

Rezumat

Teza de față – *Imagine și imaginar în pictura modernă românească* – propune abordarea temei modernității și a segmentului de timp în care aceasta se manifestă în plastica românească. Prima perioadă a manifestării artei moderne își are începutul în creația artistică europeană de la sfârșitul sec. XIX și se întinde până către mijlocul secolului XX. În această primă epocă, nota distinctivă este dată de tendința de a crea probleme noi pentru vizualitate. Până și impresionismul, observă Mocanu, cel care era împotriva ideii de a expune forme clare și autonome, s-a dovedit a fi un stil artistic problematic în promovarea luminii atmosferice pe primul plan. Modalitatea expresionistă de tratare stilistică a obiectului plastic, consideră același autor, contribuie la adâncirea acestei stări problematice, atât pe linia de înțelegere abstractă a formelor vizuale, cât și pe aceea de abordare fantastică a universului plastic. Dar între timp, în structura perioadei "clasice" a artei moderne, au apărut școlile și stilurile care vor prefigura temele esențiale ale perioadei următoare a fenomenului plastic. Trebuie amintit și rolul spiritual al școlii Bauhaus, care a făcut primele legături între actul de creație estetică și construcția industrială. La aceasta s-a adăugat și formula neo-plastică a lui Modrian și Van Doesburg, precum și influența provenită din spiritualitatea încărcată de ironie a dadaismului sau din gândirea futuristă și sensibilitatea austeră a constructivismului.

Potrivit lui Paul Klee, simbolul primei perioade de existență a artei moderne îl constituie ideea că arta urmează să nu mai restituie așadar realul, ci să-l interpreteze în termeni de inteligență și spiritualitate.

În cea de-a doua vârstă a ei, arta modernă parcurge după T. Mocanu (p. 72) trei căi: mai întâi, abstracția devine completă, apare necesitatea lăuntrică a artei de a crea obiecte; aceste obiecte pot fi atât posibile și abstracte, cât și concrete și perceptive. Important este ca lucrurile făcute artistic să intre într-o lume aparte a obiectelor vizualității. Iar aceste obiecte, observă T. Mocanu¹ devin necesare pentru a sluji unui

¹

concept numit "ambient", care "joacă rolul de structură mediană a vizualității, situată între om și natură".

Prin întreaga doctrină platoniciană, se poate deduce faptul că dacă artistul n-ar mai îndeplini un simplu act de "copiere" a unor "copii", "copii" care au un rol secund față de original, el ar fi în stare să ajungă la modelele primare ale existentului.

Astfel, se poate spune că Platon, prin susținerea convingerilor sale, devine primul doctrinar "ambientalist" din istoria artelor.

În timp ce doctrina platoniciană apare extrem de actuală în epoca noastră, teoria aristotelică nu mai are aceeași însemnătate ca și altădată. Și asta pentru că Platon a pornit de la ipoteza că arta e o imitație a naturii sau a obiectului confecționat pe cale tehnică, pentru a respinge valoarea în sine a imitației și, în consecință, pentru a pune sub semnul întrebării însăși substanța creației artistice.

Deci, spre deosebire de Platon, care dezvoltă temeiul artei ca fiind dat în sferele imitației estetice, Aristotel pleacă și el de la recunoașterea existenței acestui fundament, dar în scopul de a lăuda experiența mimetică. Considerând că imitația reprezintă o bună reconstituire în plan artistic a formelor specifice ale realului, ar rezulta că mijloacele unei asemenea reconstituirisubiective a lumii obiectelor, subzistă, supraviețuiesc din ritm, limbaj și armonie. (Conform Aristotel, opere citate p. 2-3). "Imitația" în gândirea lui Aristotel nu se limitează strict la tehnica de reconstituire elementară a vieții deoarece atitudinea "imitativă" nu dezvoltă doar realul perceptibil, ci și alte nivele ale existentului. Astfel, ideea de nivele de "imitație" aristotelică trimite mai întâi la esență și abia apoi la o lume dată senzorial.

În analiza stagiritului, pictorul Polygnat creează modele "mai bune" decât cele întâlnite în viață, în vreme ce Pauson redă cazuri cu mult "mai rele" decât cele cu care am putea intra în contact. În schimb, Dionysos este artistul care zugrăvește, în viziunea lui Aristotel, tipuri prin excelență "asemănătoare" cu manifestările omenești din sfera proceselor naturale.

În concluzie, putem spune că în arta modernă se urmărește respingerea manifestă, în spirit platonician, a tezei imitației estetice. Pe de altă parte, gândirea artistică contemporană aspiră către o surprindere aproape platoniciană și deci pură a esențelor. Și asemenea tendință se poate constata îndeosebi în artele vizuale.

