

Universitatea de Artă și Design

Cluj Napoca

Rezumatul tezei de doctorat

## EXPRESIONISMUL AZI

**Coordonator științific:**

**Prof.Univ.Dr. Florin Maxa**

**Doctorand:**

**Lakatos Gabriela Luciana**

**Cluj Napoca**

2011

## Rezumat

Epoca noastră accelerată, plină de tensiuni ne obligă să ne agățăm de umbrele noastre convingeri estetice unice, care ne conduc de la haos la transcendență. Pendularea agitată de la un pol la celălalt este o formă evidentă de extremism, după cum spunea și Barry Goldwater că "extremismul în apărarea libertății nu este viciu" – stările extreme necesitând măsuri extreme. Ea a fost în general realizată de-a lungul istoriei, înțelepciunea umană străduindu-se să menină acest echilibru. În cazul în care acest lucru este realizabil, ea devine un ingredient important în experiența de viață.

În artă, ca și în atitudinea personală, ceea ce este dus la extremă în orice direcție, relevă puternic o poziție expresivă, dezvăluind și exagerând slăbiciunile intrinseci. Slăbiciunea expresionismului, limita sa extremă, este că ar putea degenera în pierderea formei, prin expresia durerii și tulburarea de care noi ne temem că vom fi conduși, fără speranța de răscumpărare. Problemele adânc nerezolvate, perturbate, anarhice avem nevoie ca, în mod semnificativ, să se integreze în țesătura vieții noastre civilizate de zi cu zi..

Ceea ce vedem, în principal ca manifestări negative ale expresionismului în natură: vulcan, cutremur, furtună, boală și moarte, la om, sunt, în mod clar, mânia, furie, violență emoțională, crimă și în război. Față de extremele puternice, expresionismului conține, de asemenea, misterul vieții, al universului și al omului.

Expresionismul oferă un debușeu pentru revelația, ființei noastre - sentimentul uman, iubitor, urându-și partea necivilizată - care trebuie să aibă rolul său în existența noastră. Contemporanul afectat de puritanism simte, în primul rând nevoia de siguranță și, de dragul eficienței pe mai multe nivele, neagă baza primitivă a firii noastre, care restricționează senzația, în timp ce expresionismul devine o relaxare personală și socială în fața presiunii de explozie fără de care nu va supraviețui intact.

Expresionismul european apare pe scenă ca un antidot al unor malformații dezumanizante puse la încercare de arta și viața suprarățională. În timp ce diverse forme ale expresionismului există și au existat cu mult înainte de apariția europenilor, indiferent de motivele de ordin psihologic, confort estetic sau în contrapartidă financiară, germanii și italienii sunt primii care au venit cu un design modern, în prim-plan.

Având în vedere caracteristicile unui posibil expresionism național, este probabil ca italienii cu deschiderea lor afectivă, expresivitatea și larghețea gestului la care se adaugă, în plus, credința religioasă, să inspire crearea picturilor renaștentiste și baroce. Pe de altă parte, raționalitatea germană, preferința pentru detalii, planificare și comandă, pot fi privite ca fiind compensate de o intensitate pasională prin măreția în Beethoven, fanatismul și răul din Hitler.

Latura pozitivă a expresionismului european, ne reamintește că, dacă ne lăsăm necugetat purtați în aval de curentul status quo-ului, suntem în pericol de a pierde sau denatura umanitatea noastră. Într-o epocă condusă de raționalitate, se ajunge la un grad de dezumanizare. Expresioniștii ne spun că sentimentul este important.

George Baselitz cu figurile întoarse cu capul în jos ne amintește că atât noi cât și lumea noastră seamănă foarte mult cu acest lucru. Sandro Chia, Francesco Clemente și Enzo Cucchi vorbesc, de asemenea, de o luptă prin intermediul figurilor necizelate, stilizate, scoase din contextul existenței de zi cu zi. Devenind mitice prin această mutare, încearcă să ne reconecteze cu nivelele mai profunde ale ființei noastre. Peisajele pictate violent de Anselm Kiefer cu paie, sugerează o dorință de a recâștiga o oarecare legătură cu pământul **revivifying** și lucrurile de viață.

Pe partea negativă, viziunea europenilor este umplută cu o violență aproape sadică ori masochistă, de groază și disperare. În timpurile noastre această atitudine este, fără îndoială, legitimă mai devreme. De asemenea, este adevărat că țițele estetice repetitive nu vor schimba condițiile de viață, în special atunci când acestea sunt asemănătoare cu estetica derivată din cea a europenilor. În condițiile acestea, arta neoexpresioniștilor crește într-o oarecare măsură povara psihică a omului modern, deja copleșit de inexorabil, de mediocritate și decădere spirituală.

Decăderea unității artei contemporane - atât în estetică cât și în conținut – chiar dacă nu are intenția de a fi un avertisment sau o măsură la decadența societală, își urmează cursul. Noi o știm în special de la memento-urile de zi cu zi al știrilor despre dezastre, la experiența personală.

