

Rezumat

Lucrarea este structurată în 20 de capitole de suprafață variabilă. Înlănțuirea lor este determinată de o logică interioară, intrinsecă Textului. Dintr-un punct de vedere, acesta (Textul) este decidentul, subiectul. El hotărăște care va fi înlănțuirea sintagmatică a capitolelor după criteriile diacronice și sincronice-alternative. Pentru exemplificare, primele capitole trebuiau să explicitizeze conceptual problematica peisajului, a binomului peisaj/natură, peisaj natural/peisaj pictural, peisaj/spațialitate etc. și, în fine, pictura de peisaj.

În **capitolele 1 - 3** dezvoltăm ideea că pictura de peisaj profită de "corespondențele" geometrico-spațiale, tactile și colorate între percepția vizuală și limbajul pictural. Și totuși, între peisajul natural și peisajul pictural există evidente diferențieri la nivelul "principiilor de organizare". Dincolo de diferențierea majoră natural/artifex, peisajul pictural oferă o intenționalitate și un sens (estetic). Fenomenele naturale precum lumina, culoarea, structura geometrică (naturală) sau aleatorie, textura, sunt convertite în calități plastice și constructive, potrivit unei viziuni artistice. Spațialitatea este dimensiunea esențială a peisajului. Nu există peisaj (natură) în afara corespondenței spațiale dintre peisajul natural și cel pictural, nu există pictură (de peisaj) în afara spațiului plastic.

Trecento și Quattrocento oferă suficiente probe peisagistice veritabile, chiar dacă în interstițiile sale, configurațiile picturale includ scene narrative și alegorice. Cine ar putea infirma realitatea peisageră a unui portret admirabil precum acela reprezentându-l pe "Federico de Montefeltro" de Piero della Francesca, fără a risca o atitudine restrictivă sau îngustă asupra picturii de peisaj? O astfel de atitudine ar păcatui grav prin omisiunea unor importante peisaje; dar mai ales, nu ar fi operațională. O operă picturală, se știe, nu e niciodată "pură", ci heteromorfă. Pictura de peisaj are deschidere și "finitate spațială deschisă către infinit" (Rosario Assunto). Prin urmare, o pictură obsedată de spațiu și de găsirea unor soluții spațiale, cum este pictura din Trecento și Quattrocento, în care abundă arhitectura interioară și exterioară ca premisă a unor rezolvări perspective, nu poate fi exclusă din câmpul scurtei noastre investigații peisagistice. Considerăm, apoi, că arhitectura, orașul, piața, sunt elemente picturale ce aparțin pe deplin peisajului pictural. Lărgind sfera picturii de peisaj către arhitectură și urbanism, eliminăm riscul excluderii din genul peisajului a unor mari opere picturale din prima parte a Renașterii.

Capitolul 4 ("Una cosa mentale") face referințe la asocierea inevitabilă între noțiunea de "peisaj" și "spațiu / spațialitate". O abordare a peisajului devine o abordare (culturală) a spațiului. (v. exemplul clasic al perspectivei renaștentiste). Sistemul perspectival al Quattrocento-ului este un sistem intelectual și rațional. Raționalitatea decide desfășurarea planurilor și maselor picturale, comandă și forțează ochiul să parcurgă un anumit traseu. Asistăm în Quattrocento la un demers pictural în care toate datele picturale (lumina, culoarea) sunt supuse reflexiei intelectuale; nu întâmplător, "tratatele" renaștentiste abundă în speculații și raționamente care, pentru noi, sunt surse

de plăceri textualiste și delicii intelectualiste controlate. Realitatea istorică este ca aceste texte "ars poetice" au marcat cultura europeană (în pragul secolului XX, Cézanne încă se mai lupta cu urmările și traseele perspective ale picturii timpului său). "Fereastra picturală" monoculară va domina pictura occidentală în Quattrocento, "prospettiva pratica" preluând teoriile matematice și geometrice și depunându-le pe șevaletle și în frescele marilor artiști dornici de a cuceri cea de a treia dimensiune: o etalare enormă de talent pictural pus concomitent în slujba unei fervori mistice și intelectuale.

Capitolele 5, 6, 7 se referă la trei mari autori de peisaje – frații Van Eyck, J. Bosch și P. Bruegel. Selecția acestora nu este întâmplătoare, deoarece au trasat evoluția picturii europene pentru câteva secole. Menționăm asocierea autorilor cu câteva formulări sintagmatice – "luminile Septentrionului" (Van Eyck), "o insulă a realismului fantastic" (J. Bosch) sau "un magician al realismului" (P. Bruegel).

