Crisia

vol. LI, Supliment nr. 1, 2021

Vocație și devotament profesional

Studii în onoarea lui Aurel Chiriac la 70 de ani

Gabriel Moisa • Ioan Goman • Sorin Șipoș
(coordonatori)

Editura Muzeului Țării Crișurilor,
Oradea, 2021

CONTEXT EXPERIMENTAL ȘI NOI LIMBAJE ÎN PICTURA POSTBELICĂ

Milena Augusta POP*

EXPERIMENTAL CONTEXT AND NEW LANGUAGES IN POST-BELLIC PAINTING

Abstract

The Paper is concentrated on the second halph of the contemporary art century, on two decades of post-war period, in the 50s and 60s of contemporary art. It is a research on the most important artist names in this post-conflagration period.

Key-terms: *post-war decades, decade five, decade six, artist names, post-conflagration period.*

Preambul tematica și conceptul

În deceniile avangardei și prima jumătate a secolului douăzeci, în arta internațională se observă o diversificare a problematicilor în artele vizuale cuprinzând în egală măsură finalul unei epoci caracterizată prin conținutul descriptiv și deschiderea cele ce urmează ce anunță chestionarea actului de creație în sine. Spre exemplu anul 1915, în care Vladimir Malevitch scrie *La recherche de l'absolu*, ne oferă posibilitatea unei comparații între seria de stampe *Croquis de temp de guerre* de artistul francez Teophile Alexandre Steinlen care condamnă ororile războiului și, la polul opus, al abstracției, lucrarea *Pătrat negru pe fond alb* realizată de autorul manifestului suprematismului. Contextul în care evoluează genul picturii este marcat de idei opuse, de experiment și tendințe inovative generate de relațiile create între tematică, subiecte și motive precum și de suportul conceptual reflectat în obiectualitate, abstracționism, gramatică vizuală și limbaj autonom[1].

Începând cu mijlocul secolului și anii nouăzeci, perioada este marcată de interesul artistului pentru valorile umane demonstrată în reflecțiile personale și relația sa cu realitatea și curentele de idei. Relația între limbaj și gramatica formală și suportul ideatic este reflectată în pictura abstractă și seria de transformări care au debutat în anii

* Muzeul Țării Crișurilor Oradea – Complex Muzeal; e-mail: augusta_milena@yahoo.com

[1] Studiul de față constituie una dintre argumentațiile folosite în cadrul amplei lucrări cu titlul *Arii tematice și conceptuale în evoluția picturii contemporane. Anii 1980-2010* care a urmărit evoluția și transformările artei între abordările istorice ale tematicii și perspectivele deschise de idee și sensurile create de condeptualism.

cincizeci; au urmat expresionismul abstract american și conceptualismul, valul neorealist din Europa, neoexpresionismul vestgerman, transavangarda italiană și postmodernismul și transformările ce evoluează după începutul noului secol și mileniu. În spiritul acestei problematici, ariile tematice și conceptuale respectiv subiectele, conținutul narativ și interesul pentru idee urmează o traiectorie mixtă pentru început și drept exemplu facem o scurtă observație privind celebra lucrare *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. Cu toată adeziunea sa la curentul suprarealist, întrucât pictorul bruxelez în timp ce pictează o pipă dar îi infirmă realitatea spunînd că este vorba doar despre o imagine putem menționa că este unul dintre predecesorii importanți ai artei conceptuale. De fapt al doilea titlu al lucrării *La Trahison des images* subliniază trădarea, confuzia și suprapunerile de vedere în percepția actului artistic. Dincolo de începutul secolului al XX-lea ce cuprinde o serie de mișcări, orientări artistice și totodată de mixaje în care suportul ideeatic și conținutul de tematici sunt tot mai diversificate, nu se poate vorbi despre o sistematizare în plan istoric similară thematic celor din veacurile renascentiste și din clasicism și nici despre o abordare strict conceptuală. Pornind de la coordonatele formulate anterior, secolul douăzeci aduce deschideri în interpretarea proiectelor și a problematicilor în funcție de transformările contextului istoric și situațiilor concrete din existența artiștilor. Într-un prim sens tematismul este convergent cu abordările avangardei grație caracterului investigativ rezultat din mixtura motivului cu proiectele ideatice iar în al doilea sens avem de a face cu o rupture netă între Occident și marcajul ideologic din Estul Europei. Diferit de geografia politică și succesiunea istorică, raportul tematică și conceptualizare crează perspective diferite de interpretare datorate situațiilor individuale și viziunilor semnificative ale artiștilor, programelor artistice și evenimentelor. Traducerea inventivității și a atitudinilor artistice și picturale trimit la capitole în evoluția gândirii din artele vizuale în care realitatea este interpretată filosofic, ceea ce indică sensuri ale creației către reflecție asupra existenței umane.