Ceea ce ar putea fi mai adecvat și util pentru supraviețuirea omului de astăzi este o artă care încearcă să pună bucațile de viață împreună, care încurajează fără diluarea sau diminuarea realitățile vieții - care include atât frumos, cât și urât, adevăr și falsitate, bine și rău - și face acest lucru cu un conținut profund la un nivel estetic ridicat.

Din punct de vedere stilistic, suntem de fapt purtați în capcana esteticii timpului cu conținuturi de odinioară. Arta expresionistă contemporană pare a fi un hibrid al expresionismului german de la începutului secolului XX, al abstract-expresionismului american din anii '50 și o clară contribuție a neoexpresionismului din anii '80. Mai degrabă decât dezvoltările perspectivelor originale sau importanța lor în viața artei contemporane, esența se află în căutarea unei legături comune, acceptabile.

Expresionismul european, cu accente puternice dadaiste și suprarealiste, este legată și de atitudinea curentului Punk animată de cultura artistică și muzică - un fenomen de violență extremă și simplistă, cu comportament copilăresc, primitiv - o tentativă evidentă, și disperată la care recurgem pentru a reafirma înțâietatea naturii noastre primitive (într-un mod deformat prin care subliniază represiunea față de existența tehnologiei convenționale). Arta contemporană este caracterizată de eclecticism. Nu a fost descoperită o artă originală, puternică, răscumpărătoare, care ne poate elibera de robia noastră de status quo-ul. Prin adoptarea de boală și de negativitate, vom refuza să recunoaștem ceea ce ne va face bine. Ne agățăm de durerile și limitele noastre, cum ar fi masochismul, suntem în pericol, dacă nu vom începe să țineți capul sus și să spunem "există o modalitate mai bună de viață și artă", făcând un efort pentru a o găsi.

Expresionismul este unul dintre cele mai expansive fenomene artistice ale secolului XX și începutul secolului XXI. În mod straniu, de-a lungul istoriei sale, de peste o sută de ani, el nu și-a pierdut intensitatea emoțională și nici capacitatea de-a tulbura sufletul privitorului. Putem considera că avem de-a face cu manifestări expresioniste și în perioada premergătoare modernismului, însă afirmarea și apogeul acestui tip de simțire artistică erupe în secolul XX, corespunzând angoasei unei societăți dezrădăcinate, aflată în căutarea unor noi valori spirituale și măcinată de incertitudini. Este interesant modul în care expresionismul reușește să traverseze două categorii artistice aproape contradictorii – modernismul și postmodernismul, devenind, astfel, un fel de „pod” (sau de ce nu un nou „pod” – *Brücke*) între două tradiții, între trecut (căci modernismul este azi, indiscutabil, trecut) și prezent (fiindcă e greu să găsim un termen istoric care să ne proiecteze dincolo de postmodernism).

Cercetarea științifică dezvoltată sub titlul *Expresionismul azi* inventariază ipostazele prin care trece expresionismul pe parcursul secolului XX, de la primele decade și până la trecerea spre noul mileniu. Aspectul cel mai frapant al expresionismului este actualitatea, el renaște și se reinventează, adaptându-se, la fel ca omul, la noile condiții sociale, căci, să nu uităm, că

dincolo de factorul artistic care îl determină din punct de vedere formal, expresionismul rămâne un manifest social. În acest context, dacă ar fi să privim arta din prisma filosofiei, am putea încadra expresionismul în curentul existențialist. Un existențialism tragic, o confesiune în imagini a unui adevăr prea teribil pentru a putea fi rostit sau circumscris prin elegante elucubrații literare. Originile expresionismului sunt, asemenea curentului, pline de dramatism, iar *Țipătul* lui Munch pare un simbol profetic al declinului societății moderne. Războaiele, eșecul politic, extremismul sau societatea de consum, golită de orice raportare la trăirea autentică, sunt doar câteva dintre premisele generale ale evoluției expresioniste. La ele, se adaugă trăirea individuală care, la rândul ei, poate căpăta, prin raportare la general, proporțiile unei catastrofe universale.

Lucrarea este deschisă cu capitolul *Geneza și evoluția expresionismului*, printr-o privire retrospectivă asupra destinului expresionismului în prima jumătate a secolului XX, pe care am putea s-o numim, în ciuda caracterului său avangardist, faza „clasică” a expresionismului. *Brucke* și *Blaue Reiter* rămân două puncte de referință ale acestei perioade. Emblematic, bine organizate și cu un program incisiv ele și-au asigurat o poziție fermă pe scena artei moderne.