Teza cuprinde trei capitole. Primul capitol „*Imagine, imaginație, imaginar*”, tratează sensurile termenilor *imagine* și *imaginar*.

Deși termenul “ imagine “ aparent poate fi înțeles imediat, el acoperă un sens semantic profund care derivă din limbile greacă și latină. În limba greacă, "eikon" trimite la o reprezentare dată vederii, care reproduce o realitate asemănătoare. Dar în sensul propriu "eikon"-ul se aplică atât reprezentărilor mentale, (imaginea unui lucru, viziune într-un vis), cât și reprezentărilor material ale unor realități fizice (portret, statuie). Pe lângă termenii proveniți din această rădăcină mai găsim alți termeni de origini diferite. De exemplu, "eidolon", cu sensul de imagine, substantiv derivat din "eidos", care înseamnă “aspect, formă”. "Eidolon" are legatură cu irealitatea și este apropiat prin sens de “phantasma“, care înseamnă “vis, viziune sau fantomă“.

Termenii latini care se referă la imagini sunt diferiți prin origine, dar sensurile lor se reîntâlnesc. "Imago" are toate sensurile cuvântului “imagine“ din franceză, și se apropie de “simulacrum” care traduce grecescul "eidolon"; lui “imago” cel mai adesea îi sunt asociate “forma și figura”. Am putea spune că există trei tipuri de utilizare pentru imagine: într-un prim sens, imaginea este luată drept o reprezentare sensibilă care se extinde la toate conținuturile intuiției sensibile; această folosire a imaginii apare în teoriile despre percepție, începând de la stoici, care numesc reprezentarea percepută “phantasia“, și până la psihologia experimentală contemporană.

Imaginea – impresie este deci o reprezentare care transmite un conținut obiectiv spiritului. Henri Bergson de exemplu, în analizele lui filozofice, considera imaginea ca fiind extinsă la realul însuși. Pe de altă parte, imaginea, mai ales în tradiția empiristă, care susține că toate conținuturile intelectuale derivă din experiența empirică, se va extinde chiar și la reprezentările, mult mai abstracte ale ideilor. În empirismul secolului al XVIII-lea, cei doi termeni, imagine și idee, sunt de cele mai multe ori substituiți unul altuia, în

măsura în care nici o reprezentare în planul minții nu poate fi lipsită de elemente sensibile. Imaginea recuperează deci ansamblul conținuturilor intelectuale. Între aceste două sensuri imaginea se plasează pe post de intermediar între percepția adevărată și conceptul lucrului perceput. Termenul de imagine, așa cum etimologia greacă lasă să se vadă, prin acel “eikon”, este o noțiune legată în primul rând de experiența vizuală, dar totuși și celelalte simțuri au o contribuție considerabilă la formarea imaginilor. Văzul este simțul fiziologic prin excelență a cărui analiză ne permite să dam sens noțiunii de “reprezentare”. În percepția vizuală, mintea elaborează o imagine analogică a obiectului exterior, transformând un număr de stimuli exteroceptivi în informații fizico-chimice, care vor induce în conștiință o anumită viziune a obiectului. Prelucrarea vizualului de către creier și minte conduce la modelarea datelor externe a carui rezultat corespunde unui obiect, fără să fie replica exactă a acestuia.

În lucrarea *Imaginarul*, Jean Paul Sartre, spune că a imagina și a percepe sunt două atitudini, două forme de conștiință care se exclud reciproc și descrie patru caracteristici de bază ale reprezentării unei imagini: a) imaginea este o conștiință și nu conținutul unei reprezentări, adică imaginația este o atitudine a omului; b) imaginea se caracterizează prin fenomenul de cvasi observație. Doar credem că observăm, dar nu o facem. Imaginea nu ne învață nimic nou, ea nu este o observație reală; c) conștiința imaginatoare își plasează obiectul său ca pe un pur neant-omul care își imaginează știe că obiectul reprezentării sale nu există; d) spontaneitatea imaginii, independența ei față de voință reprezintă ultimul ei caracter de viață: nu ne reprezentăm ce vrem și cum vrem. În vis, care constituie exemplul prin excelență al conștiinței imaginatoare, subiectul rămâne absolut pasiv: ne receptăm visele în absența oricărei intervenții a voinței.

Rudolf Arnheim precizează că “realizarea de imagini, artistice ori de altă natura, nu deriva pur și simplu din proiecția optică din proiectul reprezentat, ci este un echivalent, redat cu anumite mijloace specifice, al celor observate la acest obiect”². Imaginea este determinată de totalitatea experiențelor vizuale pe care le-am avut cu obiectul respectiv.