Limbaj și relaționări conceptuale în pictura postbelică

În contextul schimbărilor de viziune un element fundamental este constituit din limbajul propriu în artele plastice și pictură din care extragem cîteva exemple relevante. În acest sens, marcăm momentul în care 1950, Henry Matisse este premiat cu *Le Grand Prix*. Aflat la o vârstă înaintată, dar în apogeul creației, artistul francez percepe arta ca viziune cosmică pe care o exploatează cu mijloacele picturii tradiționale. De altfel, declarația personală legată de atitudinea față și de propriul univers respectiv „Dacă cred în Dumnezeu? Da, când lucrez"[2] precizează sensul creației ca proces, lasând să întrevadă concepția artistică: "Apres avoir epuise tout le prestige des couleurs en liesse, trouve l'impression vive grace a l'expression la plus libre, il parvient a la plus naïve contemplation. Il abrege le dessin, purifie la couleur, pour se recueillir, illimite, dans

[2] Jean-Louis Ferrier, *L'Aventure de l'art au XX-e siecle* Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999, p. 478

l'illumination! A grands coups de ciseaux, il taille dans le papier ses propres espaces celestes"[3]. Febrila căutare se reflectă în strategiile de lucru în care necesitatea spirituală a fost experimentată formal și tehnic.

Jean Bazaine, relevant pentru problematica ridicată, este unul din reprezentanții noii școli de la Paris la care putem identifica o abordare similară în creație datorită exploatării mijloacelor formale și limbajului plastic care îi situează opera în suita de problematizări la intersecție cu abstracția. Motivele alese în pictura lui Bazaine deschid o discuție în interiorul artei în care s-a decis că **abstracționismul nu este nici figurativ, nici aluziv**. Lucrările sale, după ce artele plastice și-au încheiat revoluția radicală, exprimă „forțele profunde care regizează întreaga realitate". El scrie pe aceest subiect în *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, publicate 1948, în observațiile numite *cearta*, discuția aprinsă asupra artei, că pornește de la confuzia generată de aglomerarea de cuvinte și idei de prea multe în opoziție cu artistul. Autorul problematizează arta abstractă afirmând că aceasta constă în **respingerea mimetismului, a reproducerii și chiar a interpretărilor de forme provenite din natură**. Proveniența răspunsului aici are sensul de mișcare de conștiință și mișcări interioare, motiv pentru care expresia dramatică a culorii și a liniilor de forță îl delimitează de figurativ. Bazaine subliniază că persistența erorilor constau în continuarea discuțiilor privind obiectul real care nu ar mai trebui să fie un mijloc ci finalitate. Propunerea artistului confirmă abordarea ce ține de procesul creației început în deceniul al doilea al secolului. Afirmația formulată în cercetarea limbajului potrivit căreia arta este „nonfigurativă" devenise aproape subtextuală și subînțeleasă. **Susținerea nonfigurativității concluzionează gândirea de tip filosofic, explicând propensiunea spre idee, „cunoaștere inteligibilă" și aprofundarea procesualității și în acest mod direcția de tip conceptual**.

În contextul socio-politic din anul 1951, când Partidul Comunist Francez era în ascensiune, Pablo Picasso suporta contestații vehemente după expunerea la Vallauris a lucrării *Masacrul din Coreea*. Contestațiile au vizat fidelitatea artistului față de direcția propusă de Partidul Comunist Francez în artă, dacă după adeziunea la principiile comuniste mai crează artă angajată politic sau dimpotrivă dacă ceea ce face merge într-o direcție ilizibilă, incomprehensibilă fapt înțeles ca rebut în toate privințele. Opera în cauză, provocatoare pentru conducătorii de partid a produs suspiciuni întrucât tematica a fost inspirată din intervenția americană în Coreea de Sud după invadarea capitalei Seul de către Coreea de Nord. *Masacrul în Coreea* (fig. 1), expus în cadrul Salonului, nu reține atenția prin evocarea milei sau a altor sentimente ci prin **operațiile în limbaj**. În lucrare sunt reprezentați oameni-roboți, figuri schematice tratatate cubist într-o compoziție echilibrată în ansamblu dar fragmentată între cele două grupuri de combatanți: în stânga sunt figuri asupra cărora se îndreaptă arma de către grupul de militari situați dreapta compoziției.

---

[3] *Ibidem*.
"După ce a fost epuizat prestigiul culorilor triumfale, găsești impresia vie grație expresiei celei mai libere, parvenite din cea mai naivă contemplație. El abreviază, **abstractizează desenul, purifică culoarea, pentru a se reculege, nelimitat, în iluminare**. Cu niște foarfece mari, taie în hârtie spațiul ceresc."