Expresionismul, apărut la începutul secolului XX în spațiul german, renunță la grația seducătoare și la ornamentul inutil promovând exprimarea cu violență a emoțiilor, mișcarea, și susținând un profund protest social. Atitudinea artistică se identifică la un anumit nivel cu socialul și își trage substanța mai degrabă din această realitate extraestetică, de natură socială. Schönberg trasează două tipuri de atitudini care se completează una pe alta și întregesc ființa artistului. Pe de o parte, el amintește de atitudinea celui care se expune oricărui tip de emoție, a celui care lasă să viețuiască în sine fenomenul estetic pentru a extrapola ulterior această stare în domeniul raționalului, în cadrul domeniului de cugetare și reflecție interioară. Disocierea aceasta dintre atitudinea celui dedicat actului de trăire estetică, a celui care convertește impresiile primite de la realitate în trăiri estetice și atitudinea reflexivă, care își are ca punct de plecare primul tip de atitudine dar, care pentru a subzista trebuie să o suspende pe aceasta, apare delimitată în introducerea celebrei *Estetici* a filosofului Nicolai Hartmann care afirmă că „dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoștinței filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu înseamnă atitudinea esteticianului. Cea dintâi este și rămâne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hartmann Nicolai, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, p.3

Atunci când se vorbește despre estetica expresionistă, se admite ca generală accepția că aceasta pleacă de la reconsiderarea categoriei urâtului, că în arta expresionistă urâtul are puterea de a polariza toate celelalte categorii și de a le subsuma sieși, acestea fiind reductibile la urât. O astfel de concepție este limitată așa cum de altfel se încearcă a se identifica urâtul cu disonanța muzicală sau cu violența culorilor aplicate pe pânză, cu caracterul straniu și imprevizibil al stărilor exprimate prin intermediul artei expresioniste. Ar însemna ca un mare segment al artei, care de-a lungul perioadelor stilistice recurge la astfel de procedee, să fie repudiat. Când termenul de expresionism este utilizat pentru a descrie expresionismul german, acesta preia semnificații cultural-istorice specifice. Sensul său general corespunde autoexprimării artistice bazate pe apelul la percepțiile proprii, personalitatea și interesele artistului în cadrul procesului de pictură sau de producere a operei de artă. Distincția între această noțiune generală de exprimare și arta expresionistă rămâne chestionabilă atât în cazul artei moderne, cât și în cel al artei contemporane.

Cum se arată în subcapitolul intitulat *Brücke*, în cazul membrilor acestei grupări, operele lor au fost descrise ca fiind „expresioniste” pe baza unor motive evidente. În primul rând, artiștii au aspirat în momentul producerii lucrărilor la comunicarea unei emoții sau a unor sentimente directe. În al doilea rând, criticii și istoricii de artă identifică în mod constant creațiile artistilor *Brücke* drept „expresioniste” datorită facturii lor. Raportarea la aceste două aspecte, duce la analiza a două lucrări semnificative din această perioadă care abordează teme dominante ale picturii germane expresioniste, și anume figura umană și peisajul, *Sitzende Kind* de Erich Heckel și *Lehmgrube* a lui Ludwig Kirchner, ambele unanim acceptate ca exemple ale picturii expresioniste. Primul punct vizează intenția artistică, capacitatea creatorului de a exprima în mod direct o emoție, calitate mai puțin evidentă în aceste picturi. Cel de al doilea punct este cel care constituie baza etichetării celor două picturi amintite drept expresioniste. În ambele este prezentă pensulația brută și nefinisată alături de culorile puternice. Rezultatul acestor demersuri este distorsionarea obiectelor și netăgăduita prezență a tensiunii dintre inconfortul imaginii ilustrate și tușele vizibile pe suprafața lucrărilor.

Acemiștii contemporani perioadei au relevat o lipsă de competență în ceea ce privește acest mod de a picta, considerând că este vorba de o tehnică brută, neterminată. În ceea ce privește definirea ulterioară a unor lucrări drept expresioniste, această particularitate morfologică avea funcția unui criteriu de diferențiere. Atracția față de primitiv a grupului *Brücke* este sursa unui mare număr de interpretări, atât teoretice cât și în rândul pictorilor, de-

a lungul secolului XX. Imaginile ce reapar înaintea Primului Război Mondial par să consolideze teoria centralității naturii în opoziția expresionistă față de lumea contemporană. În același timp, în special în lucrările lui Kirchner, în unele imagini care asociază reprezentarea femeii cu cea a naturii, sunt prezente sensuri diferite, sesizabile prin analiza critică. Asocierea deliberată și sofisticată a urbanului cu imagini tribale, „primitive”, și nuditatea masculină alăturată celei feminine contribuie la această remaniere a convențiilor, la crearea unei picturi ambivalente, concentrându-ne atenția atât asupra problemelor de reprezentare a imaginii, precum și asupra asociațiilor moderne ale unui obiect acuzat că ar fi „primitiv”. pune în evidență faptul că au fost, mai degrabă, revoluționari din punct de vedere estetic. Expresionismul a împins la extremă exercitarea libertății estetice în momentul în care s-a abandonat picturii abstracte, proclamând libertatea de reprezentare. Libertatea estetică a fost un simbol al libertății emoționale, libertatea de a-și exprima emoțiile, oarecum în mod terapeutic, încercând să-și descopere chiar și emoțiile ascunse. Artiștii *Blaue Reiter* au aspirat spre libertatea spirituală vizând o conștiință mai vastă și sentimentul benefic de a fi un sine integrat complet. Ei sunt mai puțin preocupați de diferența dintre mediul urban nesănătos și cel al peisajului dătător de sănătate, fiind interesați de aspectul transcendent al ambelor medii, atât în ceea ce ține de dinamica vizuală, cât și de idealism.

