

Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

I.O.S.U.D.

TEZA DE DOCTORAT

**HIPERREALISMUL ȘI ILUZIA VIULUI
ÎN SCULPTURA CONTEMPORANĂ**

Coordonator științific: Prof.univ.dr. Radu-Călin Solovăstru

Doctorand: Felix Deac

Cluj - Napoca

2014

CUPRINS

INTRODUCERE.....	1
1.MORFOGENEZĂ, EXCURS ISTORIC	3
1.1. Clasificări și definiții.....	3
1.2. Tema cercetării și originea ei	6
1.3. Premise ale Hiperrealismului.....	9
1.4. Originea materialelor sintetice	11
1.5. Hiperrealismul, intercondiționări	12
1.6. Hiperrealismul în sculptură, începutul și repere cronologice.....	19
1.6.1. Duane Hanson în inițierea producerii figurilor.....	21
1.6.2. John de Andrea	22
1.6.3. Ron Mueck reproducerea realității	24
1.6.4. Carole Feuerman.....	29
1.6.5. Evan Penny	31
1.6.6. Marc Sijan.....	32
1.6.7. Richard Stipl exploatarea sinelui.....	34
1.6.8. Jamie Salmon, Jakie Seo.....	37
1.6.9. Sam Jinks	39
1.6.10. John Isaacs, Charles Ray.....	40
1.6.11. Berlinde De Bruyckere, relații noi între iluzia viului și formă	42
1.6.12. Patricia Piccinini, iluzia viului și obiectul	44
2. ARTĂ, ȘTIINȚĂ, TEHNOLOGIE	47
2.1. Medii noi și modalitățile de aplicare	47
2.2. Macrostructuri și microstructuri artificiale.....	51
2.3. Bio Art-ul Eduardo Kac	54
2.4. Arta organică, compoziții în carne și oase, Gunther von Hagen.....	56
2.4.1. Jana Sterbak	58
2.4.2. Jessica Monroy	59
2.5. Evoluția și involuția formelor vii, Sarah Lucas, Nicola Constantino.....	60
2.6. Joseph Seigenthaler	62

3. INOVAȚIA ȘI FACTORII STIMULATORI.....	63
3.1. Sculptura organică în materiale sintetice	63
3.2. Elogiul materiei	64
3.2.1. Conversații și schimburi de idei, Andrea Hasler.....	65
3.2.2. Francesca Dalla Benetta	68
3.2.3. Rufus Hearn din perspectiva unui maestru	69
3.2.4. Plasticitatea și vibrația în sculptura lui Francesco Albano	71
3.2.5. Noi realități plastice ale viului, Adriana Varejao Azulejaria și Tony Matelli.....	73
3.2.6. Forma organică din sculptura digitală Richard Dupont.....	76
3.2.7. Estetică și concept în forme vii Anders Krisar	79
4. CONTRIBUȚIILE PERSONALE ȘI EXPERIMENTUL	82
4.1. Geneza	86
4.2. Motive și surse de inspirație pentru creația personală.....	87
CONCLUZII.....	
BIBLIOGRAFIE.....	
LISTA ILUSTRĂȚILOR.....	
REZUMAT	

REZUMAT

Această teză se pretinde a fi o acumulare de informații, centralizarea lor incluzând un compendiu despre tehnici neconvenționale și componentele lor. Implicit interoghez artiștii de referință a unei perioade specifice curentului hiperrealist în contemporaneitate și derivațiile lui, predominant în sculptură încă de la începutul secolului al XX-lea și până în ziua de azi. De asemenea voi prezenta motivele ancestrale a celor mai puternici reprezentanți și condițiile de care a fost nevoie pentru ca aceștia să evolueze sub influența puternică a noilor medii în sculptură.

În această teză inserez și lucrări personale ca fapt demonstrativ ce sunt în măsură să fie luate în evidența formării unei speciații a curentului sondat, iar pentru a întări afirmația aduc ca argument aprecierile unor critici și curatori avizați și recunoscuți la nivel internațional precum Carolina Lio, Antonio Arevalo, Cosmin Năsui și conversațiile prețioase cu reprezentanți și fondatori ai acestui curent și nu numai precum și: Patricia Piccinini, Francesco Albano, Anders Krisar, Richard Stipl și alții care și-au adus aportul la estetica și diversitatea morfologică și conceptuală a artelor spațiale contemporane precum: Andrea Hasler, Francesca dalla Benetta, Mark Sijan.