Capitolul 8 al lucrării se referă la statutul autonom al picturii de peisaj. În secolele XVI și XVII avem deja constituit peisajul propriu-zis și oferim un tablou panoramic al marilor școli și tendințe peisagistice europene pe axa nord/sud. Adoptând ideea de peisaj în accepțiunea ei largă și nerestrictivă, vom remarca patru tendințe în pictura de peisaj din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, prin percepția nediferențiată a naturii și a formativității.

A) Prima direcție, așa cum rezultă din peisajul maeștrilor italieni, Leonardo da Vinci, Perugino, Correggio, Giorgione, Tizian, Tintoretto, Veronese, ș.a.m.d. Peisajul pictorilor italieni este ideal, antropomorfizat și senzualist. Forma este "indirectă", mediată de sistemul "divin" al proporției. Aceasta formă este "[...]scenariul fix al unei drame, ale cărei aspecte pot fi diverse, dar care este totdeauna lupta rațiunii sau a virtuții împotriva destinului: lumină a istoriei care triumfă asupra întunecatei dezordini a destinului". (G.C. Argan)

B) A doua direcție - cea a pictorilor nordici, în special flamando-olandezi - Bruegel, Patenir, Van Leyden. Peisajul Nordic se evidențiază printr-o notație directă și concretă a elementelor naturii, incluse într-o viziune formativă "realistă", dar deschisă și predispusă alegoriei și metaforei plastice care redimensionează realitatea în planul semnificației.

C) A treia direcție - peisajul francez, reprezentat de Poussin și Claude Lorrain, construit potrivit unor criterii senzual- raționaliste, "clasiciste", cu prelungiri până la Cézanne.

D) A patra direcție - așa cum rezultă din pictura de peisaj a școlii germane - Grünewald, Dürer, Altdorfer, mai târziu - C.D. Friedrich. Detectăm aici un puternic "sentiment al naturii" a cărei forță formativă se va materializa în peisaje "fantastice", în care natura este stihială și copleșitoare. Acest tip de peisaj corespunde unei "regresiuni" în ordine psihică ce imprimă o viziune stilistică determinantă pentru întreaga perioadă a romantismului european, dar și pentru "expresionismele" picturale (în sensul de "artă a expresiei", aflată la polul opus artei "apolinice"și "arcadiene").

În mod evident, această clasificare, pentru noi funcțională, nu este infailibilă, orice realitate (picturală) fiind întotdeauna fluidă și interșanjabilă. Pe de altă parte, este la fel de evident că, între cele patru clase peisagistice există

diferențieri ce derivă din “matrici stilistice” diferite, din arii geoculturale diverse, dar complementare. La nivelul picturii de peisaj, Europa picturii se arată a fi un superb poliptic colorat.

Capitolul 9 se referă la momentul “secularizării” artei europene, care coincide (nu întâmplător) cu autonomia peisajului. Ideea avansată leagă “sentimentul naturii” de reprezentarea picturală a naturii.

“Sentimentul naturii” este o capacitate funciară a omului din toate timpurile, iar “reprezentarea” picturală face parte din complexul cultural și religios dominant în fiecare epocă. Atunci când distanța dintre pictor (peisagist) și natură se micșorează, avem de-a face cu un peisaj. Or, istoria picturii europene ne arată variațiile acestei distanțe, și “cine” sau “ce” se interpune între peisagist și peisaj. Pictura Renașterii italiene oferă suficiente exemplificări în acest sens, de o mare fervoare narativ-alegorică. “Umanistul” Bruegel recurge, în schimb, la un “subterfugiu”: personajele sale, nenumărate, sunt transformate în elemente - semne ale unui peisaj cosmic. Apariția peisajului olandez și a celui “rațional” (Poussin) în secolul al XVII-lea presupune, într-adevăr o altă etapă evolutivă a peisajului.

Se poate afirma, fără observații colaterale, că acesta este secolul peisajului autonom: acum se naște peisajul ca gen pictural. Un sentiment al naturii și un cult al individualismului care va susține “peisajul autonom” până în pragul post modernității noastre, dar și o “secularizare” a picturii. Până la apariția peisajului autonom, pictura părea, a se afla, grosso-modo, sub tutela autorității Sentimentului religios. “Emanciparea” sentimentului naturii, prin peisaj, întâmplător sau nu, pare a coincide cu disoluția sentimentului religios și cu laicizarea picturii. Aceasta din urmă va deveni individualistă și va dezvolta, pe bună dreptate, cultul geniului și al personalității artistice.