Probabil, lipsa factorului de sex feminin reprezintă scopul suprem al grupării. Este o artă de sublimare, ce se străduiește să fie sublimă și să reprezinte sublimul, mai degrabă decât să se preocupe de anxietatea sexuală.

Opozițiile simbolice au fost, de asemenea, estetic inerente celei de-a doua mari grupări expresioniste din Germania, *Blaue Reiter*, care a luat naștere la München în 1911. Gruparea din München susține tezele centrale ale lui Kandinsky despre artă, cum ar fi autonomia expresivității culorii și liniei, dar și ideea de abstractizare drept o transcendere spirituală a realității. Una dintre convingerile fundamentale în ceea ce privește scopul și funcția artei a fost neliniștea față de problema artei ca vehicul pentru ideologie și ca un mijloc de adresare în conformitate cu complexitatea lumii moderne. Artiștii grupării au văzut în arta lor un mijloc de vindecare de relele morale și spirituale ale civilizației contemporane, aduse fără precedent societății, schimbările politice, culturale și tehnologice ale acelei ere. *Blaue Reiter* s-a bazat pe ideea că creativitatea ar trebui să fie expresivă, subiectivă și intuitivă. Figura de bază a grupării, Kandinsky a scris despre ceea ce el numește spiritualul în artă: „Când religia, știința

și moralitatea sunt zguduite, ultimele două de mâna puternică a lui Nietzsche, atunci susținerea exterioară riscă să scadă, omul își întoarce privirea de la extern înspre el însuși”<sup>2</sup>.

Prima jumătate de secol expresionistă se caracterizează printr-un crescendo al emoției negative, de la teme ca relația dintre nud și peisaj sau căutarea unei noi „spiritualități” fiind conduși spre ororile războiului și imaginea devastată a unei lumi apocaliptice, în care viețuiește o societate dezmembrată atât fizic, cât și emoțional.

Anii '50, analizați în subcapitolele șase și șapte reprezintă o perioadă în care încă o mare parte din Europa zăcea în ruine și aduc o schimbare majoră în domeniul expresionismului – Lumea Nouă, America, își va demonstra hegemonia și pe plan artistic prin „lansarea” expresionismului abstract. Datorită criticului Clement Greenberg, curentul și exponenții săi vor deveni în scurt timp notorii. La fel ca expresionismul german și expresionismul abstract va avea mai multe fațete – gestual, ca în dripping-urile lui Jackson Pollock, sau meditativ-melancolic cu accente mistice în „câmpurile de culoare” ale lui Mark Rothko și imensele compoziții ale lui Barnett Newman. Opera celor doi din urmă pare mai degrabă o continuare a expresionismului romantic al lui Friedrich decât a operei distorsionate a expresioniștilor ce activează în Europa în preajma celui de-al Doilea Război Mondial – Otto Dix și Max Beckmann. Va trebui să mai treacă douăzeci de ani până când Germania, amintindu-și de marea „purificare” a artei și de picturile expresioniste mistuite de flăcări, va avea curajul să-și înfrunte destinul și istoria.

Neoexpresionismul, al doilea capitol al tezei, este o prezentare a „reîntoarcerii la pictură” ce însuflețește scena artistică începând cu anii '70 și care devine un fenomen predominant în anii '80. Cei mai de seamă exponenți ai acestei așa-zise picturi „retrograde”, care continuă expresionismul de-acolo unde rămăsese la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, erau membrii *Transavangardei* italiene și ai neoexpresionismului german.

*Transavangarda* se preocupa mai ales de psihicul uman și latura emoțională. Contribuția filosofiei și a esteticii postmoderne la realizarea acestor opere constă în repunerea în discuție a raporturilor care se stabilesc în toate domeniile culturale între concepte precum minor-major, internațional-local sau centru-periferic. Probabil că aportul decisiv al italienilor în acei ani

---

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (1912)A. General, III. *Spiritual Turning-point*, apud Hugo Ball, John Elderfield, *Flight out of time: a Dada diary*, University of California Press, 1996, p 223



formativi, după care fiecare artist urmează un parcurs individual, constă în reluarea decisă a discursului plastic asupra subiectivității. *Transavangarda* descoperă un limbaj capabil să vorbească din nou despre subiect, despre pasiunile și fantezmele inconștientului. Tinerii artiști italieni includ în opere nu atât momentul autobiografic și privat, cât elementele structurale care caracterizează această nouă sensibilitate: oscilația între mai multe limbaje, pasiunea pentru particular, provizorietațea și contradicția. Oscilația este dată și de caracterul tranzitoriu al stilului, fără să fie asociate ideii de continuitate și stabilitate. Se recurge la limbaje diferențiate și se fac trimiteri la culturi îndepărtate în timp sau reperabile în imediata contemporaneitate. Imagini ironice și dramatice cu semne neutre sau personalizate tranzitează suprafața operelor, fără să definească nimic în mod irevocabil.