Provocările realității și raportul artă-politică

Una dintre argumentațiile la problematica de față constă în scandalul produs de portretul făcut de Picasso lui Stalin, liderul sovietic de la Kremlin. În jurnalul *Les letres francais* (fig. 2), datat 12 martie 1953, Paris, în care a fost anunțată dispariția lui Stalin și semnalată prin portretul acestuia desenat de Picasso la comanda Partidului Comunist Francez în memoria conducătorului sovietic, a avut loc un scandal de proporții urmat de rupturi politice irecuperabile. În condițiile unei comunicări dificile cu P. C. F. și reprezentanții realismului socialist, portretul lui Picasso ajunge la redacție cu o întârziere de trei ore fapt care a determinat amânarea pentru tipar. Consternarea conducerii de partid a fost provocată de percepția ironică a portretului făcut de Picasso care a reprezentat o figură la tinerețe, viguros, cu o expresie plină de sine. După eveniment, portretul a fost condamnat de către oficialii partidului, artistul surclasat ca burghez dovedind în consecință incapacitatea realismului socialist și a stalinismului de a accepta arta modernă.

Fig. 1 Pablo Picasso, *Massacre in Korea*, 1951
Sursa: *L'Aventure de l'art L'Aventure de l'art au XX-e siecle* de J-L Ferrier

Ca o concluzie în privința evoluției limbalului subliniem că lucrarea *Masacru în Coreea* amintește de *Guernica* din 1937 și de un conținut literalmente determinat tematic, în timp ce portretul lui Stalin aduce în prim plan **reacția și ideea dincolo de estetică**. Actul de creație implicat în problematici legate de politică și mass-media ridică în discuție **transferul din tematică și conținut epic către conexiuni incipiente în plan conceptual**. În portretul realizat, Picasso mută centrul de atenție într-o zonă în care datorită operației făcute asupra ilustrației, **reconceperea lucrării a condus la percepții diferite asupra realității**.

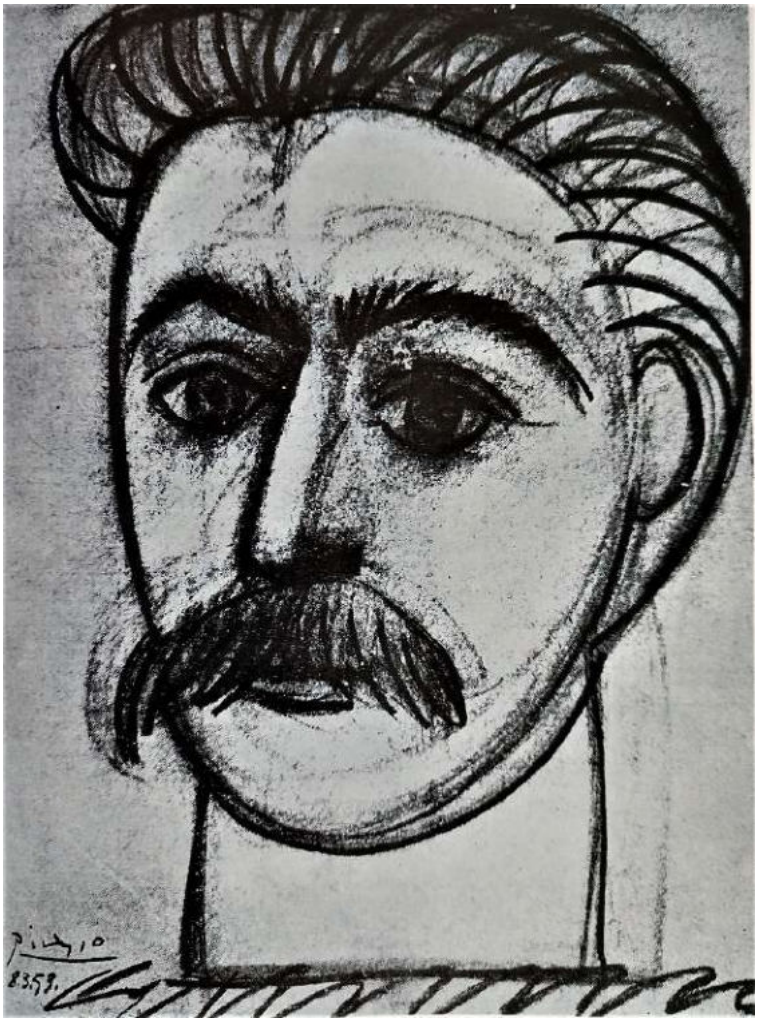

Fig. 2 Pablo Picasso, *Portretul lui Stalin* , 1953
Sursa: *L'Aventure de l'art L'Aventure de l'art au XX-e siecle* de J-L Ferrier