Capitolul 10 recurge la uneltele hermeneutice ale psihanalizei, plecând de la relaționarea peisajului (a naturii) cu psihismul. O abordare psihanalitică a creativității, considerăm noi, este absolut necesară și operativă în condițiile evidente ale “afectării” eului creator și a naturii însăși.

“Psihologizarea” analizei actului de creație permite dez-ocultarea sensului într-o măsură mai adecvată decât formula “formalistă”. În ce măsură „inconștientul” irumpe într-o imagine plastică, care sunt resorturile interioare, intime, care îl determină pe pictor să-și selecteze „subiectul”, în cazul nostru – peisajul? În ce măsură reprezentările prin imagini (plastice, picturale) sunt modalități de identificare a „eu-ului ascuns” (inconștient) sau/și modalități de revelație/identificare datorate altui nivel psihic - numim aici conștientul? O selecție a „subiectului” conștient/inconștientă este aici evidentă și corespunde unei nevoi psihice de identificare a pictorului. Or, identificarea s-ar traduce prin procesul fantasmatic în care eu-ul permite introserția obiectului exterior. O abordare picturală a peisajului presupune o serie de identificări succesive și repetitive în plan imaginar-imagistic. În cazul artiștilor autentici „impresionarea” ia forma „stilului” distinct. Vom avea nu un „peisaj” de Turner sau de Utrillo, ci un Turner sau un Utrillo. „Identificarea narcisistă” este dublată de o „identificare a semnificativului”. Acesta este plasat de Lacan în limbă, „la răscrucea vorbirii cu limbajul”. Personalitatea pictorului ca eu creator presupune identificare prin

asimilarea obiectului (motivului) pictural. Peisajul ca obiect este „îngustat” de către eul pictorului, lăsând loc pulsionilor (afectului) să se manifeste pe deplin, armonios și expresiv.

Capitolele 11 și 12 fac recurs la teoria “materială” a imaginației așa cum a fost ea elaborată de epistemologul G. Bachelard. Printr-un efort remarcabil de conceptualizare a imaginației, G. Bachelard legiferează dinamica ideală a acesteia potrivit legilor experimentale; reunind aceste reguli sub sintagma de „imaginație materială”, el va dezvălui modalitatea de a „materializa” imaginarul, grație disponibilității „imaginației materiale” de a „penetra” elementele fundamentale ale materiei. Aceasta este susceptibilă a fi visată, gândită de către o imaginație creatoare; „fiziologia” imaginației, ca și produsul ei imaginar – imaginile, se va modela în funcție de legitățile celor patru elemente: **focul, pământul, aerul, apa**. Fiecare element va configura un anumit tip de „imaginație materială” și va pregăti o sublimare specială și specifică. Interesul nostru pentru „imaginația materială”, precum și mobilitățile sale în câmpul psihic, determinate de tiparul material pe care îl adoptă, este justificat de tipul de imagine pe care îl presupune. G. Bachelard atrage atenția că, de cele mai multe ori, asistăm la o combinație a acestor tipuri de „imaginație materială” – exemplu: foc-pământ, aer-apă, pământ-aer etc. Unei ambivalențe materiale îi va corespunde o ambivalență a realului și imaginarului; deducem de aici o ambivalență a imaginilor. Subînțelegem că aceste imagini sunt realități psihice. „Când se naște, când se dezvoltă pe deplin, imaginea este, în noi subiectul verbului **a imagina**. Nu-i complementul lui. Lumea vine să se imagineze pe sine în reveria umană”.

Aparatul conceptual preluat de către G. Bachelard din psihanaliză va fi convertit cu abilitate și inteligență cazuistică într-o fenomenologie a creativității încă operativă și explicitativă. Am preluat și am rezumat această artă poetică deoarece considerăm că este eficientă în plan analitic atunci când vom „clasifica” din punct de vedere stilistic și topologic câteva atitudini picturale în arta peisajului. Pe de altă parte, suntem convinși că un tip de imagine (de peisaj) este produsul unei imaginații „materiale” mobilă, dinamică și „impulsionată” de o conștiință perceptivă, activată de „materialele” culturii postmoderne.