Avangarda și modernismul, adoptă stiluri artistice ale secolului al XIX-lea, de la primul expresionism la abstracțiunea lirică, transavangardiștii italieni însă creează opere în care certitudinile și utopiile trecutului sunt strict revizuite. Ironia evidentă vine să susțină noua imagine, atât în sens explicit cât și implicit. Aspectul explicit provine din miniaturizarea elementului prezentat, din punerea lui în relație cu o sensibilitate care nu dramatizează, deoarece îi lipsește energia istorică. Ținând însă seama de luările de poziție teoretice și, mai ales, de caracteristicile efective ale operelor celor cinci, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria și Mimmo Paladino, observăm că avem de-a face, într-adevăr, cu o artă postmodernă.

Subcapitolul trei este dedicat neoexpresionismul german ce viza o artă cu un profund caracter național și cu importante valențe istorice, o artă a comemorării. Spre deosebire de italieni, germanii sunt mult mai incisivi în discursul lor plastic, însă din punct de vedere stilistic e greu de găsit alte puncte comune în operele lor în afară de raportarea la trecut. Limbajul lor inestetic, ca în „pictura urâtă” a lui Lüpertz, superficial, în foto-picturile lui Richter, decadent și tragic, în compozițiile lui Kiefer, sau „cu susul în jos”, în universul creației lui Baselitz, va acapara scena artei internaționale promovând un „nou spirit în pictură”.

O importanță deosebită am acordat figurii marcante a lui Anselm Kiefer, parcurgând etapele creației sale de la sfârșitul anilor '70 până la începutul secolului XXI prin analiza celei de-a treia expoziții de la Gagosian Gallery New York intitulată *Merkaba* între 8 noiembrie – 14 decembrie 2002 sau a lucrărilor datate din 2006.

Influențele neoexpresioniste nu au întârziat să apară nici în arta americană, unde prin reprezentanți ca Susan Rothenberg, David Salle, Eric Fischl sau Julian Schnabel acest curent va căpăta noi valențe, însă nici pe departe la fel de dramatice ca în neoexpresionismul german.

Ultimele capitole ale tezei sunt dedicate artei contemporane și modului în care expresionismul și-a pus amprenta asupra acesteia, expresionismului românesc și creației personale.

Arta contemporană se află într-o stare de confuzie. Pictura, în mod special pare să se schimbe și să evolueze mai rapid ca niciodată. Inovații se succed din ce în ce mai rapid, fiindcă ele nu dispar la fel de repede cum au apărut, se îngrămădesc, toate la un loc, într-un amalgam de stiluri, direcții, tendințe și școli excentrice. Stilul istorico-artistic care și-a menținut și își menține identitatea prin multitudinea de mode, maniere, frenezii, capricii și manii ne însoțește și pare să promită că va continua să aibă curs încă o vreme. În contextul de azi, durata unui stil istorico-artistic s-ar cere înțeleasă ca lungime a perioadei în timpul căreia el este unul principal și dominant, perioadă în care el e receptacolul celei mai mari părți a artei importante produse înăuntrul unei modalități anume de exprimare și într-un mediu cultural dat. Tot acesta este și intervalul de timp în care tinerii artiști cu ambițiile cele mai înalte și mai serioase sunt atrași de stilul în cauză.

Astăzi toată lumea inovează liber pentru a fi frapant. Doar că acum se dovedește că nu mai este valabil că orice artă care șochează este și una inovatoare sau nouă. Chiar însușirea de a fi frapant, spectaculos sau deranjant a devenit ceva convențional, parte a bunului-gust sigur pe sine. Un corolar la aceasta este conștientizarea faptului că aspectele datorită cărora și-au obținut recunoașterea majoritatea inovațiilor artistice în ultimii peste o sută de ani, s-au modificat aproape radical.

Artă zilelor noastre nu mai este criticată în raport cu ea însăși, nu se mai face diferența dintre abstract și figurativ, așa cum am înțeles din arta postmodernă care nu se limitează la stiluri determinate, mode sau direcții în artă. Ca o reflecție asupra acesteia este problema responsabilității. Artă modernă a revendicat o imunitate estetică la libera creație și la critica convențiilor și conformă cu estetica șocului pe care o promova.

