

UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN CLUJ-NAPOCA

FACULTATEA DE ARTE PLASTICE

TEZĂ DE DOCTORAT

AVATARURILE PICTURII.

COMPLEXITATE, AMBIVALENȚĂ ȘI ÎNDOIALĂ ÎN PICTURA DE ASTĂZI

DOCTORAND:

ȘERBAN ALEXANDRA IOANA

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. IOAN SBÂRCIU

CLUJ-NAPOCA

2020

Teza de doctorat cu titlul ‘ ‘ Avatarurile picturii. Complexitate, ambivalență și îndoială în pictura de astăzi’ ’ își propune să traseze normele și valorile picturii contemporane, existente sau perimate, și să aducă o direcție picturală marcantă în contextul artistic actual. Prezentul demers are la bază cercetarea științifică, urmărind tendențios a îmbina o structură logică și coerentă (argument ca și introducere, expunerea teoretică în trei capitole majore) și un capitol anexă despre contribuția personală în pictură.

Spațiul duce la experiențe vizuale dobândite prin participarea noastră. Un interes aparte a luat naștere din memoria peisajelor industriale, iar modalitățile caracteristice picturalității, în proiectul de față, pornesc de la meditațiile evocative asupra acestui tip de spațiu. Aș putea vorbi despre o fenomenologie a spațiului în raport cu cea a timpului spațializat, făcând referire aici la caracteristicile temporale ale evenimentelor: continuitate, succesiune, durată, simultaneitate, care în arealul pictural și-au format ipostazieri ale evenimentelor unor astfel de cadre industriale. Luate ca simplă structură a spațiului existential și a celui arhitectural, cu geometria caracteristică, aceste imagini implică întotdeauna o localizare sau o direcție. O dimensiune vizează transcendența pe verticală, dacă mai este valabilă în contextual actual, iar lumea acțiunilor umane este direcționată de o linie orizontală. Astfel, experiența noastră emotivă dă naștere unor varietăți de spații.

Tema peisajului industrial în pictură, actuală în contextul artistic contemporan, a fost abordată din perspectiva artistului aflat între reperele sociale, politice și culturale conferite de vitrinele naționalismului arhitectural ceaușist. Acest peisaj, edificat în beton, invocă specificul național reconstruit din propagandă, formulând astăzi o afinitate și expresie artistică diferită, actuală și a cărei teme nu se află sub incidența frumosului. Documentarea proiectului de cercetare pornește de la o serie de fotografii a unor spații industriale și se prelungește în exploatarea ale staticității ipostaziate sau ale ipostaticului din cadrul spațiului filmic. În eseu său de poetică cinematografică "Timpul pecetluit", Andrei Tarkovski vorbea despre densitatea timpului din cadru, înțelegând prin aceasta intensitatea emoțională și bogăția semantică a lumii reprezentate.

Lucrarea de față își propune să atingă, prin cele trei capitole existente, anumite concepte legate de structura spațialității, raportate la datul existential, dar și la existențialitate; la formele variate ale spațialității viziunii prin spiritualitatea și idealitatea pe care o comportă fiind

raportată la sinele uman, iar ultimul capitol aduce în discuție spațiul pictural contemporan. Teza intitulată *“Avatarurile picturii. Complexitate, ambivalență și îndoială în pictura de astăzi”* marchează legătura între spațiul perceptiv (cu referințe la peisajele industriale existente la noi în țară), spațiile viziunii (aduce în discuție peisajul industrial aflat la frontiera spațiului sacru, ideea de plin-gol, traiectoria spațiului de la vid la ocupational, înspațierea sinelui uman în peisajul industrial profan sau imaginea prezenței umane prin urmele locuirii sale,) și spațiul pictural ca formă autonomă de existență (aici fac referire la manifestarea picturalului situat între contemporaneitate și coterporalitate, și la aportul personal în pictură, la final menționând scurte teze legate de arta contemporană).

Introducerea lucrării explică complexitatea și vastitatea temei în general. Plecând de la argumentarea alegerii temei și predilecțiile față de acest subiect, am fixat ca reper pentru cercetarea lucrării de față peisajul- ca și spațiu complex de cercetare. Din această perspectivă, am încercat să conturez diferitele elemente și nivele caracteristice spațiului existential prin reflectarea acestuia în diversele domenii. Comparând abordarea peisajului în pictură, consemnat în Istoria Artelor mai pregnant în apogeul picturii Renașterii, sau mai perfecționat odata cu dezvoltarea picturii de ulei, o parte a lucrării va încerca să sugereze corespondențele dintre spațiul perceptiv și cel pictural. Recunoașterea rolului determinant al curentului impresionist și postimpresionist în procesele artistice din secolului XX este de remarcă, ca mai apoi, odată cu întărirea figurativității artei contemporane, valoarea peisajului să fie determinată de alte perspective alocate operei. Menționez că studiul istoric asupra artei peisajului nu reprezintă în sine un centru de interes, ci am încercat să parcurg o analiză a conceptelor și metodologiei de abordare a peisajului situat în anumite perioade, raportând tratarea picturală a peisajului la noțiunea de *“mimesis”*.