„**Valoarea unei imagini se măsoară după întinderea aureolei sale imaginare**”, spune Bachelard, iar această frază este esențială: Marii pictori de peisaj pot fi detectați, într-adevăr, după amplitudinea acestei aure.

Capitolul 13, intitulat „Natură și peisaj, versus frumos și sublim” are ca reper teoretic formulările kantiene asupra frumosului și sublimului. Din punctul nostru de vedere, perspectiva kantiană este definitorie pentru arta premodernă și modernă europeană. Prin urmare, am încercat să articulăm frumosul și sublimul kantian la evoluția praxis-ului pictural în evoluția sa modernistă. Din perspectiva kantiană a frumosului, imaginația este determinată să **creeze**, adică să **fantazeze**, înviorată fiind de diversitatea infinită a ochiului. Așa se explică fervoarea formală și mai ales cromatică a peisagiștilor (de la Turner la impresionisti) sau abnegația stimulată de „unica senzație” a lui Cézanne în fața muntelui Saint-Victoire, transpus într-un travaliu al reluărilor. Se cuvine aici să-l (re)amintim pe autorul „Nuferilor”, dominat de jocul liber al apei și al luminii. Frumosul natural, obiect de reprezentare picturală se referă la ceva **limitat** și

este asociat **calității și jocului imaginației**. Această accepțiune a frumosului poate constitui paradigma peisajului clasic, premodern și modern. De acesta se leagă starea de plăcere (estetică), de atracție și armonie.

Sublimul se adresează imaginației ce conține o „năzuință spre progresie infinită” și generează „sentimentul unei facultăți suprasensibile: se adresează, așadar, nu atât intelectului, cât rațiunii superioare. Prin urmare, sublimul nu derivă din percepția obiectului (a naturii), ci din „*dispoziția spiritului creată de o anumită reprezentare ce preocupă facultatea de judecare reflexivă*”. (I. Kant)

Sublimul nu e perceput, e **gândit** de o „facultate a sufletului” ce se sustrage percepției senzoriale. Spargerea imaginației în două jumătăți, distribuirea „facultăților de judecare” către cele două direcții (frumosul și sublimul), reducția frumosului la câmpul estetic și moral, situarea sublimului în absolut, relevarea ideii de către Rațiune (Spirit). Dihotomii: frumos și sublim, intelect și rațiune. Ruptura: imaginația intelectuală produce **forme**, imaginația (infinită) a rațiunii produce **idei**. Facultatea de reprezentare (de formalizare) este înfrântă de către ideea Rațiunii.

Capitolul 14 constă în prelungirea analizei capitolului precedent prin sesizarea unei dualități kantiene: imaginație a frumosului și imaginație a sublimului. Consecințele acestei dualități sunt enorme pentru arta modernă și modernistă. Nu întâmplător acest capitol este intitulat “Criza peisajului este criza modernismului”. Spargerea kantiană a imaginației în imaginație a frumosului și imaginație sublimă, anunță ruptura – deci criza. Asistăm la sfârșitul unei lungi și glorioase perioade pe care o numim epoca esteticii, a frumosului. Dar formele, expresiile obiectului sensibil, sunt neputincioase în fața sublimului kantian. Este simptomatică, în acest sens, încercarea lui Mondrian sau Malevici de a formaliza absolutul, adică, potrivit analiticii kantiene, exact încercarea imposibilului. „Sentimentul sublimului” presupune o **absență a naturii**, căci, s-a văzut, spiritul își găsește reperul (reprezentarea) în idee, adică în el însuși. Formele, pictura aparțin reprezentărilor senzorial-intelective, dar sunt incapabile reprezentărilor ideatice sublimale. Incapacitatea de **prezentare** presupune o lipsă, o absență simptomatică. Aici se găsește locul rupturii, tradusă prin criza peisajului și, mai larg, prin criza modernismului însuși.