A apărut astfel un anumit tip de artist nou, indiferent la injoncțiunile moralei și nerecunoscând nicio altă jurisdicție în afara normei specifice artei sale. Odată cu avangardele, artistul a obținut o libertate aparent nelimitată, înțeleasă ca imunitate în impunitate absolute

față de libera judecată a publicului ori a criticii.<sup>3</sup> Din această perspectivă, „lumea artei” apare ca un domeniu izolat, autonom, în raport cu normele colective. Artiștii își desfășoară în deplină libertate demersurile, dincolo de orice constrângeri ale cunoașterii sau ale acțiunii, scăpând chiar și judecății estetice<sup>4</sup>.

Jean-Philippe Domecq denunță ideea artistului de neatins sau imun și le atribuie unora dintre artiștii contemporani responsabilitatea crizei creativității. Din punctul de vedere al lui Rainer Rochlitz, autonomia artei nu înseamnă „recluziune asocială, ci logică proprie”<sup>5</sup>. În acest fel, ireductibilitatea câmpului estetic la regulile cunoașterii, ale moralei sau ale politicii nu echivalează cu izolarea absolută a artei. Conform acestei poziții, a afirma „autonomia” artei nu înseamnă a pune în paranteză mizele extraartistice, ci înseamnă transformarea și reevaluarea acestor mize cu ajutorul regulilor pe care artistul și le impune. Altfel, orice pretenție politică sau filosofică a artei trebuie confruntată cu exigențele medium-ului artistic, iar Rochlitz face eforturi pentru a relegitima un ansamblu de criterii de evaluare estetică, consensuale și stabile, pentru a judeca arta contemporană<sup>6</sup>.

În aceste condiții, ne putem întreba dacă mai rămâne ceva din ideea responsabilității artistului, fie ca supunere la judecata estetică sau ce paliere de autonomie ar fi limitate de o astfel de responsabilitate. În mod sigur, există libertatea de expresie a artistului manifestată de libertatea în alegerea formei, materialelor, dimensiunii sau a culorilor folosite în operele sale. Libertatea artistului include la fel de bine și responsabilitatea. În cazul în care nu ar mai exista relația dintre libertate și expresie nu mai rămâne decât o aspirație vidă, iar „imunitatea absolută”<sup>7</sup> pe care o denunță unii artiști face posibilă pierderea sensului artei.

În opinia lui Hilton Kramer schimbarea pe care a adus-o gustul neoexpresionist „Gustul pare cumva să asculte de despăgubirile legale, astfel încât cu negarea unor calități pe o perioadă, pregătește aproape în mod automat terenul pentru a reveni triumfal într-o etapă ulterioară. Ceea ce nu este posibil este anticiparea exactă, programată a gustului. Originile

---

<sup>3</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions du Minuit, Paris, 1998, pp. 158-159, 162-163, 166-167

<sup>4</sup> Nicolas Bourriaud, *La provocation dans l'art contemporain*, Beaux Arts, Nr.182, Iulie, 1999, p. 72

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Paris., 1994, pp. 31-38, 84-85

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 38-43

<sup>7</sup> Dan-Eugen Rațiu, *Lumea artei: imunitate sau responsabilitate? Problema responsabilității și a angajamentului în arta contemporană*, JSRI • No.4 /Spring 2003, p13

sale se află într-un mai profund și mai misterios strat decât simpla modă. Ceea ce este în centrul fiecărei schimbări în gustul autentic este o fulgerătoare senzație de pierdere, o existențială durere, un sentiment că ceva absolut vital pentru viața artistică a intrat într-o stare de atrofie, iar gustul are scopul de a produce imediat un remediu pentru această percepută lipsă.”<sup>8</sup>

Neoexpresionismul se dovedește a fi foarte apreciat de publicul larg, de colecționari și distribuitori, dar totodată primește și nenumărate critici mai ales din partea criticilor de artă conservatori ca Robert Hughes, din zona teoriei conceptuale ca a lui Donald Judd, formalist și de tradiție modernistă ca Greenberg Clement și psihanalistul Jacques-Marie-Émile Lacan, care susține că ar putea fi o formă de exprimare directă ce duce în afara structurilor sociale de tradiție.

O dată cu sfârșitul modernismului, creația artistică se definește prin lipsa tipului de unitate stilistică care ar putea fi ridicată la rang de criteriu și utilizată ca bază pentru dezvoltarea unei capacități de identificare. Așadar, nu există nicio direcție posibilă a vreunei istorisiri. Acesta este motivul pentru care putem numi arta contemporană, simplu, postistorică. Apare sentimentul că absența unei direcții este trăsătura caracteristică a perioadei noi, că neoexpresionismul era nu atât o direcție, cât mai degrabă iluzia unei direcții. Ultimii douăzeci și cinci de ani sunt o perioadă uluitoare de productivitate experimentală, lipsită de vreo direcție narativă pe baza căreia unii ar putea fi excluși, ani care în cele din urmă s-au stabilizat ca normă.