Mimesis este o idee despre artă, apărută la Platon și Aristotel, care considera că arta reprezintă o imitație. A fost generalizat mai târziu la toate artele, acestea fiind văzute ca imitații ale realului dar și ca forme ce țin de ireal prin natura lor specifică. Platon vorbește despre acest concept susținând că mimesisul este *“o imitație a imitației”*. Ulterior, dezvoltă ideea că arta este o creație și de iluzii, nu doar de imitații. Bineînțeles că unul din clișeele des întâlnite se leagă de imitația artei față de viață sau mai bine spus față de mediul înconjurător. Comportând un chip definit, imaginea este destinată să apară, deci adecvarea formală față de modelul preluat de artist

și fidelitatea realistă adoptată poate naște astăzi diverse practici artistice. Dacă filosofia lui Platon despre imagine a servit de-a lungul istoriei ca și referință pentru reflecțiile de tip ‘mimesis’, arta din zilele noastre obligă la replieri conceptuale, la reformulare și intervenție, transformând și modelând ceea ce noi numim spațiul real. Găsind din aceasta o metafizică a asemănării și repetiției, însă sub altă formă, smulgând forma unei realități, mimesisul se formează așadar ca duplicat într-un alt spațiu sensibil, chiar și sub altă imagine. Spațiul sensibil pe care acest act al mimesisului îl comportă pleacă de la destinația imaginară supusă privirii. Privirii detașate de subiect, sau cum s-ar spune, prin acesta, dar care obligă privitorul la o contemplație prin care bucăți din arealul preexistent experienței sale se întipăresc în imaginarul personal, născând corelații între artă și spațiul real.

Concepția lui Jean- Jacques Wunenburger față de problematica imaginii aduce în prim plan importanța acesteia ca și obiect de reflecție. Problema mimesisului, ca formă chemată să devină imagine, scoate în evidență comparația imagine- copie față de cea a subiectului. Forma, prin intermediul imaginii, este chemată să existe astfel pentru a doua oară. Despre oameni se poate spune că produc opere. Create ca și copie sau ca imagine mai mult sau mai puțin asemănătoare, această imagine există prin duplicitatea ei. Ea păstrează totodată o minimă distincție față de realitatea primă sau preexistentă. Iar când vorbim despre realitatea preexistentă prin idei, valori, divinități, acestea comportă caracteristica imaginilor formate din dubluri. Nepalarea lor fizică le definește acest statut. În acest sens, Wunenburger explică foarte bine imaginea care deține un substrat mitic: ”Tocmai experiența unui dublu asemănător(de care vorbeam mai sus ca fiind imagini dubluri) se află la originea mitică a imaginii. În tradiția greacă, enigma imaginii este deseori asociată cu pictura lui Apelles care, prin câteva urme lăsate de mâna sa în materie, face să apară însăși forma Afroditei. Pentru Sextus Empiricus, asemănarea apare în pictură chiar atunci când nu este așteptată: „ Într-o zi, pictând un tablou și vrând să reprezinte un cal în spume, el renunță furios și aruncă pe pictură buretele cu care își ștergea pensula, ceea ce a avut ca efect lăsarea unei urme de culoare care semăna spumei calului.” De atunci încolo, discursul despre imagine nu a încetat să pună în chestiune această proprietate derutantă a imaginii care îi permite să reproducă ceva, să dea o replică realului, fiind în același timp altceva decât realul, sau chiar absența unei asemănări evidente. ”

Suntem înconjurați de lucruri pe care nu le-am creat noi și care au o structură diferită de ale noastre. Le-am recreat în imaginație, cu amprenta stărilor noastre sufletești. Avem așadar o realitate existentă, una reprodusă mental sub forma imaginarului dar născută tot din experiențele raportate la un real, formându-se sub forma de amintire, dar și o realitate care ține de propria creativitate și de opera de artă ca formă de existență autonomă.

Subcapitolul *Dizolvarea comunismului și întărirea figurativității în artă*, prezintă pe scurt, tipul de figurativ dezvoltat în artă, cu precădere în pictură, situat undeva între hiperealism și fotorealism, care avea să se reflecte în zona estică, în societățile a căror urmare a fost un regim totalitar. Ca și revers, realismul socialist al vestului va pătrunde pe piața contemporană ca un curent odată cu fenomenul globalizării. Diferitele forme ale figurativului și-au alocat normele unei picturi contemporane prin simplul fapt că modul lor de a aborda prezentul era contemporan.

Un interes aparte îl constituie și *Spațiul alterității. Influențe reciproce între cele două planuri: unul al spațiului de relatare și unul al spațiului relatat*, un subcapitol important cu o temă cât se poate de actuală. Termenul de alteritate, strâns legat fiind de acela de identitate, este un concept care se formează prin gândirea speculativă. ‘‘Deși opuse, cele două noțiuni au în vedere același subiect: lucrurile sunt aceleași și în același timp altele; definind subiectul identității care poate fi propriul subiect, iar ‘‘alteritatea’’ un altul, al propriei identități, acceptându-se simultan organicitatea acelui tot alcătuit din diferențierea aceluiași adevăr.’’ (Constantin Deheleanu).