Exprimările prin pictura și sculptura figurativă în secolul al XXI-lea sunt mai frecvent întâlnite decât în secolul precedent. În această expunere sunt incluse automat toate imaginile ușor identificabile, începând de la reprezentarea ultrarealistă a figurilor umane și până la lucrările abstracte care ascund în profunzime semne ale realității. Însă aceste intenții de reprezentare a realității și a unor verosimilități nu se manifestă volițional, ci dintr-un fapt și anume acela de a instaura un tip de dialog mai direct pentru crearea unui raport simpatetic între lucrare și public. O operă de artă fie ea bidimensională, fie tridimensională, care conturează o figură umană, comunică mai ușor și prin ea se poate crea o legătură afectivă mai subtilă cu privitorul dar, în același timp aceasta primește un caracter servil și adesea gratuit. Deși Pablo Picasso afirmă că nu există artă abstractă, întotdeauna se pornește de la ceva existent și esențial de la care lucrarea se contaminează de figurativism, indiferent de gradul de abstractizare și de minimalizare a acesteia.

Problemele pe care le investighez în teză provin și din morfogeneza expresiei figurative începând din epoca primitivă și le putem urmări până în ziua de azi. Nimic nou până acum, dar

rostul noilor științe, reminișcențele acestora sunt cauzele care au schimbat arta, dar în aceeași măsură au contribuit ulterior și la purificarea ei.

Așa cum știm deja, conceptul de imitație *mimesis*, își are originea în era primitivă și foarte concis se definește prin reproducerea figurilor umane fidele sau ușor stilizate, interpretări care se pot raporta la nivelul de percepție și comprehensiune asupra lumii reale a omului primitiv. Acest fenomen se perpetuează până în contemporaneitate unde se decelează în toate curentele artistice. Atrăgând noi posibilități de expresie, fenomenul de inovație este foarte deschis și putem participa la el atât prin știință, prin educație sau prin cultură, iar toate acestea au repercurșiuni în artele vizuale și acolo se dezbate cele mai relevante probleme ale modernității.

Expresionismul transfigurează și abstractizează figura umană până la limita minimă de recognoscibilitate, iar aproape antitetic cu acest curent se manifestă hiperrealismul exacerb, dus la limita realității absolute la modul cel mai propriu al cuvântului și dus până la nivelul unei ușoare repulsii față de el, de altfel finalitate inerentă acestui curent. În toată aria de transformare și mutație a figurii umane și anume de la figurativul realist și până la figura stilizată aproape de pragul abstractului voi încerca să identific motivul și tehnica fiecărui stil sub forma unei evoluții începând de la Antoine Pevsner și Antony Caro prin expresii stilizate și complexe din metal și alte medii tradiționale, până la Patricia Piccinini și Ron Mueck cu lucrările cele mai complexe a celor din urmă justificând totodată motivația și geneza operei lor.

Imaginile anexate în acest excurs sunt în măsură să constituie un reper teoretic și practic imposibil de ignorat în cercetarea estetică solidă și demonstrează parțial posibilitatea de a da unei forme abstracte acel aspect senzorial de care e nevoie pentru a crea percepția vizuală al unui lucru cu atribuția viului. Considerentele mele sunt că arta și tehnica se suplinesc, iar nedumerirea mea este justificată de relația mult mai complexă dintre materie, culoare, detaliu și ansamblu care se intercondiționează în mod absolut. Patru sunt scopurile enunțate pentru o reprezentare cât mai verosimilă a viului. Ele vor face obiectul unei cercetări adâncite.

Toate lucrările pe care le menționez în această teză și pe care am să le analizez într-un fel sau altul, poartă intervenția umană directă prin tehnica de lucru manuală sau mecanică atât în ansamblu, cât și până în cele mai mici detalii. Singurul care face excepție este Richard Dupont, artist ale cărui lucrări sunt supuse transpunerii digitale aproape industrializată, însă originalitatea tehnologică aplicată cu care transpune sau mai bine zis hibridizează diverse formule, îl legitimează pe deplin pentru a fi menționat.

Percepem realismul în contemporaneitate prin mediul fizic, real cu datele sale de concentrate a unor calități verificabile și concrete caracteristice obiectelor sau ființelor, iar realismul și intenția sa în artele plastice are ca principiu de bază reflectarea realității în datele ei esențiale. În alți termeni ar avea ca scop redarea fidelă a unui obiect astfel că prin mediul sau tehnica reprodusă, obiectul reprodus să fie identic atât din punct de vedere morfologic cât și ca materialitate existentă și specifică obiectului reprezentat.