Eșecul imaginației sublimului, adică a imaginarului Dorinței (evocat de rațiunea kantiană) se resimte în evoluția picturii moderniste, inclusiv (sau mai ales) în pictura de peisaj. „Funcția fantastică” (sintagmă durrandiană), ca menire de „transformare eufemică a lumii” (același G Durand) își diminuează, treptat, dimensiunea „cosmică” și antropologică, pentru a (de)cădea în formalism și materism. Este suficient să urmărim evoluția / involuția peisajului în primele două treimi ale secolului XX, de la Utrillo și Maurice de Vlaminck, trecând prin Oskar Kokoschka și culminând cu Jean Dubuffet și A. Tapies (aici se încadrează evident și Ion Țuculescu). Incapacitatea de întrupare a spiritului este în pictura modernistă, evidentă. Admitem, în consonanță cu Lyotard, că această neputință trebuie substituită printr-o modalitate **prezent-ificabilă**. Așa se explică exacerbarea picturii gestuale, rafinamentul extrem al **artei povera**, fervoarea expresiv - materistă a tașismului. Sunt modalități și formule îmbrățișate de către

„imaginația sublimului” în scopul încorporării infinitului în substanța materiei, ca alternativă vizuală a „sublimului matematic”.

Recunoaștem în „peisajele” unui Wols, Fontana, Burri, Mathieux, Dubuffet, ipostaze ale picturii greu de egalat în privința exercitării praxisului pictural, a rafinamentului cromatic, a dozării materiei picturale. Să fie aici un „grad zero” al picturii moderniste? Să amintim, în acest context, pe inegalabilul A. Tàpies, cu peisajele-relief, notații sublime în materia telurică; reliefurile sale vor constitui, fără îndoială, un moment „glamour” al picturii crepusculare.

„Criza picturii – criza peisajului” se înscrie, așadar, în evoluția naturii și corespunde tribulațiilor sensibilului. Pictorii sunt întrupări ale acestei sensibilități, care, prin ars poetica artiștilor, își revendică conceptele intelectului. Efortul lor practic – creativ se va afla, întotdeauna, în proximitatea „ideii în devenire”, în pofida distanței care separă sensibilul intelectual de **ratio universalis**. Estetica sublimului își găsește, paradoxal, formularea figurativă – reprezentatională în altă parte. Acest „nou” ocurent, această „întâmplare” clamată de pictura modernistă își găsește terenul de exprimare în cultura de masă. Ne referim desigur la eflorescența pop – art – ului. Mitul economiei de piață, mitul capitalist – comunist oferă în acest moment, condițiile faste unei estetici a sublimului.

Efectele transformărilor tehnologice asupra cunoașterii (includem aici și pictura) sunt decisive. Viziunea modernistă este întotdeauna în decalaj cu noile media impuse de tehnologie: fructificarea „moștenirilor informaționale” va afecta ireversibil producția imagistică.

Faza estetică a culturii (artei) este depășită; în mare măsură, aceasta coincide cu epuizarea sublimului pictural modernist. Un secol de artă modernistă dezvoltată sub semnul noutății, al subiectului – autor, motivată de estetica frumos / sublimului este pusă în discuție. Liturgia absolutului care promova marea pictură din prima sa jumătate a secolului XX, este acum ocultată de **pragma** mitului tehnologic și consumist. „Realitatea spirituală”, „forme sensibile ale vizibil / invizibilului” riscă să pară, deocamdată, desuete. Transzitivitatea kantiană a sentimentului de frumos și sublim este **ne-mijlocită** și se instituie ca **principiu universal**. Ea asigură artei conexiunea cu sentimentul și judecata de gust, care sufereau, evident, mutații și metamorfoze. Oscilând între „frumos” și „sublim”, așa cum s-a văzut, pictura își putea „negocia” apartenența conceptuală sau nonconceptuală, în virtutea congruenței sale, la una dintre părțile sintagmatice kantiene.

Capitolele 15, 16 surprind traseul artei și a creativității în condițiile marilor mutații de la mijlocul secolului XX, proliferarea mitului consumist și „democratizarea” artei prin reproductibilitate (aproape) infinită. Arta se topește în societatea de consum, mare „antropofag estetic”. Multiplicarea artei prin reproducere, absorbția ei în copii nenumărate în kitsch – ul de consum, are ca efect epuizarea sa în „conserve culturale” și „depășește caracterul **transcendental**”. Estomparea originalității în favoarea multiplicării muzeului imaginar, distrugerea originalului și dispariția fascinației cu care era investită arta face ca aceasta să intre în mecanismul dizolvării, a disoluției. Un nou set de reguli – să le numim socio-estetice – se impun în etapa comunicării și consumului.