Nu voi stăruie în alăturarea termenilor alteritate/ identitate, deși au fost reflecții suficiente de la Platon la Levi- Strauss sau Carl Gustav Jung, însă voi încerca să parcurg premisele unei alterități teritoriale alăturând remarcă lui Gottlob Frege referitoare la identitate care spunea că aceasta nu se poate defini pentru că orice definiție este, de fapt, o identitate. Ceea ce este interesant și suportă un comportament oarecum similar, dar în sfera arealului biogeografic sau al teritoriului ca să îl numim așa, este actul transgresiunii. Transgresiunea, prin însăși forma de includere a unui teritoriu, exclude ceea ce se situează înafara zonei delimitate. Posedă așadar această margine care se află într-o permanentă transgresie printr-o forță dedublată- cea a interiorului către exterior și invers; sau cea a marginalului către zona centrală, înlăuntru față de înafară ș.a.m.d. Cert este că această delimitare comportă o permanentă stare de luare în posesie a

unui teritoriu. Putem vorbi deci despre alteritate teritorială, plecând de la ideea că spațiul de felul acesta suportă o permanentă schimbare, aflându-se mereu sub aspectul aparenței.

Spațiul și clădirile industriale au un aspect durabil prin zidurile de beton sau fier care le delimitează, de aici se naște și ideea atemporalității lor. Ele scapă timpului, folosul lor și mesajul inițial fiind modificate astăzi. Există atât o modificare de sens a spațiului industrial-bineînțeles că ele nu mai funcționează astăzi ca mari uzine ale societății; cât și modificări ale arealului industrial care se nasc sub imaginea unui maidan. Potențialul de putere, raportat la clădirile fostelor uzine industriale este renăscut simbolic în formula central- marginal, opusă perioadei în care au fost făcute. Dacă atunci erau spații populate de oameni și dovezi ale societății prospere care le-a fabricat, astăzi nu mai sunt decât spații abandonate, aflate la marginile orașelor, un fel de spații reziduale, ele fiind părăsite. Avem astfel imaginea unui spațiu care în timp și-a pierdut utilitatea. Este acea zonă care are o limită dublă, nu este nici spațiu natural, nici urban dar comportă ceva din ambele. Este deșeurile urbane al societății sau locul underground, o combinație între peisajul natural sălbatic și clădirile industriale aflate în paragină. Dintre urmele de beton și bare de fier, buruienile crescute ascund gropi și ruine aflate la sol. Natura ostilă a peisajului este înnobilit și de câte o plantă înflorită cu ajutorul razelor de soare și a picurilor de apă care curg prin tavanul spart al clădirilor. Acest spațiu vag, cu siguranță nu este o zonă securizată în sensul ei comunitar, dar are manifestarea unui spațiu liber din moment ce nu poate fi stăpânit. Este un maidan iar maidanul este totodată și un loc al memoriei.

Conștiința alterității în cazul de față situează noțiunea sinelui uman pe un plan diferit datului existențial. Sinele se plasează în arealul peisajului industrial la nivel contemplativ, sustrăgându-se cotidianului permanent din care se identifică în viața de zi cu zi. Sub forma aceasta, deși este un spațiu nelocuit, peisajul industrial devine un loc de refugiu pentru acei ‘eu’, ‘tu’, sau ‘noi’ neînțeleși ai societății. Imaginea peisajului industrial de acum devine frontiera care recalifică aceste spații goale și le propune ca estetică alternativă.

În cazul acestor clădiri abandonate, deși erau cândva monumente cu un specific de imagine poporului român ‘muncitoresc’, ele devin astăzi nu atât un loc simbolic acelei perioade apuse, ci o estetică a deșeurilor urbane prin care subiectul ‘eu’ își caută identitatea și valoarea în societatea actuală. Este o transformare care nu mai ține atât de specificul național, ci de cel universal. La fel cum ‘acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificile

accente ale unui anumit sentiment al destinului: spațiul mioritic” caracteristic lui Blaga este depășit de efectul globalizării, formând totodată o eră a relativismului. Astfel, doina, plaiul și dorul , elemente specifice de identitate națională sunt înlocuite de o cultură a memoriei, caracteristică țărilor din Sud- Estul Europei. Putem spune așadar că spațiul alterității implică o inaccesibilitate legată de amplasament, dar și aspecte mentale, sociale și culturale. Putem vorbi despre spațiul alterității numai raportându-ne la ceva sau făcând o comparație prin acel altceva. Este spațiul de dincolo, dar poate fi și de aici. Iar influența apriori îl face să se situeze de o parte sau alta, să se diferențieze prin lucruri care deosebesc “eu” și “celălalt”.

Capitolul 2, intitulat “Idealitatea spațiilor viziunii. Plastici imagine. Esențe materiale și esențe spirituale în poetica picturală” face trecerea către planul speculativ al imaginarului. În acest demers, problematica spațiului situat undeva în sfera imaginarului, aduce în discuție și plieri ale memoriei peisajului și modificările care pot surveni neîncetat prin raportarea la obiectul de referință. Deși clădirile marilor uzini industriale, în perioada lor de funcționare, erau oglinda prosperității prin muncă a fostului regim dominant din țară, astăzi arată mai mult un spațiu lăsat de izbeliște. Gol dar cu potențial de energie. Pașnic dar cu o forță care poate merge până la violență. Este totodată plin de afectivitate. Este un înăuntru și un în afară. Este reinvestirea simbolică a mea sau a celuilalt și locul simbolic propriei reflectări. Între ordine și dezordine, tot acest gol stârnește metafora vizual abstractă a luptei eului, unde fragilul nu este doar de ordin vizual, ci poate comporta o stare de fapt sub formă simbolică. Acest spațiu-timp naște suprasemnificații, care iau parte la spațiul imaginar și care se regăsesc prin expresia de valoare identitară interioară.