Hiperrealismul în general în pictură își asumă scopul de a reasambla o fotografie de înaltă rezoluție prin metodele clasice de execuție a picturilor. Hiperrealismul este considerat o fază mai evoluată a fotorealismului. Termenul de hiperrealism s-a dezvoltat în Europa și în Statele Unite în același timp și a fost identificat ca și curent de artă independent și de sine stătător la sfârșitul secolului XX. Hiperrealismul se bazează pe principiile estetice ale fotorealismului și anume că imaginea reprodusă să furnizeze informații vizuale oferite de o fotografie. Evoluția fotorealismului se datorează și pop art-ului care a ajuns la apogeu încă în anii 1950-1960, de asemenea preluând elemente și din expresionismul abstract și din mișcarea de artă minimalistă de la sfârșitul anilor 1960. În contemporaneitate se decelează o multitudine de posibilități pentru manifestarea fenomenului artistic și care se proliferază în continuare, rezultatul fiind faptul că, totul poate fi expus înșelător, adică în spiritul paradigmatic al universalității artei. Arta obiect, arta de tip proiect, chiar și artele performative au ca țel fundamental atingerea unui raport simpatetic. Însă în cazul în care nu se realizează acest fenomen, ele se justifică dificil. Nu este suficient doar o experiență practică generală a metodelor de aplicare sau alternarea debordantă a culorilor și a formelor. Deoarece indiferent de veacurile petrecute în statutul creatorului de forme și de obiecte în spațiu, dacă nu găsim o logică a operei noastre în conformitate cu natura, atunci cu toată devoțiunea noastră rămânem doar cu niște obiecte, fie bidimensionale (plate), fie tridimensionale (spațiale). De dezbătut este și faptul că, noile tendințe de imitație decelate prin hiperrealism și prin arta post genetică încă nu și-au depășit condiția și nu au reușit să treacă peste reprezentarea arhetipului uman epuizat deja prin abuzul conotațiilor. Adică, intenția de a reprezenta sculptura vie, se materializează doar în forme puternic antropomorfizate sau zoomorfe? De ce NU se decelează și în alte formule morfologice și compoziționale ale artelor spațiale?

Pe pragul unei istorii pline de convulsii și de *transgresiuni* am să urmăresc imagini care practic au un discurs comun în ceea ce privește intenționalitatea și tehnica lor păstrate în

conformitate cu o logică, care este necesară pentru a se subordona cerințelor de imitare a viului. În cele din urmă rezultatul lor este condiționarea materialelor și permisivitatea lor, rezultate din atribuirea unei multitudini de interpretări practice diferite de scopul lor.

Aduc ca și completare în continuare o scurtă descriere a istoricului materialelor implicate în oricare lucrare pe care o voi aminti în această teză, deoarece tot repertoriul de lucrări care va fi trecut în revistă va fi analizat din punctul de vedere al materialelor și experimentelor tehnice pe care le-am însușit în decursul cercetării doctorale. Experimente care, inerent, afectează sau îmbunătățesc calitatea lucrărilor propuse pentru demonstrarea teoriei finale.

Originea maselor plastice este rezultatul descoperirii nitratului de celuloză. Rășinile artificiale își au începuturile încă în anul 1860. Atunci, Alexander Parkes (care nu avea nicio pregătire în fizică sau chimie) era profund preocupat cu caracteristicile nitratului de celuloză care putea fi folosit în formă lichidă, flexibilă sau solidă. Astfel, acest produs putea fi dur ca fildeșul, putea fi netransparent, impenetrabil de lichide, colorabil și putând fi prelucrat asemenea metalului. El doar a dezvoltat mai departe acest material făcându-l neutru și utilizabil în industrie, dar descoperirea lui provine din 1846 din amestecul pur al acidului azotic concentrat sau al acidului sulfuric concentrat cu ulei.

Acest material a fost cu siguranță primul polimer care stă la baza unei familii de câteva sute de membrii. Curentul hiperrealist totodată este și un rezultat al globalizării și al experimentului empiric care nu a apărut bazat pe premisele unei revolte de a produce o reacție împotriva altui curent și care să echilibreze sau să corecteze o altă manieră sau procedeu de lucru. Hiperrealismul a evoluat inconfundabil având un singur scop de la început și până în zilele noastre, și anume de a rămâne în apropierea sferei vii sau chiar să o depășească ca și iluzie.

Dorința de reprezentare a corpului uman atât în artele bidimensionale cât și în cele spațiale este una ancestrală perpetuându-se până azi în acte artistice chiar delivente pot spune. Corpul uman intervine și fizic în artă la modul propriu deseori fiind factor generator și consumator în același timp al efectului lucrării. Acest aspect este mai des întâlnit în lucrările feministe ale anilor 70 și după, prin reevaluarea postmodernă însă ironizată foarte cerebral.