Asistăm la subțiere a sensului în favoarea „informației”: o „fiziologie” a artei care „comunică” în timp instantaneu. Critica de artă se deplasează către investigația sociologică (antropologică), politică și informatică. Arta de masă cere multiplicare, repetivitate. Manipularea formelor, a stilurilor, ocultarea originalului sunt metode de conformare la necesitățile pieței de artă. Orice capodoperă este susceptibilă unei preluări și reproducerii multiple, practic infinite. Nevoia de multiplicare a fost anticipată de marii pictori clasici – v. Rembrandt, Rubens, Vélasquez. În Europa modernă ideea multiplicării se regăsește la C. Monet și P. Cézanne. Motivați de nevoi estetice interioare, aceștia au reluat, uneori cu obstinație, motivele preferate. A se vedea în acest sens „Căpițele” și „Catredralele” lui Monet sau „Mont Saint Victoire” a lui P. Cézanne. Trebuie să admitem însă, că dincolo de condiționările stricte ce aparțin unei ars poetice personale, reluările motivelor pot, uneori, să răspundă unor cerințe comerciale. Este predicția unei noi epoci picturale în care „opera” se estompează până la dispariție, devenind multiplă și reproductibilă în esența sa. În numele valorii sociale a artei, a difuzării acesteia, opera este supusă unui nou mecanism operațional. Rezultatul va fi orientarea către **copie și permutare**. Din nou, exponentul cel mai însemnat al acestei mutații este A. Warhol. Deliberat, acesta se folosește de estetica informațională și de ideea „mașinii care pictează” în scopul de a răspunde adecvat consumismului. Artistul (autorul) se identifică cu „mașina care pictează”. Nu întâmplător A. Warhol își construiește Fabrica (Factory) după criteriile unei instituții de producție industrială.

„Distrugerea autorului” este dublată de distrugerea subiectului ca „reziduu” ipocrit al semanticii clasice. Ready-made-ul și „democratizarea” creativității propusă de Warhol și Beuys se identifică cu sfârșitul epocii estetice a artei. Toate obiectele au dreptul de participare la Muzeul Imaginar. O analiză lucidă a fenomenologiei creației în acest moment al „democratizării” mașiniste și al desacralizării este expusă de J. Baudrillard. Un „sfârșit al artei” care se traduce prin exces productiv, cu riscul pierderii seducției și iluziei din jocul generativ al formelor vizuale. Dincolo de acest „sfârșit” regăsim un „univers de obiecte – fetiș”. „Adică de obiecte care, asemeni fetișului, nu au referințe, nu au sens, nu au valoare culturală propriu – zisă. Obiectele aflate dincoace sau dincolo de estetic. Ne putem imagina o abundență sistematică de obiecte rituale, fetișiste, magice – de ordinul gadgetului universal, de ce nu ? – sau pur tehnice, artizanat electronic multimediat, contrafacere totală a lumii în realitatea virtuală – ea însăși un imens gadget care va pune, dintr-o dată, capăt imaginii, nu doar ca reprezentare, ci și ca iluzie alternativă”. (Jean Baudrillard)

Ultimele capitole, 17, 18, 19, 20, analizează faza “recuperărilor” postmoderne și contemporane. Resurecția formulărilor trecutului are, desigur, impact decisiv (și) asupra picturii de peisaj.

Pictura postmodernă nu este nici conservatoare, nici avangardistă; există o conciliere cu „ismele” moderniste și pre-moderne, inducând uneori senzația că își propune să „termine”, să refacă și să epuizeze formele unui anumit tip de sensibilitate. Imaginarul postmodern recurge la o țesătură de condiționări stilistice multiple. Astfel, nu de puține ori raportarea la formele consacrate ale

trecutului se traduce printr-o adevărată **rescriere** a modelului pictural. Multiplicarea producției artistice, reproductibilitatea tehnică (copii), ready – made - sunt premisele dispariției distincției dintre producție și consum, dintre creație și pasișă. Formele artei, arta în sine devine **materie primă** pentru noile **producții culturale**; aceste forme sunt supuse reformulării, manipulării și reciclării potrivit unor noi coduri și rețele informative. Pictura însăși nu se poate sustrage acestei tendințe: semnalul fusese lansat, sa văzut, de către A. Warhol. Practicile picturale recurg frecvent la formele deja produse.