Înainte de toate am încercat să plec de la noțiunea de vid, ca spațiu de rezervă. Subcapitolul “Vid, monument(alitate), memorie. Tranziții și limite ale teoriei spațialității”, aduce în discuție polemica constructivismului zonelor de gol sau plin. Atât plinul cât și vidul descriu în primul rând traiectoria unui spațiu. Un spațiu care caută să atingă o continuitate prin întrepătrunderea planurilor diferite, fluidizând construcția geometrică. Multiplele linii de fugă care compun antitetice direcții, transformă imaterialitatea spațiului într-un peisaj aflat în plină narativitate. Și plinul și golul sunt determinate până la urmă de răsfrângerile liminare a unei forțe de a crea un spațiu reflexiv prin însăși geometrizarea sa. Pe de altă parte geometrizarea de felul acesta generează deschideri delimitând spații capabile să absoarbă sau să emane presiuni. Cert

este că ele dețin o permanentă rezistență la forță. Aminteam mai sus despre actul transgresiunii și de faptul că ideea de a defini un spațiu este pusă în opoziție cu noțiunea de formă. Pe de o parte poziția centrului față de margine stârnește o forță permanentă iar conturarea spațiului prin normă naște și precaritatea acesteia prin faptul că ceea ce se află în partea marginală a demarcației, oricând o poate poseda. Nu este vorba despre un spațiu plin sau gol, ci despre spargerea unor delimitări care le situează într-o parte sau alta. Totodată, se poate vorbi despre problematica spațiului pornind de la epifania ‘centrului’, ca localizare spațială diferită față de periferie. În acest fel spațiul devine unul personal pentru că nevoia de centrare pornește de la legătura ‘eu’ în raport cu ‘ceilalți’.

Nu ar trebui să ne limităm doar la geometrii lineare sau plane, cu toate că există o convenție de a construi în felul acesta. Am putea spune că de la gol la plin sau invers, multitudinea de forme trasate fac legătura între planurile diferite de percepție. Dacă plinul exprimă extinderea organică a unui volum, proiecția unui vid se constituie ca un mediu. Sau am putea spune că plinul pune limite pe dinăuntru iar golul pe din afară. În oricare dintre cazuri, modalitățile antitetice de exprimare a spațiului alternează în funcție de alt determinant semnificativ, timpul. Densitățile construite în interiorul și exteriorul a ceva, generează o condiție de tranzit cu un caracter temporar. Astfel, traiectul deplasării vidului înspre spațiile ocupate implică o dimensiune diferită a temporalității. Este totodată o condiție care subîntinde acțiunile noastre umane. Vidul acționează prin consecință într-un spațiu de rezervă cu caracter ocupațional prin prisma caracterului temporal. Totodată deține și o capacitate care flexează potențialitatea inerentă a unui volum. De la vid la formă, întinderea spațială are determinarea unui spațiu de tranziție. Formulând cele trei premise de mai sus, am încercat să abordez fenomene formalizabile și informalizabile ale peisajelor industriale de acest fel. Geometria caracteristică, îmbinarea liniilor drepte și a planurilor distincte dintre plin și gol, aduc în prim plan problematica peisajului contemporan prin însăși temporalitatea acestuia. Deși vidul simbolizează o absență la început, mai degrabă decât un lucru în sine, inversat acesta se transformă în forme concrete.

Tranziția unui vid spre ceea ce numim formă parcurge un circuit aflat mereu sub umbra timpului. Momentele- cadru lasă impresia încremenirii timpului iar focalizarea acestuia pe imaginile industriale transpune ideea încremenirii în propria sa narativitate. În același timp anumite alternări ale spațialității accentuează temporalitatea peisajelor. Sub forma aceasta

construcțiile industriale își pot evacua materialitatea, devenind membre comunicante între interior și exterior. Peisajul industrial este reprezentat mai mult prin prisma simțurilor, devenind ceea ce numeam a fi un spațiu comunicant. În acest fel spațiul geometrizat dobândește o condiție peisagistică, și anume dispare în peisajul propriei sale spațialități. Spațialitatea de felul acesta nu delimitează formal, ci contribuie la construirea unui mediu dialog dintre formă și narativitatea picturalului. Peisajul catalizator provoacă privitorul să contemple fragilitatea construcției. Peisajul este creat în primul rând pentru a lăsa privitorului senzația că intră în altă lume. Caracterul cenușiu este specific locului. Câteodată însă o oază verde, chiar artificial de verde, este plasată intenționat prin modalități simple. Geometrizarea persepectivei și a panoramei sunt brăzdate de unele zone de lumină, lucru care naște impresia unor teritorii neatinse de om. Astfel, peisajul, ca și motiv, naște în inima privitorului o formă de cercetare ce prin extensie, mai mult decât ceea ce oferă natura, se constituie în întreaga existență. Filtrul sensibilității interioare atinge prin anumite zone de lumină mereu posibilitatea împlinirii sufletești. Cea mai mică vibrație de lumină este redată în perspectiva dintre apropiat și depărtat, dintre iluzie și lumină. Peisajul este privit ca formă de emergență și așteptare. Abordarea acestuia este dincolo de construcția reală sau imaginară unde cadrele se suprapun. Acest peisaj implică o așteptare, ceva ce se poate întâmpla dar și probabilitatea de a nu se întâmpla. Gândit ca o privire contemplativă, forma acestuia transformă materialele în obiecte iar spațiile în teritorii.