Pictura americană

În absența oricărui manifest, teorie sau propagandă, spiritualitatea și angajamentul artiștilor Jackson Pollock, De Kooning, Ashile Gorky, Kline a devenit esența schimbărilor în pictura de la mijlocul secolului douăzeci și constă în **relația dintre realitate și inconștient**. Lucrările prezintă viziuni apocaliptice cu vaste și vertiginoase dezlănțuiri de materie. Pe măsura acestora, se face cunoscut termenul *Action Painting* în 1948, odată cu expoziția organizată în New York de Betty Parsons după ce, în 1947, a apărut *expresionismul abstract*. Harold Rosenberg, în *Tradiția Noului*, descrie expresionismul abstract ca pe o scenă deschisă în care se înfruntă energiile creației. În context, formula de *Action Painters* trimite la atributele performative ale pictorii gestuale. După Clement

Greenberg, câțiva dintre pictori asimilați în *Școla de la New York*, sunt identificați în dreptul conceptului *Color Field Painters* printre care Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Adolf Gottlie și pe Robert Motherwell.

Istoric, artiștii *Color Field* se nasc în timpul Marii Depresii americane, dintre care o parte sunt întâlniți în America anilor treizeci în momentul participării la proiectul *New Deal*, când artiștii sunt convinși de importanța noii mișcări. După cel de-al doilea război mondial, Mark Rothko, Barnett Newman, Adolf Gottlieb, Clyford Still **inovează**. Datorită originii și vieții personale, creația acestora este surprinzătoare fiindcă în timp ce trimit la miturile umanității, atmosfera meditativă, angoase transmise prin câmpurile de culoare sunt concentrate emoții și stări apăsătoare. Între problematizările complexe ridicate de artiști se identifică înclinația de **esențializare a motivelor**, folosirea suprafețelor impresionante ca mărime la lucrări, investigații ale sufletului și intimității dincolo de propria experiență cum sunt cazurile pictorilor Rothko și Adolph Gottlieb care opun profesia spiritului căutînd în acest mod să integreze în operă planuri gestuale într-un spațiu ce sugerează infinitul. Spre exemplu, opera lui Newman se folosește de referințe biblice, în timp ce Rothko, Clyford Still sau Reinhardt aleg culoarea pură, spațiile vaste sau meditația.

După expozițiile din 1951 și 1952 de la *Museum of Modern Art*, arta și pictura americană este promovată pe plan internațional și simultan se poate spune că are loc o renaștere a picturii moderne. Noul val aduce un plus de originalitate mult peste așteptările momentului ce constă în **revitalizarea limbajului picturii** care, din perioada antică până la cea modernă, a rămas o formă vidă. În acest context inovativ un loc important îl ocupă Mark Tobey. Legat de expoziția din 1944 la Willard Gallery, Clement Greenberg nota că a adus cele mai originale aporturi în arta americană. După călătoria din China și Japonia Tobey se atașează valorilor Orientului în care *white writing* constă în experiența scrisului alb adusă la un nivel de performanță. În lucrarea abstractă *Formes poursuivant l'homme* pictorul crează o tensiune exploatată de grafism prin posibilitățile de acoperire ale suprafeței tabloului. În tema în care abordează New York-ul din anii '50 căutase intensitatea orașului american. După lucrările lirice *Suite meditative*, se orientează către spiritualitate, fapt elocvent în lucrările *Moment în spațiu, Ritualul spațiului*. Una dintre lucrările de seamă rămâne *Edge of August*, asemănată de Holger Cahill cu o pagină de scriitură în ierburi dedicată lui Ts'ao-tzun.

Unul dintre principalii artiști *Color Field* este Mark Rothko. Peisajele urbane influențate de New York cedează în fața temelor arhaizante și mitologice precum *Ritual, Vibrația Aurorei, Semne totemice, Incantație, Scenă de botez*. Între caracteristicile principale din pictura lui Rothko sunt culoarea, lirismul, atmosfera luminoasă, senzualitatea, contemplația.

Momentul în care s-a născut pictura lui Pollock a coincis cu cele mai mari transformări mondiale începând intrarea amatelor naziste în Franța, refugierea unor artiști din Europa pe continentul americam și cu noile mișcări artistice. Este vorba de sosirea lui Fernad Leger și Max Ernst în 1940, și a lui Masson și Mondrian în 1941.