Artiștii de astăzi mai mult **programează** formele decât le compun: mai degrabă decât să transfigureze un material brut, ei se folosesc de ceea ce este deja **dat**: într-un univers de produse de consum, se folosesc de forme preexistente, de semnale deja emise, de clădiri deja construite, de cărări deja marcate de predecesori. Artiștii nu mai consideră câmpul artistic ca un muzeu conținând opere care trebuie citate sau „depășite”, cum ar dori ideologia modernistă a noului, ci ca multitudine de depozite pline de unelte care trebuie folosite: grămezi de date de manipulat, de regizat și de reexpus.

În virtutea acestor „practici culturale actuale” pictura **problematizează** două domenii: cel al realului și cel al **tradiției picturale**. Considerăm că reacția practicii picturale la adresa acestora nu este atât parodică și intertextuală, cât mai ales nostalgică și recuperatorie. O astfel de atitudine induce ideea de cunoaștere istorică, de repliere a picturii către o prestigioasă tradiție istorică.

Începând cu impresionismul, pictura a încercat o determinare evidentă față de fotografie. Apariția fotografiei nu a însemnat dispariția picturii, ci dimpotrivă, eliberarea de servituțiile și obsesiile reproducerii realului. Urmarea – dezvoltarea sa autoreflexivă, până la limitele sale. Pictura postmodernă reface legăturile cu lanțul tradiției – romantism, realism, epic, narativitate, în baza unei intertextualități continue și complexe. Provocările, problematizările sunt multiple și corespund cu „investigarea conduitelor specifice ale unei schimbări specifice, o întrebare contextualizată a presupuzițiilor ideologice”. Funcția picturii de peisaj trebuie astfel reevaluată, revizuită. Fotografia – peisaj are rolul de a capta realul în virtutea virtuților sale tehnologice din ce în ce mai performante. La aceasta se adaugă un câmp deschis posibilităților infinite de cercetare, de investigație în câmpul limbajului vizual – deci al identificării cultural – comunitare. Pictura de peisaj este eliberată de funcția sa ideologică, dar își atribuie un rol preeminent în direcția cercetării și a cunoașterii, acționând dinlăuntrul limbajului. Imaginea fotografică se înscrie în limitele esteticii, dar, concomitent, o poate depăși. Ea intră în zona evenimentului politic și social, al caleidoscopului evenimential. Este o zonă trans – estetică, a durității și a cotidianului fără aură – este imaginea document, imaginea mărturie. În acest caz avem noțiunea de **fragment**, de **decupaj** a unei realități. Fragmentul prevelat din real are rolul de „fereastră deschisă spre lume” și acționează ca o cenzură în interiorul unui „hors cadre” ce definește continuitatea câmpului realului (natural). Acest tip de surprindere și captare fragmentară a realului este, de cele mai multe ori, surprinzător și developează o **stare conflictuală**.

Conflictul implică narativitate și aceasta se regăsește în interiorul fragmentului de real – conflict grafic, de lumină, semantic / simbolic, ritm etc. Etalarea fotografică fragmentară deconspiră o nevoie de „scenariu” fotografic, de relatare evenimentială prin înlănțuire sintagmatică. Care este rolul peisajului pictural în epoca contemporană? Exemplificările peisagistice din arta contemporană converg în mare măsură către un „nou realism”. Aproprierea realului prin mijloace foto sau digitale converg către un tip de imagine epurată sau „purificată”, în care „frumusețea” este convergentă cu „prezența”. „Pictura multiplică intrigile, tehnicile teoretice, ca s-o dejoace și să se joace cu ea”, afirmă Lyotard. Nu știm în ce măsură imaginea peisageră va dori să se debaraseze de substanța, de materia picturii. Probabil că nu, deoarece s-a văzut, aceasta este totuși recurentă.

În concluzie, peisajul constituie motivul unei identificări a eului. Iar identificarea este principiul de bază al constituirii imaginare a eului. Diferitele tipuri de reprezentări pictural / peisagistice, de la Renaștere la fotorealism, sunt varii modalități de proiecție psihanalitică a eului. Este adevărat că această identificare este întotdeauna heterogenă, multivocală, uneori imprevizibilă. Înăuntrul limbajului, acest proces este însoțit, evident, de imagini determinate tehnologic și cultural, cel mai adesea heteroclite. Iar jocul acesta al eului identitar este jocul imaginarului, această instanță auctorială care facilitează accesul prin limbaj către simbolic. Peisajul în sine, ca o componentă constantă a realului (și virtualului), va oferi întotdeauna modele diverse, inclusiv culturale, care vor fi susceptibile unor noi provocări.