Imitarea unei realități și crearea iluziei perfecte ale unor obiecte sau spații deschise, peisaje pe un plan, îi tenta pe mulți artiști atât în arta veche, dar în aceeași măsură este aplicată și în ziua de azi. Doar că în zilele de astăzi se manifestă ca artă/pictură fotorealism și se practică prin reproducerea perfectă a unei imagini (fotografie în general) la nivelul la care privitorul este

înșelat de prezența picturii când defapt se vrea a fi o fotografie. Această intenție și practică a fost reprodusă și în clasicism, chiar și în Grecia antică prin picturile murale care poartă numele de trompe l'oeil și care înseamnă a înșela ochiul prin perspectiva cromatică la început iar ulterior și prin perspectiva lineară în Renaștere. Dar genele imitației sunt una din cele mai ancestrale exemple de comportament în evoluția omenirii, la bază fiind reproducerea imaginii percepute prin simțul senzorial vizual și reprodus pe pereții primelor peșteri în care omul arhaic își lasă reproducerile după natură.

Aceeași intenție de tratare a materialității și a vitalității datorită efectului optic rezultat al alternanței materialelor, o induce în sculpturile sale și Charles Cordier încă din 1857. Îmbinarea bronzului cu marmura în această tematică manieristă, crează intenția supremă de reproducere cât mai vie a prezenței umane din perioada respectivă. Stând în fața acestei lucrări celebre, am tras concluzia că este o etapă importantă a evoluției percepției artistice asupra redefinirii materialității în sculptură. Complexitatea corpului uman reprezintă o mare tentație pentru sculptorul hiperrealist deoarece este și o experiență empirică cu un rezultat condiționat atât de noile tehnici și de materiale, cât și de sursa de inspirație, iar corelarea corectă a acestor factori poate să producă ceva nou fără termen de comparație.

Primele lucrări considerate Pop Art, dar care prevestesc hiperrealismul sunt realizate de Duane Hanson și John De Andrea sub forma unor copii identice personajelor contemporane și reproduse cu ajutorul negativelor luate direct de pe corpuri. Din acest moment se poate observa evoluția sculpturii hiperrealiste pe măsură ce noile materiale se infiltrează tot mai mult în practica artistică. Lucrările de referință din această teză vor fi expuse în funcție de progresul tehnologic și conceptual.

În continuare prezint Hiperrealismul ca o pseudoștiință, în opoziție cu imaginea abstractă, caracterizată prin eidetism, subconștient și cercetarea spațiului indigen ale acestor curente artistice. Ca și până acum, artiștii implicați și care gustă o dată din noile medii spațiale, încep să compună structuri fără a concura sau a respecta modelul unui curent stilistic. Instalația multimedia, fotorealismul, realismul, neo și postconceptualismul, hiperrealismul sunt doar câteva care oricând ajung într-un sincretism inovator.

Factori ca și lumina, sunetul, iluzia, viteza, sinteticul, latura cea interesantă a lucrurilor pe care le cunoaștem atât de bine, știm din ce se compun și ce natură au și le manipulăm cu succes, stârnesc doar în mică măsură emoții. Aproape totul e imitat, orice materie poate fi pusă la

îndoială. Relativ puține lucruri sau obiecte ne mai prezintă interes sau interogare. Asta datorită cunoștinței în cauză a compoziției materialului și a ce înseamnă practic artificialul și simularea. Datorită caracterului extrem de prezent, aceste materiale s-au infiltrat foarte rapid și în spațiile culturale, galerii și muzee folosite la modul lor impropriu și au cu totul alt scop decât pentru ce au fost create. Consider că lucrările experimentale au obținut rezultate concludente, ne ținând cont neapărat de niște parametri precum materialitatea, toleranța la uzură, durata de viață efectivă a materialelor implicate deoarece unele se degradează dimensional.

Înainte de revoluția tehnologică a maselor plastice nu era atât de bine definit conceptul de materialitate. Materialitatea era reprodusă, însă mai predominant în planul bidimensional al picturii deoarece în pictură se putea imita atât textura cât și culoarea obiectului. În sculptură exista doar materialul simplu atât în conținut cât și la suprafață, doar prin tehnica modelajului se putea reproduce o anumită materialitate însă nu existau acei factori înșelători, care dădeau vechime artificială, stil sau un aer arhaic obiectelor. Și intenția și posibilitatea de a imita anumite obiecte erau extrem de limitate. Compoziția unui obiect, însuși materia era identificată ușor fără loc de interpretare greșită. Materialele își reflectau consistența și compoziția iar, intenția celui care îl procesa era sinceră și se respecta acea condiție a materiei așa cum zicea Aristotel când cerceta *cauza materială* și pune pentru prima dată sub lupa științei aproximările care ajung să fie bune justificări pentru relația dintre material și formă.