Fig. 3 Jackson Pollock, *Mural*, 1943
Sursa: https://www.artnews.com/feature/where-is-jackson-pollocks-mural-1202685945/

În aceste situații de schimbări în forță, un rol important l-au avut Andre Breton, un apropiat al lui Arshile Gorky și Peggy Gugenheim prin activitatea de promotor pe scena artei newyorkeze. În calitate de colecționar și manager al expresioniștilor abstracți, Peggy Guggenheim organizase în 1942 o primă mare expoziție a grupării la *Art of this Century*. Dacă în 1942 *Stenographic Figure/Lucrare stenografică* de Jackson Pollok nu însemna o certitudine pentru viitorul artei moderne, un an mai târziu odată cu pictura *Mural /Pictură murală* anunța o concepție personală distinctivă și totodată o mișcare artistică radicală. Perspectiva în acest prim stadiu, concentra o enormă forță vulcanică exprimată în semne brute. Energia declanșată din masa de culoare pe o suprafață de șase pe doi metri jumate este **expresionistă prin puterea de impact asupra privitorului și abstractă datorită absenței de orice aluzie la figurativ**. (fig.3)

Pollock a eliminat șevaletul, paleta de culori și toate ustensilele tradiționale, înlocuindu-le cu pictarea pe orizontală, cu bețigașe în loc de pensule și stropire (*dripping*). Sintagma pentru maniera de lucru prin stropire a fost preferată de Jackson Pollock și Hans Hofman, artiștii utilizând-o încă din 1940 cu termenul *Action Painting*, propus de Harold Rosenberg în numărul din septembrie al revistei *Art News*. Privitor la tehnica dripping, Pollock afirmă: „Pictura mea este o pictură directă (și că) metoda mea de a picta rezultă din credința naturală într-o necesitate.Urmăresc *a exprima* sentimentele mele, nu doresc să le *ilustrez*”.[4] Se intuiesc influențe din Picasso, din studiile de istoria picturii europene, mai ales a celei moderne. „Greemberg a înțeles că tânărul artist

[4] *Ibidem,* p. 492-493.

exploatase ideile suprarealismului, formele lui Picasso și chiar ale lui El Greco, arta peisagistică a Americii și le combinase într-o singură imagine coerentă. Dar Pollock făcuse mai mult decât să amalgameze arta trecutului; făcea și o declarație despre viitor ”Lucrarea anticipează un viitor pentru pictura deceniilor următoare.”[5]

Ideea și forma în Școala de la New York

La fel ca pictorii deceniilor cinci și șase din generația aflată la debut, Frank Stella a fost influențat de expresionismul abstract. A fost descoperit de Leo Castelli, Dorothy Miller și Alfred Bar de la *Museum of Modern Art* care îl invitase să participe la mai multe expoziții. *Black series Black Painting* (fig. 4) sunt realizate din benzi rectilinii, dispuse în diagonale față de o schemă centrală. Dincolo de non-culoare, nu acordă calități poetice sau misterioase tablourilor sale. Este interesat de aspectul formal, fapt care se repetă în cercetarea sa, aproape în mod integral. În lucrările *Aluminium*, cu care deschide prima expoziție personală în galeria *Leo Castelli*, artistul organizează compoziția ca un decupaj transpus în serializarea benzilor cu care generează forma finală a pânzei. Este vorba de repetarea sistematică a motivului din interiorul tabloului menținut în formă rectangulară clasică decupat a *posterior*. **În seria *Aluminium*, culorile clare și reci aduc materialul la condiția de tematică a operei de artă.** Într-o selecție enumerăm alte lucrări precum *Louis Miguel Dominguin, Avicenna, Newstead Abbey*. Într-o cu totul altă perspectivă, investigarea limbajului în cazul picturii lui Ad Reinhard vine din convingerea cu care a pornit în performarea direcției alese, **abstracția geometrică**. Aceasta își găsește explicația logică în ideile ce gravitează în jurul purității și a spiritualității universale. Originea picturii se regăsește în ecourile evenimentelor și a manifestărilor create de Școala de la New York și în abstracțiunea geometrică fundamentată pe cubism și în neo-plasticismul anilor treizeci. În prima sa expoziție organizată a realizat o pictură din orizontale și verticale, în culori primare subliniind apropierea pentru spațiul divizat ca mijloc al transpunerii emoției dramatice, întâlnit la Piet Mondrian.