Artiștii contemporani aderă la programe care nu mai forțază limitele artei sau aspirația la participare în istoriei artei, ci mai degrabă pun arta în serviciul unui scop personal sau politic. Artiștii expresioniști dispun acum de întreaga moștenire a istoriei artei pentru a putea lucra cu ea. În primul rând, istoria avangardei, care a pus la dispoziția artiștilor toate uimitoarele posibilități pe care le-a elaborat și pe care modernismul s-a străduit din răspuțeri să le reprime. Contribuția artistică majoră al anilor '70 este preluarea imaginilor cu semnificații și identități stabilite, acordându-le semnificații și identități noi. Orice imagine poate fi apropiată, ceea ce rezultă e că nu mai există uniformitatea perceptuală și stilistică a acestora<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain: utopie, démocratie*, apud Daniel Soutif, *Beaux Arts Magazine*, Nr. 155, Paris, Aprilie, 1997, p. 9

<sup>9</sup> *Ibidem*

Un controversat grup britanic de pictori care aderă la stilul expresionist cofondau în 1999 prin Charles Thomson și Billy Childish, împreună cu alți unsprezece artiști Philip Absolon, Frances Castle, Sheila Clark, Eamon Everall, Ella Guru, Wolf Howard, Bill Lewis, Sanchia Lewis, Joe Machine, Sexton Ming, Charles Williams, *stuckism-ul* ce va deveni de circulație mondială. Grupul original format din treisprezece artiști se extinde, din noiembrie 2008, la 183 grupuri în 44 de țări. În UK Paul Harvey (Newcastle), Jane Kelly (Acton), John Bourne (Wrexham), Mark D (Nottingham), Abby Jackson (Oval), Edgeworth Johnstone (Muswell Hill Other), Annie Zamero (Crouch End), Jacqueline Jones (Cardiff), Jasmine Maddock (Merseyside), Rosa Prospero (Shepherds Bush), pe plan internațional Elsa Dax (Paris). Terry Marks (New York) Peter Klint (Hamburg). Frank Schroeder (Munich). Richard Cronborg (Chicago), Carlos Camus (Chile), Alan Mancuso (Aix En Provence), John Geggie (Danish), Cedric Lenaers (Bruges), Pavel Lefterov (Sofia), Shelley Li (Shanghai). Membrii grupării resping natura sterilă a artei conceptuale, precum și *Brit Art*, performanța și instalația, pretinzând că ar fi în esență lipsite de valoare artistică. Artiștii stuckiști favorizează întoarcerea la calitate, cum ar fi de exemplu pictura figurativă și calitățile expresive a materiei picturale. Cea mai discutată declarație din manifestul lor este: „Artiștii care nu pictează nu sunt artiști”. Într-un al doilea manifest, declară că menirea lor este să înlocuiască postmodernismul cu remodernismul, o perioadă nouă spirituală, deosebită de cele religioase, de valori în artă, cultură și societate.

O altă grupare de pictori contemporani caracterizați ca fiind expresioniști este *Neue Leipziger Schule* sau *New School Leipzig*, ce ar putea fi numit ca loc de naștere al tinerilor artiști est-germani care s-au adăpostit de valorile lumii globalizante din Vest. Acest lucru a influențat elevii școlii *New School Leipzig* să dezvolte noi tehnici de pictură, care utilizează un amestec de o mai mare sălbăcie a tehnicii expresionismului de la începutul anilor '80. Graffiti, cu pictura de șevalet și cu reținerea specifică Est-socialismului german va caracteriza picturile artiștilor acestei școli. Artiștii *New Leipzig School*, Tim Eitel, Fabritius, Tom Sebastian Gogel, Rosa Loy, Neo Rauch, Arno Rink, Christoph Ruckhaberle, David Schnell, Weischer Matthias traduc în diferite moduri ideologii cum ar fi ideea de comercial și probleme socio-economice în picturi vii.

Capitolul IV vizează pictura expresionistă românească, prezentând o trecere în revistă a artiștilor ce aparțin perioadei avangardei și anilor '80, insistând asupra influențelor expresioniste prezente în opera lor.

Capitolul final al tezei este dedicat creației personale și a elementelor sale constitutive printr-o surtă analiză a două serii de lucrări *Corp* și *Dezastre* pe care le consider reprezentative pentru activitatea mea artistică.

Temele abordate prelucrează marile tematici abordate de expresioniștii germani de la începutul secolului trecut: nudul feminin, peisajul și căutarea unei reprezentări personale de spațiu. Imaginile comunică o viziune personală la aceste subiecte. În lucrări, accentul cade de pe impresie, ceea ce este, totuși, punctul de pornire, pe expresie, pe comunicarea expresă a emoției.