Despre noțiunea de monumental în sfera peisajului industrial, se poate spune că deosebește ceea ce se impune prin măreția survenită din mărimea construcției. Problema monumentalului, se subliniază în textul de față din două posibile direcții ale interpretării sale. O perspectivă este cea amintită mai sus, a unei construcții ample, iar într-o direcție inversă, cea a spațiului comemorativ, care nu implică neapărat ideea de mărime în caracteristica acestuia. Atributul monumental este clar subliniat în arhitectura peisajului industrial de acest fel iar amploarea intrinsecă a sa leagă cele trei M-uri comune dintre monumentalitate, monument și memorie. Disocierea clară între monumental și monument sa face automat în momentul în care cel din urmă tinde să fie o creție a unui eveniment menit să rămână în memoria colectivă. Un posibil monument al peisajului industrial prin evocarea unor imagini din perioada comunismului nu servește ca elogiu comemorativ al acelei perioade. Distincția clară se face sub forma reactualizării subiectului unui trecut, sub stâlpilor clari ai prezenței. 'Monumentul este locul articulării tuturor locurilor și al comunicării tuturor evenimentelor, sinteză a diferitelor niveluri

spațiale și temporale, expresie a continuității și a voinței sale de a rezista avatarurilor prezentului și viitorului” (Ciprian Mihali). Astfel, imaginile unui trecut devin un motiv spre a pune în memorie nu ceea ce s-a întâmplat atunci, cât o problema de abordare în actualitate. Nu prezentul elogiază trecutul, ci trecutul devine edificiul contemporan în care singurul reper valabil e dat în fața simțului de prezență. Desigur că odată ce aducem în discuție temporalitatea unui monument facem referire la memoria pe care respectiva clădire industrială o deține, însă ce vreau să subliniez în cazul de față este că aceste clădiri industriale nu au fost făcute cu scop comemorativ, deci nu le reducem doar la asta. Acest junkspace devine un spațiu geografic viu pentru că păstrează urmele locuirii sale, dar este totodată expresia care poate da sens supraviețuirii. Din moment ce scapă timpului, prin faptul că nu moare, își păstrează durabilitatea dar suferă modificări de sensuri. Iar reperul care rămâne mereu vizibil este materialitatea din care aceste structuri sunt formate, deci se poate spune că sacral non-religios se compune, așadar, din metafora materialelor existente în ele însele.

O altă parte importantă în idealitatea spațiilor viziunii constă în încercarea de a da formă simțului nostru de prezență prin vidul ocupațional parcurs din traseul creativ (mental) și manifestat în cel pictural propriu-zis. Tentativa de construire a spațiului se realizează prin gradientii de umbră sau prin reflecțiile luminoase. Acestea pot fi la fel de informative ca și colțurile sau planurile care oferă perimetre compoziționale. În acest scop, am intitulat subcapitolul următor “Despre o tentativă de construire a golului”. Aici are loc și intervenția personală prin metode diferite de abordare a spațiului. Un pas următor ar fi transmiterea prin pictură a forței și a emergenței pe care astfel de spații le pot deține, urmat fiind totodată de recompunerea planului spațialității cu cel al picturalului, încercând modalități diferite de formare a acestora. Ca urmare, acest traseu pleacă din nimic și ajunge ceva. Sau pornește, la nivelul imaginarului, din oglindirea realului, formându-se mai apoi ca un spațiu ideal și loc de formare a esențialului calitativ prin expresia artistică. Am adus în discuție totodată ideea de infinit, din moment ce în spațiul imaginarului, prin multiplicarea și subdiviziunea unor spații din realitatea percepută, sau mai simplu, experiența noastră vis-a-vis de aceasta, se reduce la sfera practicabilului, printr-o permanentizare a nevăzutului. Nevăzutul stă în noi, în sinele nostru, ceea ce ar deduce totodată că esențialul se află în individ. Singurul lucru care trădează ceea ce noi am imaginat ca fiind un spațiu ideal rămâne detaliul, detaliul prin linii sau culoare, prin lumină sau umbră, o reconturare prin virtualitatea unui spațiu ideal. Un detaliu care poate sugera ceva sau

chiar nimic, de prezență prin absență sau de gol prin plin. Da, un spațiu poate fi gol- în sensul unui spațiu lipsit de acțiune prin prezență umană reală, dar poate fi plin în ideea în care sinele uman se angrenează în narativitatea spațiului dezlocuit, prin implicarea atât în încercarea de a dezgropa memoria aceluia spațiu gol, cât și prin aflarea unei soluții care aduce o evoluție interioară salvatoare ca să spunem așa. Ce îmi revine mie este o încercare de a exploata prin aceste peisaje industriale și altceva decât modul în care pictura și compoziția pot deveni o cale de a anticipa și a schimba modul de a percepe lumea și viața. Unde încercarea de a se sustrage constrângerilor oricărei lucrări științifice îl face și mai valabil pe cel pictural. Există, în consecință și o altă parte a lumii și a spațiului exterior care ține de lucruri pe care nu le putem înțelege, ci doar accepta ca atare. Acestea din urmă cer atenție și sensibilitate.