Nașterea abstracției cromatice este atinsă datorită accentului pus asupra unei strategii cromatice susținute mai puțin de raporturile de culoare și armonia compoziției, ci de organizarea suprafeței într-o formă unitară și indivizibilă. Masa de culoare concepută într-o singură imagine, în corpul interior al obiectului pictural indică, până în acel monent, finalul proiectului inițiat de Mondrian. Ad Reinhard aspira la creația absolută, sensul fiind demonstrat de această **formulă a abstracționismului în care dorea imaginea epurată de cea mai vagă aluzie figurativă, în esență, a suportului conceptual** enunțat de artist. Artistul a susținut că politica, *religia împreună cu factorii subiectivi exteriori actului de creație corup și doar evitarea acestora conduc la eliberare.*

[5] Will Gompertz, *istorie a artei moderne. Tot ce știi și ce nu știi despre ultimii 150 de ani,* Polirom, București, 2014,p. 244-245.

Fig. 4 Frank Stella, *Black Painting*, 1959
Sursa: https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html

Pentru o perioadă de doi sau trei ani, pictorul creează suprafețe cu motive cruciforme, în culori apropiate, în albastru pe albastru, în valorizări și tonuri imperceptibil diferențiate. Mai târziu a deschis perioada cu *Picturile negre*, caracterizată ca un demers în care a fost presat de timp, lipsit de spirit, viață sau moarte. În anii cincizeci Ad Reinhardt lansează în revista *Art News*, într-un articol intitulat *Douăsprezece reguli pentru o nouă academie*, idei care depășesc academismul. Puritatea este factorul principal în artă. Pictura face abstracție de tradiționalism, idee constituită ca regulă principală a artei autentice, pictura este echivalentă cu arta autentică. Între principiile atinse, Ad Reinhardt susține că pictorul trebuie să aibă o perspectivă conceptuală: „1. Icoana pură, 2. Perspectiva pură, linia pură, pensulația pură, 3. Peisajul pur, 4.Portretul pur, 5. Natura moartă pură, 6. Forma pură, culoarea pură și purul monocrom”[6].

Jasper Johns este apreciat inițial ca artist reprezentativ pentru tranziție întrucât în primii ani se situează între expresionismul abstract și Pop-Art. Date biografice îl confirmă ca o personalitate care s-a dezvoltat datorită influențelor mixte și mediilor foarte diferite. A studiat arta publicitară, a fost în contact cu mediul avangardei americane și artiștii John Cage, coregraful Merce Cunninghan și Robert Raushenberg și

[6] Jean-Louis Ferrier, *op.cit*, p. 540 54

a practicat filosofia meditativă Zen**. A pictat cifre, litere, ţinte, hărţi fără să păstreze conţinutul informaţional, a creat obiecte tridimensionale cum ar fi becuri, conserve sau lanterne voaluri şi steaguri**. În legătură cu această atitudine, criticul Lawrence Allway oferă o explicaţie relevantă sub aspect conceptual: „Johns este conştient de ambiguitatea şi turbulenţa existentă în stare latentă în toate sistemele simbolice şi el amplifică conştiinţa acestor calităţi într-o asemenea măsură, încît ea devine principalul subiect al operei sale. Întotdeauna au existat păreri contradictorii în privinţa semnelor şi a măsurii în care ele sînt transparente (servind doar drept indicatoare), sau în măsura în care ele devin voaluri (atunci cînd cel ce foloseşte semne este fascinat de substanţa lor). Johns a recurs la semne de o banalitate extremă şi le-a pictat acordînd o atenţie desăvîrşită caracterizării lor artistice, ceea ce face ca privitorul să nu poată fi sigur dacă percepţia sa pătrunde dincolo de reproducerea picturală şi ajunge la semnul reprezentat, sau este distrasă (cu alte cuvinte, fascinată) de aspectul voalului.[7]" **În una dintre atitudinile care l-au consacrat, Jasper Johns se delimitează de Duchamp cu privire la ready-made şi, realizând un drapel american în pictura în ulei, a căutat să nu fie nici obiectual, nici ilustrativ.** Fără să se folosească de mijloace tradiţionale ca perspectiva sau reprezentarea trompe- l'oeil, drapelul este realizat bidimensional. (fig. 5 *White Flag/Steagul Alb*)