Acum se speculează cu o mulțime de materiale și se dorește imitarea cât mai fidelă a unor materiale însă numai la nivel superficial. Acest aspect are un impact devastator asupra arhitecturii, asupra vieții, și mai ales asupra aceluia lucru pe care îl mai întâlnim atât de rar și pe care îl numim originalitate. Multitudinea posibilităților pe care o pune la dispoziție industria chimică cu artificiile ei inovatoare atrag după sine modificări imense în spațiul urban și privat. De la megastructurile arhitectonice care deja modelează scoarța terestră și până la replicarea abuzivă a obiectelor cotidiene prin care se periclitează tot mai mult și în același timp crescând valoarea obiectului original.

Acest lucru îl putem observa dacă ne uităm la lucrările lui Jean-Baptiste Carpeaux însă cu toată dedicarea față de aceste lucrări, pot să le caracterizez doar ca fiind simpatetice, dinamice, corecte, canonice, însă nici într-un caz expresive, viscerele, transgresive adică reacții noi pe care doar producția contemporană le poate stârni. Ca să mă fac mai explicit voi reveni cu teoria

despre elogiul materiei punând în paralel eterna dilemă și confruntare a clasicului și a modernului.

Clasicismul este dependent de condiția materiei și oferă mai puține medii de exprimare și tehnici, așadar materialul îl obligă pe artist să fie ceea ce este, iar aprecierea este datorită debordanței meșteșugului și al maestrului.

Pe parcursul cercetării vom observa că artistul modern își caută materialul atât timp până rezonază cel mai bine cu conceptul, așadar excelează idea, justificându-se prin experimentalism, conceptual, eidetism. Ultima referință fiind o formă de gândire pe care o dezvolt personal și care atrage după sine noi compoziții personale.

O cercetare artistică solidă înseamnă a obține rezultate concludente pentru a depăși aproximările contemporane în producția artistică. Practic vorbind, în relaționarea materiei cu formele de toate tipurile, din toate mediile artelor spațiale și conceptuale, dar mai ales prin mediile și tehnicile noi, aceste relaționări obiective cer justificare și se pot găsi argumente logice pentru interpretarea formei și a materiei bazate pe cazuri și repere bine punctate istoric. În actualitate se decelează o multitudine de posibilități pentru manifestarea fenomenului artistic care se proliferază în continuare, rezultatul fiind faptul că totul poate fi expus înșelător, adică tot în sfera paradigmatică a universalității artei.

Această teză nu se pretinde a fi o monografie stilistică a formării unui curent în sculptură, ci o sinteză biografică din surse de prima mână care clarifică un fenomen tânăr și rar întâlnit încă pe scena artei. Sedimentarea informațiilor din această teză se bazează în mare parte pe cunoștințe personale acumulate atât din experiența cât și din compendii de chimie, articole, publicații despre artiști și consultații cu o parte din cei amintiți. În același timp căutând cu interes personal de a identifica motivația și sursele de inspirație care i-au canalizat pe fiecare pentru a-și găsi propria identitate diferită de ceilalți fără pretenția de a redefini sculptura în acest stil. Însă, acest lucru se întâmplă cu conștiință împăcată datorită rațiunii asupra timpului și spațiului în care suntem.

Cunoscând fenomenul în profunzime am posibilitatea să evaluez și practic standardul înalt al unor artiști ca Ron Mueck sau Patricia Piccinini. Pe cea din urmă identificând-o printr-o altfel de exprimare, abordând o atitudine nouă în fața hiperrealismului și păstrând tehnica, dar evoluând într-un nou univers postgenetic. Privind în ansamblu, acest fenomen și-a făcut apariția ceva mai târziu decât hiperrealismul, fiind influențat de producția tot mai mare a sculpturilor

extrem de evaluate și de artiști precum Ron Mueck, Jamie Salmon, Sam Jinks, Evan Penny, Carole A. Feuerman, Mark Sijan sau Jakie K. Seo.