Prima serie de compoziții ce poartă titlul *Corp*, este o încercare a reînvierii figurației pe care au promovat-o neoexpresioniștii germani la începutul anilor '80. Transmiterea sensului tragic al vieții, realizarea propriei suferințe prin prisma feminismului din anii '70 sunt analizate și ele printre ideile pe care le transmit compozițiile. Găsirea sensului existențial pe care expresioniștii germani îl caută, se transformă într-o căutare a esenței ce se încheagă într-un limbaj complex, redat cu ajutorul unor elemente expresive ce aparțin unui registru propriu de trăire și interpretare a universului uman, unei experiențe estetice particulare, tonurile, liniile de forță, contrastele, tensiunile completându-se reciproc.

Considerat ca obiect al dramei, corpul a fost, de la începuturile reacției culturale la somațiile și semnalele lumii, una dintre cele mai fascinante realități și continuă, dincolo de toate crizele de iconoclast și echilibrul simetriei, fragilitatea și puterea, simplitatea frumuseții grefată pe funcționalitate și pe gratuitatea formală deopotrivă și intimitatea labirintică cu toată investirea sa metaforică și directă legată de traseul vital al procreației și de degradare, suferință și moarte.

În centrul discursului european tradițional despre figura umană, se află o expresie ce poartă un sens simbolic, dar care, fondat pe funcționalități diferite, exprimă o perfecțiune ideală, în care semnul antropomorf se instaurează ca modul universal între seducție și aspirația spre sacru. Preocupările artiștilor contemporani se leagă de tragedia și riscul existenței interioare și trupești.

Selecția dedicată explorării corpului uman, prezentată în acest ciclu de lucrări, atinge mai multe dintre aceste valorizări semantice, utilizând semnul antropomorf în discursuri expresioniste, ceea ce deschide o perspectivă relevantă, asupra nuanțelor expresionismului românesc hrănit de fondurile abstracției lirice, hiperrealismului, iconografiei creștine,

decorativismului, angajamentului feminist, voluptății substanțialității carnale și pur picturale. Ciclul de lucrări, *Corp*, de mari dimensiuni îmbină expresia grafică ce se configurează în siluete anonime, dar pline de forță. Ciclul de lucrări invită la meditație asupra prezenței biologice, dar și culturale omenești, ce explorează misterul ei printr-o plasticitate stranie a siluetele omenești, efect al folosirii texturii, ecou sensibil al frământării omenești. Cromatica este în general sobră dominată de griuri colorate și contrast puternic de clar-obsur, iar dinamicitatea compozițiilor este subliniată cu liniile de forță diagonale date de figurile reprezentate. Lucrările sunt realizate din dorința personală de a comunica o reacție la o stare sufletească, fapt care ar putea introduce compozițiile din acest punct de vedere în sfera expresionismului lui Munch și a celor de la *Brücke*. Imaginea expresivă poate fi considerată ca fiind propria reacție la un subiect. Atmosfera creată prin dramaticul clar-obsur, formă, culoare și textură este creată din dorința de a stârni emoție. Lumina este una inventată, contribuind la efectul de dramatic al imaginilor, împreună cu centrul de interes dat de figură în relație cu zonele de liniște din fundaluri. Tehnica compozițiilor este mixtă, cărbune, pigmenți, emulsie, ulei, aplicate pe o textură rugoasă pe format dreptunghiular. Modelarea pastei alături de textura dură și suprafețele plate produc contrast.

Al doilea ciclu de lucrări prelucrează tema peisajului. Seria este inspirată din drama trecutului sătmărean al inundațiilor din 1970. Cromatica este sobră, subliniată de griuri vibrante mai ales spre tonuri calde. Compozițiile cuprind elemente ce descriu acest peisaj afectat, apocaliptic.

Seria urmărește o exprimare a propriilor stări provocate de eveniment, care se suprapun peste subiect într-o manieră expresivă, producând un amestec al elementelor caracteristice lumii exterioare cu simțirile personale, rezultând o exprimare caracteristic expresionistă.

Astfel figurativul devine o unealtă ce se poate manipula după propria dorință, ce transformă

după tipare proprii. Picturile din aceste serii sunt caracterizate de un mecanism ce oferă încă

din stadii incipiente acea tactilitate necesară pentru acuitatea materialului vizual într-o pensulație necenzurată, cu libertăți plastice.

Prezența constantă a expresionismului în arta ultimului secol, dar și valențele sale recognoscibile în secolele anterioare, au puterea de a ne convinge că avem de-a face cu o manifestare artistică majoră și de prim-rang. Dincolo de domeniul picturii, termenul de expresionism se regăsește și în sculptură, literatură, muzică, teatru sau film. E ca și cum, privat de spațiul strâmt al confesionalului prin abolirea tradiției creștine, individul își expune păcatele, individuale sau generale, prin mijloacele specifice acestor arte. Probabil, tocmai acesta este rostul artei expresioniste, să țină locul confesiunii și să ofere un spațiu de propagare pentru strigătul disperat al omului modern, iar, mai apoi, postmodern. Cele mai ascunse secrete și temeri ale noastre trăiesc prin artă, ne-am lepădat de ele, iar creațiile noastre le vor purta povara.