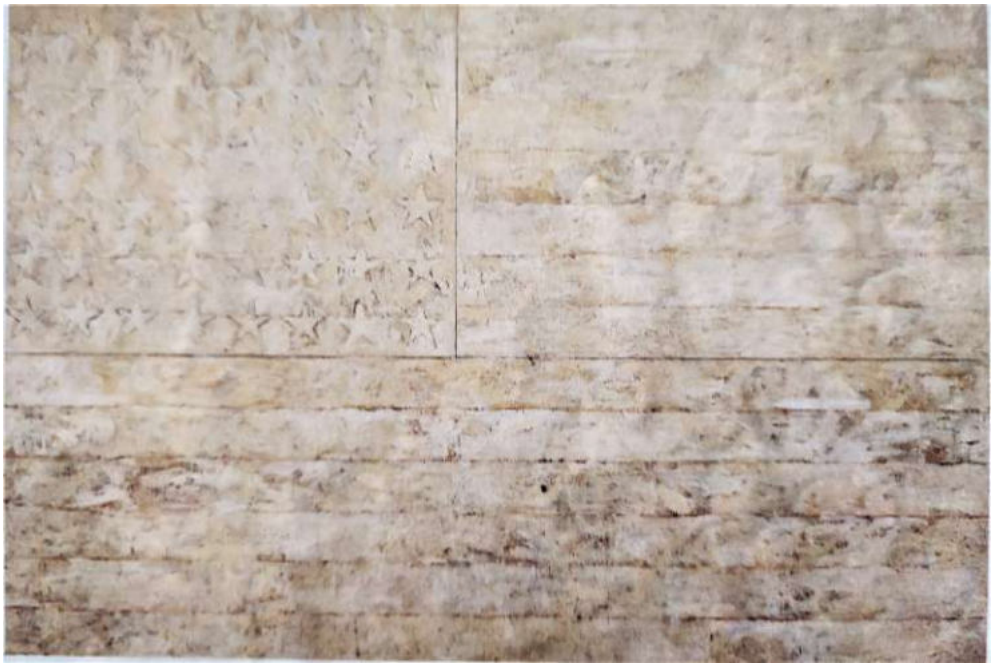

Fig. 5 Jasper Johns, *White Flag /Steagul Alb*), 1955
Sursa: catalog la expoziţia *Artistul plastic la lucru în America*, Cluj-Napoca, 1979

[7] Barbalee, Diamonstein, *Artistul plastic în America*, 1979, p.16 55

Subiectul este extras din perspectivă, exploatând cromatica vie cunoscută în pictura lui Manet și Van Gogh tratată într-o tehnică personală ce constă în colaje de ziare muiate într-o soluție pentru dizolvarea pigmenților de culoare. Tratarea suprafaței a lăsat urme pe care artistul le-a menținut, **imaginea finală devenind a unui obiect lipsit de epică**. Drapelul realizat în anii '50, de **pictură obiectuală**, a creat maginea unui steag falsificat de culorile secundare în care pictorul a făcut apel la percepția vizuală pentru a crea post-imaginea. În această perspectivă problematica ridicată constituie un loc de cotitură în ansamblul abstracționismului cu consecințe semnificative pe parcursul modernismului.

Combine paintings este un concept și denumire proprie picturii lui Robert Rauschenberg, constituit cu ajutorul elementelor și motivelor noii culturi popart. Artistul folosește elemente din cubism, dadaism exploatând substanța materiei ca expresie a exaltării mediului contingent pe care le impune într-o notă ironică, drept nou *modus vivendi* de tip american. „La peinture est a la jonction de l'art et de la vie; j'essaie d'agir dans la breche qui les separe"[8]. Ca student al lui John Cage la Black Mountain College, Robert Rauschenberg pictează tablouri albe în care se reflectă doar umbrele vizitatorilor. Mai târziu a realizat lucrările negre, colate și pictate. Elementele concrete incluse în tablouri – combine paintings –, aspectul politic transpus prin figura umană, portretul președintelui SUA Kennedy sunt considerate rezultate ale studiului personal situate în imediată apropiere de Cage din perioada Black Mountain College. În 1964, la vârsta de 39 de ani, Robert Rauschenberg primește Marele Premiu al Bienalei de la Veneția, ediția a XXXII-a, într-un context în care artiștii vechiului continent sunt propulsați într-o lume în care New York-ul devine un centru al artei.

Noua tendință inițiată la Paris în 1955, se impune în 1965 sub numele *Op Art* ca urmare a primei apariții a termenului în revista *Time Magazine* și după expoziția organizată de la MoMA din New York, *The responsive Eye (Ochiul receptiv)*. Între protagoniștii expoziției s-au aflat Bridget Riley, Morellet, Kelly, Libermann, Louis, Noland și Frank Stella. Mișcarea, după numele inițial *Optical Art*, are ca suport **problematizarea percepției vizuale și explorarea limbajului plastic** fundamental abordat și în deceniile avangardei în constructivism, futurism și în Școala de la Bauhaus. A fost readusă în atenție exploatarea liniilor, iluzia optică, imaginea interșanjabilă și perspectiva reversibilă. Asociată cu cinetismul, mișcarea îi are pentru început pe Victor Vasarely și Josef Albers. Vasarely, inițiatorul artei cinetice, alături de profesorul Sandor Bortnyik și prin analogie cu teoria cinetismului, uzează de termenul artă cinetică. Una din lucrările reprezentative în acest sens este *Homage to Malevich/ Omagiu lui Malevich*. (fig 6) Între problematicile abordate regăsim **abstracțiunea geometrică cercetată încă în debutul de secol, viteza înregistrată de tehnică și efectul optic în baza culorilor pure**, într-un mod diferit însă de non-culoarea pe care au mizat artiștii europeni. În termenii popart, subiectul nudului în baie, atât de apreciat de clasici, este regândit.