² Rudolf Arnheim, p.107

În plăsmuirea operei de artă pictorul își construiește inițial imaginea mentală a lucrării sale, imagine concretă sau aproximativă, care se va transforma în timpul obiectivării. Termenul de *imagine* este folosit pentru a desemna atât o prezență obiectuală cât și una mentală. Imaginea mentală a artistului, nu este una de tip fotografic, ci mai curând, imaginea unei forme-idee care tinde să se constituie.

Forma, figura și imaginea sunt noțiuni cu un conținut interferent, care se întâlnesc la răscrucea aceleași realități obiective și subiective.

Plăsmuirea unei opere de artă înseamnă realizarea unui echivalent, a unei forme-idei care izvorăște din conștiința creatorului. Aceasta va fi o ‘inventivă’ care evocă lucrurile văzute, știute și imaginate. Analizând termenii de formă, figură, imagine și verbele pe care le compun acestea (a forma, a figura, a imagina) se poate observa că în fiecare dintre ele se întrevede ideea de unitate înțeleasă ca sistem de ordonare a gândirii umane.

Cel de-al doilea capitol, se referă la sensul sintagmei « *imaginar pictural* ». Imaginarul nu are doar funcția de-a face să apară niște imagini onirice care ar oferi picturii un fel de iconografie, precum realitatea percepută. Imaginarul pictural în sine pornește de la forme și imagini, percepute sau visate, forme și imagini inventate, dând naștere formei picturale. Imaginarul pictural nu se confundă cu imaginația literară sau poetică. S-ar putea spune că pictorul inventează și imaginează forme într-o *materie mentală*, însă nu întotdeauna el știe ce va realiza: poate să pună o culoare într-o anumită parte a tabloului fără ca neapărat să vadă mental acea culoare. Deci imaginația lui nu este neapărat legată de imagine. Focillon spune de pildă, că dacă unealta folosită este cărbunele, forma inventată va fi alta decât atunci când unealta este pensula. Imaginea picturală reduce la esențe caracterele unei finite vizibile, creează puncte de la realitate la sensul spiritual al acesteia. Astfel, imaginarul devine o dimensiune spirituală a reprezentării. Însă puterea de semnificație a picturii nu este epuizată de reprezentarea lucrurilor reale. Bazându-se pe modele concrete sau mai puțin concrete, intuiția estetică țintește către esențele ireale, esențe sesizate “ în mod eidetic”.

În ultimul capitol, «*Direcții și perspective în abordarea picturii românești*» am abordat conceptele de *modernism* și de *modernitate* precum și genurile și temele predilecte de analiză plastică operată de artiștii epocii moderne. Acest ultim capitol este structurat pe nouă subcapitole: *Conceptul de modernism, Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Avangarda, Ion Țuculescu, Victor Brauner și Mattis-Teutsch*. Subcapitolele dedicate pictorilor investigați cuprind analiza temelor, genurilor, stilurilor caracteristice fiecăruia în parte.

Genul peisagist a fost cultivat de trei mari artiști: Grigorescu, Andreescu și Luchian. Grigorescu s-a limitat la suprafața fenomenelor, la exterioritatea acestora, concentrându-se asupra lumii rurale. Cu Andreescu, pătrundem în spațiul filozofic al cunoașterii, un teritoriu încărcat de întebări și neliniști metafizice. Ștefan Luchian surprinde momentul transformării naturii prin dramă.

Pentru compoziția de interior, îl avem pe Petrașcu, iar în cazul portretului, seria tematică s-a împlinit în opera lui Nicolae Tonitza. Pentru compoziția de exterior și interior, reprezentativi sunt: Camil Ressu și Ion Theodorescu-Sion. Francisc Șirato își formulează o tipologie personală a subiectului țărănesc. Dimitrie Ghiață este o figură aparte în domeniul investigării specificului național.

Preferințele pictorilor de avangardă se îndreaptă spre subiecte inedite. Ei sunt atrași de locurile aglomerate, cârciumile și balurile populare, târgurile, șomeri, hingheri, flașnetari, muzicanți ambulanți, toată acea lume meschină, trăind de la o zi la alta,

În pictura anilor 30, mahalaua și orașul modern apar împreună pentru ca contrastul dintre ele să fie cu atât mai șocant. Este evocat Bucureștiul eclectic, capitala ca un permanent șantier. Tot sub semnul citadinismului, dar fără dorința de reformare, stă pictura lui Pallady. Acesta impune în arta românească o viziune cromatică personală, rarefiată, imaterială. Naturi moarte, peisaje, îndeosebi urbane, câteva autoportrete, sunt teme ce vor fi reluate mereu de pictor. În pictura lui Pallady se simt lecturile din simbolismul francez, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Uneori, interioarele cu figuri feminine visătoare, sunt spații clausturate, fără legătură cu lumea. Alteori atmosfera este mai senină, luminoasă, binefăcătoare. Astfel de imagini sunt „*etat d'âme*”, metafore ale

interiorității. Dar în miile de schițe din cafenele, Pallady este un observator sever al cotidianului pe care îl percepe în toată abjecția lui.