Spațiul gol meditativ este un spațiu deschis. Limitele sale exprimă dualitatea spațiului, acela de a construi un gol interior ca spațiu meditativ. Cu scopul deschiderii spre exterior acest spațiu trebuie înainte de toate contemplat și înțeles ca atare. Orice încercare agresivă de pătrundere a acestuia îl înstrăinează și mai mult de cel care vrea să-i cunoască forma și de existență, manifestând chiar o reacție de retragere în sine. Totodată spațiul face referire la permanență și la posibilitatea de a transcende abstractul prin posibilele cadre diferite de gândire. Cu o oarecare ambiguitate de fond, frontiera dintre real și ireal e ușor confundată. Am putea alipi acestui spațiu gol meditativ viziunea spațiului interior, respectiv a celui exterior. Spațiul interior, pliat în viziunea abstractului ca unul analog, arhaic și organic formează cadre în jurul centrului de interes, circumscrise într-un alt plan comun interior. Aceste alipiri de planuri diferite evocă continuu posibilitatea schimbării, spațiul interior oglindindu-se și în manifestările celui extravertit.

Subcapitolul ‘‘Spațiul interior privit din exterior vs. Dialectica afară/ înlăuntru a lui Gaston Bachelard’’ are ca principală caracteristică punerea în discuție a determinării creației artistice prin ceea ce s-a înfăptuit ca formă finală a artei, cât și privirea contemplativă pe care sinele se străduiește să o dezbată. Formularea tuturor afirmațiilor reflexive determină și înmulțirea numărului de enigme. Sub forma vorbirii alternative, care cuprinde atât îndoiala cât și îngăduința, spațiul interior suportă aici simțirile creației artistului iar forma sa exterioară se dezvăluie prin așa numitul spațiu pictural. Iar ca să încercăm să dezbatem o teorie a spațiului pictural, nu ar fi cu puțință fără referința celui vizibil. Între spațiul pictural și cel vizibil, ca două

moduri de organizare formală putem găsi analogii și similitudini. Fiind destul de greu să ne decidem de oricare dintre ele, aceste planuri, deși diferite, se află mereu în corespondență unul față de altul. În cadrul picturii, putem spune că arta introduce în fenomenologia culorilor o dimensiune a idealului și a calitativului. Față de spațiul vizibil, spațiul pictural și mai mult, organizarea acestuia, se stabilește pe un plan ideal existenței. Cu elementele de legătură din exterior sau în lipsa acestora, artistul optează mereu în a figura individualitatea lucrurilor sau a prezenta ceva ireal. Se poate situa și la mijlocul dintre cele două, nerespectând conturul lucrurilor dar introducând o aparență de obiectivitate speculativă. Vocația imaginii rămâne în cazul artelor, și a picturii cu precădere, o creație intențională de imagini. Pictura alocă astfel un cumul sau o întreagă forță expresivă a imaginilor.

Dramă a geometriei intime, imaginea cea mai simplă pe care ne-o pune în față Gaston Bachelard prin dialectica lui afară și înlăuntru, ne duce către un spațiu-ființă în care cu certitudine tensiunea și angoasa există prin spații-imagine, văzând în acestea manifestările cauzalității acestora. Întreaga forță a celor doi termeni opuși alocă o imagine concentrată într-un spațiu intim cât mai redus. Într-un vast joc al spațialității, putem vedea că de multe ori, tot ceea ce ține de simplele determinări ale spațiului trece pe un loc secund. Astfel că, înapoiind spațiului locul lui, ființa ce meditează trebuie să fie liberă în gândirea ei.

Lumina reprezintă elementul principal al acestui câmp perceptiv dinamic. Un loc contrastant se formează în fața greoaie a nuanțelor de gri. Purificarea formelor poate fi plăcut simțită sub lumina acesteia. În termenii vidului, lumina poate funcționa ca și gol revelator, vidul fiind materializat în propria sa dispersie. Devenind metodă de a informa vizibilul, materialitatea și imaterialitatea spațiului generează o stare de introspecție și reflecție, ca o manifestare a sacrului în profan. Ultimul subcapitol din partea a doua a tezei de față plasează "Peisajul industrial la frontiera peisajului sacru", după cum îl definește și numele. Hierofania spațiului dezolant, spațiul gol sau 'mysterium tremendum' sunt câteva dintre subiectele atinse în acest subcapitol. Fuziunea elegantă dintre socialismul indigen și referințele desprinse din filmele Tarkovskiene dau naștere spațiului curățat temeinic. În peisajul industrial materialitatea devine reperul important al profanului lumesc. Procedeele de construcție ale sacrului non-religios se compun din metaforele materialelor existente. Piatra, betonul sau mormanele de ciment și structurile de fier produc efecte sinestezice pe tot parcursul peisajului. Folosirea griului și a

umbrei arse face referire directă la vestigiul dez-locuit, edificând caligrama sinelui contemporan aflat într-un permanent paradox. În cenușă se vor sfârși toate, de acolo vor renaște noi fire de viață. Efectele de oglindire susțin de asemenea noi și noi posibilități de viață. Nu doar acțiunea de implicare a prezenței este resuscitată de spațiul geometrizat, ci și comportamentul pe care corpul uman îl poate avea în relația cu un spațiu de acest fel. Privitorul se află în posibilitatea de a coborî în subterană, unde predominant este întunericul. Acest procedeu suspendă orice orientare spațială iar senzația de apăsare își face simțită imediata prezență. Dincolo de valoarea evocatoare a spațiului industrial, senzația de apăsare induce și o emoție, o teamă celui ce o parcurge. Sensul de parcurgere a luminii se face pe o cale unică iar singura oază a speranței devine secțiunea transversală a unei fante luminoase care se răsfrânge pe structura de beton a construcției. Betonul, fierul și toate materialele greoaie trebuie să devină o prezență sensibilă. Ca materiale grele, pot sugera o idee concretă prin independența și simbolistica proprie materialului însă această reprezentare ajunge să fie dincolo de o materie dură un mijloc de exprimare care capătă o multitudine de semnificații.