Voi pune un mare accent pe conversațiile și schimburile de idei cu reprezentanți de seamă și creatorii acestor noi realități estetice sau artă postgenetică. Reprezentanți care au avut influențe directe asupra creației mele personale, iar informațiile au fost valorificate și materializate diferit, deoarece arta este motivată prin discuții și dezbateri, și numai atunci *arta* cum spune și Gadamer „începe abia în momentul în care se mai poate și altfel”. Necesitatea mea a fost întotdeauna de a mă apropia cât mai mult de figurativ și cât mai aproape de impactul vizual visceral, dar fără să le adâncesc în concepte pretențioase. Indiferent de ce materie am vorbi, suprafața lucrărilor nu este relativă, așadar propun o analiză care arată că este o relație strânsă, logică și justificabilă și fiecare material solicită o morfologie particulară. Jeanne Hersch punctează cel mai bine importanța lui Aristotel care prin elogiul său propune o cunoaștere proprie a materiei.

Consider cu fermitate că atât materialul stârnește emoțiile cât și forma în care se limitează materialul, de asemenea afirm din convingere că nu e cu puțință să existe o lucrare care să aibă o execuție bună, dar din punct de vedere ideatic să fie mediocră sau cu o idee bună dar cu o transpunere și execuție care lasă de dorit. Asta pur și simplu pentru că aceste două aspecte nu pot exista împreună în termeni diferiți și calități diferite. Astfel cele două aspecte fac un tot unitar imuabil și pot avea o singură atribuție calitativă, în alt mod ele se pot exclude reciproc. O formă oarecare indiferent cât de complexă, nu ne face să fim sculptori, condiția care ne face să ne putem îndeplini menirea este să respectăm *condiția materiei*. Adică faptul că există ceva care este stabil și ocupă un loc în spațiu și nu se poate trece prin el nu ne legitimează să afirmăm că este lucrarea noastră și nu putem avea pretenția că suntem artiști.

Indiferent de morfologie, forma este justificată prin existența materiei. Pledez pentru această existență a substanței care de fapt ea ne face să existăm ca și artiști. Ca atare, trebuie totdeauna să ne raportăm la importanța materiei, la cunoașterea ei, la condițiile puse de ea astfel încât să se producă maxim din permisivitatea ei. Cât despre alegerea formei, am să o justific prin confesiunea, admirația față de studiul lui Henri Focillon în *Viața formelor* care mi-a creat convingerea că procesul de căutare nu poate fi decât empiric și experimental.

Personal definesc arta ca o știință ocultă a simțurilor, rațiunea este de asemenea un simț dezvoltat diferit și nu este unul măsurabil. Prin această prismă explic rostul multitudinii de forme și formulele prin care trec lucrările mele pentru a le putea transpune și replica în câteva materiale

sintetice și derivatele lor, acestea fiind singurele care pot reproduce la final efectul dorit. Arta hiperrealistă este singularizată ca materialitate și se poate vorbi despre o lucrare ca fiind hiperrealistă numai în momentul când aceasta este în conformitate cu realul atât din punct de vedere textural cât și funcțional.

Cu alte cuvinte lucrări semnate de Ron Mueck, Sam Jinks sau Jamie Salmon și alte lucrări ale celor amintiți sunt legitime să fie considerate hiperrealiste deoarece ele reprezintă ființa umană așa cum este ea în cele mai mici detalii chiar fără a putea face o diferență între o lucrare și o ființă umană vie. Din perspectivă personal, și nu numai, pentru lucrările care vor fi descrise în această teză, hiperrealismul este doar o unealtă, progresând înspre final spre o artă micro post genetică. Pe aceasta o descriu ca fiind o sculptură care respectă factura hiperrealistă dar trece într-o morfologie neidentificabilă care nu se subordonează unor reguli și care oferă o altă identitate mult mai complexă în datele ei cunoscute până acum.

Arta post genetică este definirea activității creative a majorității dintre cei amintiți în teza cu care ies din tiparul uman. Experimente creative care pun întrebarea, cum ar putea să existe viul, dar în alte forme decât cele cunoscute până acum? La această întrebare răspunsul cel mai prompt îl are Patricia Piccinini.

În timpul când se contura, sculptura hiperrealistă a fost considerată un curent artistic independent, dar prin diferitele abordări amintite anterior, demonstrează în momentul de față că rămâne doar o tehnică. Lucrările sunt tot mai des caracterizate ca fiind în tehnica hiperrealistă, dar exprimarea morfologică în această tehnică încă este la început și cu fiecare viziune și experiență plastică, acesta poate pătrunde în noi realități estetice așa cum ne prezintă și lucrările Berlindei de Bruyckere sau Francesco Albano în metamorfozele care prevestesc o postgenetică emergentă hiperrealismului. Foarte clare în tehnică, și cu un concept obsesiv așa spune eu, lucrările lui Anders Krisar depășesc mult importanța tehnicii însă se pot descrie ca fiind pline de viață și de vitalitate.