Creația lui Ion Țuculescu se vedește a fi una dintre cele mai complexe și totodată mai neobișnuite în peisajul artistic românesc. Complexitatea ei rezultă din chiar complexitatea demersului creator, din drumul pe care artistul îl parcurge în constituirea operei sale și, desigur, a mesajului său, iar neobișnuitul din împrejurarea că Ion Țuculescu se manifesta ca un artist profesionist, deplin stăpân pe mijloacele sale de creație, fără ca totuși să fi urmat vreodată cursurile unei academii de artă.

În cursul „școlarității” sale la acea ideală „academie de artă” pe care a urmat-o în deplină singurătate, însă nu ca autodidact, ci recunoscându-se – prin efortul creator depus în acei ani – discipol al marilor maeștri ai artei europene și românești, Țuculescu a optat de la bun început pentru soluțiile plastice de extracție expresionistă, care sunt legate de ansamblul creației sale printr-o admirabilă continuitate. Concomitent a avut însă în vedere și celălalt „pol” în jurul căruia creativitatea plastică se putea manifesta, anume arta de extracție impresionistă. Ținând seama de mărturiile lăsate de pictor, considerăm că opțiunea pentru expresionism s-a manifestat mai degrabă prin mijlocirea unor „afinități elective”, în vreme ce „exercițiul” impresionist a apărut ca un rezultat al proiectului „școlarității” plastice autoimpuse, pe care Țuculescu nu l-a lăsat să evolueze la voia întâmplării. Astfel, în calitatea sa de „cursant” al amintitei „academii”, Țuculescu și-a impus în mod conștient frecventarea simultană a „claselor” expresionistă și impresionistă, încât la sfârșitul anilor treizeci stăpâna cele două limbaje distincte și, desigur, din punct de vedere plastic, contradictorii.

Deși a fost prezent în viața artistică fără întrerupere, opera lui a rămas aproape fără ecou, adevăratele sale dimensiuni vădindu-se abia în anii când nu mai expune, claustrat în locuința lui, unde materia lui plastică avea să se cristalizeze orbitor după îndelungate și misterioase mutații. Postum, pictura lui Țuculescu provoacă o revelație uluitoare, descoperindu-se un mare artist al cărui nume, în timpul vieții, n-a depășit surâsul îngăduitor al unei admirații palide. Tablourile lui sunt acum expuse în nenumărate expoziții organizate în țară și străinătate. Pictura lui Țuculescu frapează prin excepționala ei forță cromatică, culorile sale obligă însă să se vorbească mai curând despre magia,

decât despre violența lor. Astfel încât nu este hazardat să se spună că avem de a face cu un „expresionist întârziat de extracție impresionistă”, oricât de paradoxală ar părea această afirmație. În realitate, opera lui Țuculescu este produsul unic al unui artist original de geniu, care tocmai prin aceasta se refuză oricărei încadrări artificiale.

Opțiunea pentru unul din aceste limbaje, expresionist sau impresionist, nu a constituit o problemă pentru Țuculescu, artistul fiind încă de la început decis pentru creația întemeiată pe sugestiile unui expresionism generic, de substanță. Preocuparea de a-și cultiva cu seriozitate cea de-a doua „limbă” plastică, aceea întemeiată pe soluțiile creatoare ale impresionismului, și-ar putea afla motivația în dorința pictorului de a dispune la nivel mental de o „zonă” de contrast, care să reliefeze specificul soluțiilor expresioniste, dintre care unele erau – după cum s-a văzut – „de împrumut”, iar altele purtătoare, încă de la bun început, ale unui coeficient de originalitate „țuculesciană”.

Victor Brauner la fel ca și Max Ernst, asociază explorările în realitatea secundă cu moduri expresioniste de a înfățișa realul, dar și cu apetitul pentru ordine și geometria de viziune constructivistă. Spre deosebire de mișcarea dansantă a formelor lui Yves Tanguy, întotdeauna abstracte la Brauner, se observă exclusivitatea figurativă. În cazul imaginilor pronunțat erotice, funcția dansantă este preluată de anumite elemente ce nu fac parte din anatomia personajului, ci dau impresia că-l introduc într-un context narativ, o încercare de a depărta pe cel ce privește de întâiul sens al imaginii.

Victor Brauner, prin inovațiile lui și prin capacitatea de a le stăpâni, rămâne un reprezentant de seamă al tradițiilor culturii și civilizației umaniste elino-iudeo-creștine.