Capitolul 3 înglobează sfera spațiului pictural. Plecând de la reflecțiile personale din pictură, proiectul a luat naștere într-o perioadă a întrebărilor și frământărilor iar pe parcurs am încercat să canalizez interpretarea personală a acestor spații pe o altă direcție, încercând să propun o strategie vizuală cu scopul de a dezvolta acțiunea mediului artistic asupra manierei în care subiectul peisajului și tematica golului, ajung să se edifice într-un anumit context istoric. Prin urmare putem spune că am operat cu o decontextualizare. O decontextualizare a unor imagini preluate dintr-un context precis, fără a avea ca scop recontextualizarea documentară prin imagini. Nu am dorit să crez un spațiu, cât iluzia unui spațiu prin prisma căruia se negociază prezența paradoxală a omului. Sunt, dacă se poate spune, stările de intimitate și familiaritate pe care propria noastră privire o suspendă în încercarea de a se surprinde pe sine iar sinele interior este marcat de condiția carnală suspendată în vidul propriei sale materialități. Absența omului în pictură și în peisajul industrial permit accentuarea modului uman de viață. Alterarea teritorială privită dinspre sinele uman către exterior oferă un aspect misterios al timpului. Este ca și cum eul se închide în sine, suspendat fiind între trecut și viitor. Peisajul devine mereu unul al probabilității, atât cât privitorul decide să îl contemple, nu doar să îl privească, confruntând instabilitatea și fragilitatea mediului. Limita geografică a spațiilor nu deține rolul de a confrunta ochiul privitorului. Cu o geometrie fluctuantă, spațiul și privitorul își schimbă tot timpul poziția,

descentrând de la starea unor materiale și structuri grele către echilibrul organic și vizual al materiei. Deschis interpretării, peisajul acoperă o permanentă dorință de căutare a sinelui. În același timp, elementele caracteristice golului aduc o permanentizare reversibilă a vidului.

Subcapitolul ‘‘Actualitatea picturii între contemporaneitate și cotermporalitate’’ aduce în prim plan dialogul dintre marile mișcări, grupări, sau artiști din modernitate până în prezent vs. pictura contemporană. Nu am făcut un studiu ce ține de o clasificare a artiștilor din arta contemporană, cât am adus în prim plan tematici și subiecte din lucrările artiștilor raportate la anumite curente sociale actuale (ca un trend), descoperind pictura între figurativ, non-figurativ sau auction-painting și plasând-o totodată sub semnul relativității.

Pictura figurativă a fost fără doar și poate una dintre cele mai răspândite arii de cercetare tehnică a artistului. Încă din Antichitate s-au căutat formule de atingere a reprezentării figurativului cât mai corect realizat în raport cu realitatea, ulterior în Renastere acest factor definitoriu atingând un apogeu prin redarea unei realități cât mai naturale și introducerea perspectivei în pictură. Deși poate să completeze un stil anterior, arta se înfăptuiește cu disprețul unei perioade precedente. Iată și felul în care derivațiile Impresionismului și mișcarea modernistă naște ideea de ‘‘realitatea factorului reprezentant(nu reprezentat), cu alte cuvinte calitatea, textura, materialul folosit’’(E. Cirlot) primează în detrimentul redării fidele a acestuia. Așadar putem face trecerea către pictura abstractă, nefăcând parte neapărat întru totul din aceasta. Este cu puțință a vorbi despre Derrain ca și pictor figurativ, însă totodată el duce și către cubism prin accentuarea planurilor și volumelor. Însă modul în care un pictor se rupe atât de hotărât de arta tradițională figurativă, alături de renunțarea la reprezentarea bazată pe perspectivă, este sub fundamentarea cubistă a lui Picasso, Braque și Juan Gris. Și poate într-o accepție mai cuprinzătoare a cubismului îi putem alătura și pe Francis Picabia, Marcel Duchamp, Marie Laurencin, Maria Blanchard, sau Lyonel Feininger, primii doi dintre aceștia îndreptându-se către spiritul Dada. Manifestările anti-artistice ale grupului Dada dar și manifestările anti-război nu fac altceva decât să ignore orice regulă care viza sensibilitatea expresiei artistice, adoptând o atitudine nihilistă care milita mai bine spus pentru exprimarea nonsensului. Pictura lirică a lui Picabia și ‘‘readymade’’-ul lui Duchamp se regăsesc în sfera abstractului cu valențe în simbolismul ironic, caracteristic artei obiect sau a obiectului non- artă pe care o propune cel din urmă.