În primă fază interesul meu în această cercetare este de a încerca să rămân în tehnica, care îi singularizează pe cei amintiți, dar să propun un experiment pe forme descărcate de orice sens figurativ. Cel mai subtil concept operațional sub forma căruia se conturează prima serie de lucrări cu titlu *Eidetic 1* și *2* este eidetismul după cum reflectă și numele acestora. Constatând că hiperrealismul își propune ca premiză teoretică să dubleze practic realitatea și este capabil de așa ceva, atunci acea realitate cu lucrătura ei realistă ne permite să o și deformăm. Prin această

deformare a realului se inițiază o alta etapă a muncii mele, aprofundând geneza și construirea de la început a unei forme pentru ca în final să dea impresia manipulării genomice a unei sculpturi.

Mai târziu seria de lucrări *Postgenesis* 1, 2, 3 și implicit *Soulportrait*, prezintă o dezizolare de normele unei genetici posibile și cu ajutorul tehnicii și a materialelor new media permite explorarea conceptuală și interconținerea unor medii precum viu și neviu. Sub alt aspect vizual sau cinematografic mai bine zis, această tendință postgenetică o tratează foarte bine regizorul David Cronenberg în celebrul film *Videodrome* din 1983.

Prin crearea unor morfologii dificil de idenitificat precum *Sintetic Organism 2 (SO2)* sau *Family* al Patriciei Piccinini, ne lasă să ne imaginăm cum ar putea evolua ființele dacă... Poarta interpretărilor este lăsată deschisă intenționat, iar pentru aceasta postmodernismul este o aprobare prin cuvintele lui Will Gompertz pentru că el susține că „cel mai grozav lucru la postmodernism e că poate fi aproape orice vrei tu să fie și chestia cea mai iritantă la postmodernism e că poate fi aproape orice vrei tu să fie”. Imaginea vitală care se înfățișează văzând o lucrare de Jamie Salmon sau Sam Jinks este ambiguă și poate transmite stări multiple.

La fel ca și în lucrarea lui Tony Matelli *Total Torpor Mad Malaise* din 2003, în care o figură umană de sex masculin, gol și deformat de boli și tumori, devastat de zâmbete fierbinți pozează cu o atitudine de superioritate pentru noi de pe podiumul său. Imagine simpatetică pe care o asociez și lucrărilor personale din seria *Artificial Life 1 și 2 (AL1), (AL2)* care flagrant crează reacții viscerale, fapt atestat prin experimente în seriile de expoziții de până acum.

Din perspectiva mea hiperrealismul este un fenomen cu rădăcini puternic ancestrale, cum am amintit mai sus, întrebunțând regulile estetice clasice care se bazează pe tehnici și nu invers, o tehnologie care crează un stil nou.

BIBLIOGRAFIE

- Achiței**, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Ed. Meridiane, București, 1988
- Adorno**, Theodor W., *Teoria estetică*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006
- Ailincăi**, Cornel, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Polirom, Colecția De Artă, Iași, 2010
- Appia**, Adolph, *Opera de artă vie*, Ed. UNITEXT (UNITER), București, 2000
- Argan**, Giulio-Carlo, *Arta modernă*, (Vol. II), Ed. Meridiane, București, 1982
- Arnheim**, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Baudrillard**, Jean, *Simulacra and Simulation*, (c. 1981) Ed. The University Of Michigan Press, 1994
- Bădărău**, George, *Suprerealismul românesc în context european*, Ed. Feed Back, Iași, 2008
- Belting**, Hans, *The End of The History of Art*, Ed. Chicago University Press, Chicago, 1987
- Boutot**, Alain, *Inventarea formelor*, Ed. Nemira, București, 1997
- Buș**, Gheorghe, *Experiență umană, imagine artistică, creativitate vizual plastică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
- Călinescu**, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, București, 2005
- Carol**, David, *Experiență vizuală și cunoașteree artistică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003
- Carroll**, Noel, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, New York, 1999. Cartier Fondation pour l'art contemporain, *Ron Mueck*, Ed. Thames & Hudson, Paris, 2006
- Courthion**, Pierre, *Curențe și tendințe în arta sec. X – privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre*, Ed. Meridiane, București, 1973
- Covătaru**, Dan, *Simbol și obiect în sculptură*, Ed. Artes, Iași, 2005
- Covătaru**, Dan, *Simbol și metaforă în creația proprie*, Ed. Artes, Iași, 2005
- Danto**, Arthur C., *Transfigurarea locului comun*, Ed. Idea, Cluj Napoca, 2012
- De Duve**, Thierry, *Kant după Duchamp*, Ed. Idea, Cluj Napoca, 2003
- De Solier**, René, *Arta și imaginarul*, Ed. Meridiane, București, 1978
- Dittman**, Lorenz, *Stil, simbol, structură – Studii despre categorii de istoria artei*, Ed. Meridiane, București, 1988
- Focillon**, Henri, *Viața formelor și Elogiul mâinii*, Ed. Meridiane, București, 1995
- Felleman**, Susan, *Art in the Cinematic Imagination*, Texas University Press, Texas, 2006
- Gadamer**, H. G., *Adevăr și metodă*, Ed. Teora, București, 2001
- Gadamer**, H. G., *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iasi, 2003
- Gilbert**, K. E. and Kuhn, H., *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1953

Gombrih, E. H., *Normă și formă*, Ed. Meridiane, București, 1981

Gompertz, Will, *O istorie a artei moderne*, Ed. Polirom, Bucuresti, 2014

Greeves, Susan and Wiggins, Colin, *Ron Mueck*, Yale University Press, London, 2003

Grigorescu, Dan, *Constantin Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1980

Groys, Boris, *Despre nou*, Ed. Idea, Cluj Napoca, 2003

Grosenick, Uta, *Art Now*, Taschen, Koln, 2008

Harris, Jonathan, *The New Art History*, Routledge, London. 2001

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1995

Hersch, Jeanne, *Mirarea filozofică*, Ed. Humanitas, București, 2001

Hertmans, Stefan and Theys, Hans, *Een sculptuur van Berlinde De Bruyckere*, Tornado Edition, Brüssel, 2008

Iacob, Bogdan, *Offline*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2010

Jacob, Francois, *Logica viului*, Ed. Enciclopedică, Bucuresti, 1972

Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1994

Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1996

Knobler, Nathan, *Dialogul vizual*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1983

Livingston, Paisley, *Art and Intention*, Oxford University Press, Oxford, 2005

Maxa, Florin, *Arta secolului XX. Între legitimare și delegitimare*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007

Maxa, Florin, *Ostensiunea, comprehensiune și accept. Hermeneutica lui Schleiermacher*, Ed. Limes, Cluj Napoca, 2007

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, Ed. Aion, Oradea, 1999

Miles, Malcolm, *Urban Avant-Gardes*, Routledge, New York. 2004

Mocan, Titus, *Morfologia artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1973

Munro, Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*, (Vol. I și II), Ed. Meridiane, Bucuresti, 1981

Nanu, Adina, *Originea formei în artă*, Ed. Univers, București, 1971

Nelson, Robert, *The spirit of secular art*, Monash University Press, Melbourne, 2007

O'Reilly, Sally, *The body in contemporary art*, Thames & Hudson, New York, 2009

Pareyson, Luigi, *Estetica și Teoria formativității*, Ed. Univers, București, 1977

Prut, Constantin, *Dicționar de Artă modernă și contemporană*, Ed. Univers, Bucuresti, 2002

Rațiu, Dan Eugen, *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2000

Read, Herbert, *Semnificația artei*, Ed. Meridiane, București, 1969

Read, Herbert, *A concise history of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, New York, 1985

Read, Herbert, *Originea formei în artă*, București, Ed. Univers, 1971

- Sava**, Valentin, *Tehnicile artistice între tradiție și modernitate*, Ed. Artes, Iași, 2009
- Șerban**, Dumitru - *Sculptura de simpozion, fenomen al artei contemporane*, ediția a II – a, Ed. Triade, Ed. Univ. de Vest, Timișoara, 2005
- Sendrail**, Marcel, *Înțelepciunea formelor, sensul formelor*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1983
- Smith**, Richard Candida, *Art and the performance of memory*, Routledge, London, 2002
- Stallabrass**, Julian, *Contemporary art, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2004. Stremmel, Kerstin, *Realism*, Taschen America, 2004
- Teodorescu**, Aurel, *Arhitectură și stil, evoluția stilurilor în arhitectura europeană*, Ed. Meridiane, București, 1974
- Titu**, Alexandra, *Experimentalul în arta românească după 1960*, Ed. Meridiane, București, 2003.
- Tofan**, Constantin, *Limbajul artei*, Ed. Artes, Iași, 2005
- Virilio**, Paul, *Spațiul critic*, Ed. Idea, Cluj Napoca, 2001
- Vlad**, Aurel, *Gestul în sculptură între expresie și simbol*, Ed. Paideia, București, 2010
- Wittkower**, Rudolf - *Sculptura*, Ed. Meridiane, București, 1980
- Zahar**, Marcel, *Arta timpului nostru*, Ed. Meridiane, București, 1973
- Zanini**, Walter, *Tendențele sculpturii moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977