De la spațialismul din lucrările lui Fontana, Jean Fautrier, Jean Dubuffet cu ale sale mixturi speciale din rășină, nisip, pietricele, cărbune și cauciuc; Wols, Bernard Schulze, Wilhelm Wessel, la școlile hispanice unde îi amintim pe artiști ca Antoni Tapies, Modesto Cuixart, Antonio Saura ca reprezentant al picturii- acțiune din Madrid, Rafael Canogar, Luis Feito, sau Manolo Millares, alăturând deopotrivă și artiști din spațiul european precum Alberto Burri, Lazlo Fugedy, Horia Damian, Joroslav Serpan, Ruth Franckern, Karel Appel, Mattia Moreni sau Enrico Donati. Și totodată menționăm despre o cotinuară a picturii informale, manifestată prin postinformalism , care propune artiști ca Enrico Castellani, Dadamaino sau Piero Manzoni, sau către abstracționismul serial acompaniat de iluzie specific lui Vasarely, în vreme ce ulterior tot mai mulți artiști introduc lumini de neon în formele geometrice pictate formând și sculpturi- instalații din acestea. Tot în sfera artei cinetice se înscrie și arta brazilianului Almir Da Silva Mavignier, olandezul Jan Schoonhoven sau argentinienii Martha Boto și Hugo Demarco a căror lucrări manifesta problematici despre culoare și mișcare prin integrare de forme geometrice repetitive.

Spațialism vs. informalism, problematica luminii- culoare specifică lui Rothko ,cultura pop și dezvoltarea artei graffiti cunoscută mai nou ca street art sunt câteva dintre subiectele acestui capitol concludent care înglobează termenul de arta/ pictură contemporană. De la Școala Bauhaus la mediul artistic actual care înglobează și spațiul digital , presiunea artistului de a lucra concomitent cu nevoia pieței de artă, sau mai nou a “fabrica” o pictură/ desen cu ajutorul roboților (cazul artistului conceptual Leonel Moura) sunt câteva dintre subiectele dezbătute în acest capitol prin direcțiile pe care arta contemporană le suportă, mereu înglobate în termenii relativului.

Realitatea virtuală și-a făcut totodată intrarea și în muzeu. Palatul din Tokyo a inaugurat la început de 2015 un spațiu dedicat acestui nou mediu, un an mai târziu și Elveția înființează MuDA(Muzeul de Artă Digitală)la Zurich. Deși poate fi o soluție pentru turismul de masă, el pune privitorul în fața unor lumi inedite și paralele. Nicolas Thepot propune în astfel de spații un ciclu de pictură de 360 grade, legat de obsesia niferilor lui Claude Monet, care nu este altceva decât o exploatare sensorială în care vizitatorul este plasat în punctul și locul de creație al artistului. De altfel, în 2015 s-a fondat DiMoDa, Digital Museum of Digital Art, o platformă unde poți parcurge digital opere de artă binecunoscute dar și expoziții temporare. Și la Paris

există Atelier des Lumieres, un spațiu dedicat tot artei digitale, unde pictura lui Van Gogh a fost propusă ca subiect de peisaj nocturn, pe un fond muzical.

O reîntoarcere la pictura figurativă și nu numai. Alăturând acele tematici recurente născute în societate ca ecologic, feminism, minoritate, transgender ș.m.d.p, pictura contemporană alocă spațiu tuturor posibilităților, deopotrivă abstractului cât și figurativului. De la iluzia reală a picturii- fotorealiste(G. Richter, Borremans, Vija Celmins) la pensulațiile mai definite care înglobează picturile epice ale lui Yan Pei-Ming. Sau figurativul ‘’alla prima’’ specific lui Tuymans sau Marlene Dumas. Peisajele obscure ale lui Raedecker, imagini ale unor curți, plante, case bungalow, care sunt de fapt obiecte familiare alăturate unor tonuri de noapte, în care interiorul și exteriorul reminiscient peisajului sunt combinate cu o narativitate în care straniul își face simțită prezența. Neo Rauch vs Peter Doig, sau John Currin și lucrările sale care se află între tratarea renașcentistă și limita kitsch-ului, trecând către zona artiștilor afro (Chris Ofili, Hurvin Anderson, Lynette Yiadom-Boakye, Toyin Ojih Odutola) și alți artiști în trend formează subiectele acestui subcapitol concludent din spațiul contemporan. De altfel , acest subcapitol alocă un ultim loc, ca o concluzie a ceea ce ar trebui să conțină o pictură contemporană(cu toate semnificațiile pe care le implică) lucrărilor lui Kiefer care produc un impact atât prin dimensiune dar și prin jonglarea, la modul cel mai serios, a senzațiilor pe care expresia sa picturală o dezbate permanent.

Ca o încheiere, sau mai bine spus trasând câteva concluzii despre spectrul artei contemporane , ultimul capitol, cel mai scurt de altfel, formulează ‘’scurte teze despre arta contemporană’’,deschizând totodată posibilitatea permanentă de a le nega. Sau de a formula permanent noi și noi afirmații vis-a-vis de ceea ce numim artă. Una dintre teoriile artistice actuale situează arta undeva între artefact și operă ca producere a ceva, însemnând cuprinderea atât a acțiunii de creație concretizată sub forma unui obiect de artă, sau artefactul care ar putea de altfel să lipsească. Odată cu redy- made- ul lui Duchamp, echivalarea unui alt obiect cu o propunere conceptuală inedită ca artefact artistic , transpune arta către un fel de a exista mereu deschis. Iar din moment ce este permanent legată de caracterul său deschis, se poate spune că totul este artă. Mai nou, suntem proprii noștri artiști având sinele ca operă de artă. Purtăm măști, ne transformăm înfățișarea sau trupurile după tendințele de frumusețe existente. De aici se naște

estetica somatică a omului. Arta nu mai semnifică doar un artefact, ci poate fi un stil de viață actual.