[8] Jean-Louis, Ferrier, *op.cit*, p.608. „Pictura este joncțiunea între artă și viață ; eu încerc să acționez în prețsa care le separă"

Wesselmann îl tratează modern, integrându-l între cele mai diferite obiecte tehnologice precum radiatorul, televizorul și portservietele. Criticii au considerat că dezvoltă înșelarea privirii, un **faux-realisme**.

După expoziția cu titlul *F 111* deschisă în cadrul galeriei Leo Castelli, Rosenquest se consacră drept unul dintre cei mai importanții pictori pop-art. În lucrările expuse, *Sightseeing*, *President Election*, a căutat să exprime, în spiritul preocupărilor și ideilor de moment, admirația pentru lumea alcătuită din muraliștii mexicani, imaginea publicitară și tehnica militară americană.

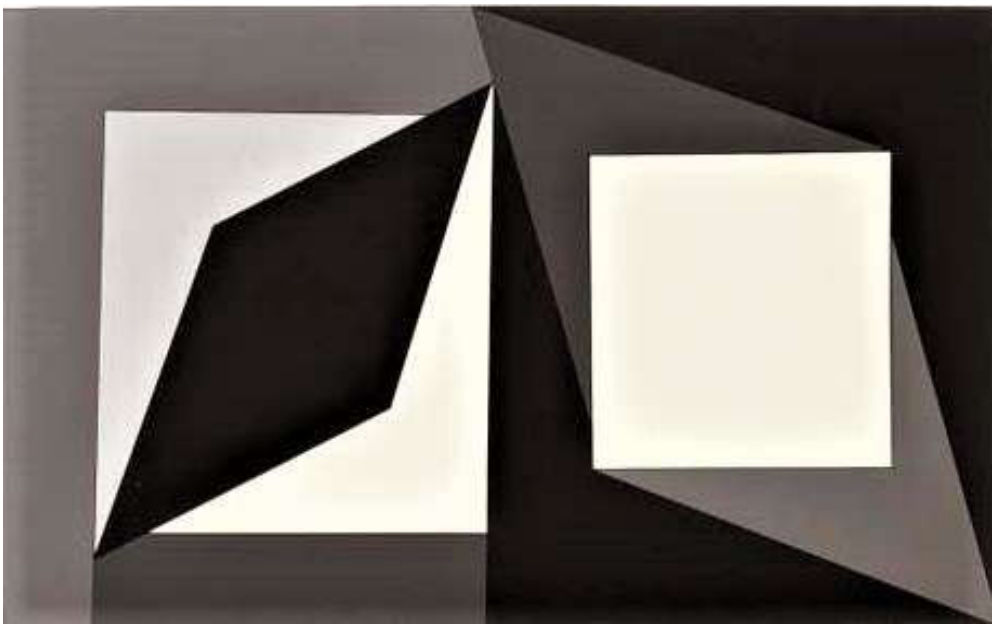

Fig. 6. Victor Vasarely, *Homage to Malevich/ Omagiu lui Malevich*, 1961
Sursa: https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8EWRVP&titlepainting=Homage+to+Malevich&artistname=Victor+Vasarely

Lucrarea *Autoportret* de Andy Warhol din 1966, care a utilizat serigrafia, conduce spre ideea de **grup social anonim**. Ideea, născută pe fundalul unei realități americane și a relației instituite între individ și contextul social, constă în depersonalizare. Vârful pop-art cum a fost considerat a realizat până în 1969 **portrete de grup ale societății de consum**. Față de Andy Warhol, pentru Jim Dyne popart vizează utilitatea tehnicii mediatice și consumiste, idee susținută prin aserțiunea artistului în care aspectul exterior al obiectelor ansamblate sau al materialelor utilizate sunt transpuse ca reflecții-metaforă ale sentimentului. *Rochia de casă* de Jim Dine, un obiect interpretat în lipsa corpului ce poartă îmbrăcămintea intimă, este o tematică preluată din istoria picturii datorată artiștilor celebri atașați de soțiile lor. Lucrarea proiectează o viziune atemporală a temei surprinsă în proiecția imaginii asupra unui ecran arhaic din teatrul de operă. Între

reprezentanții popart, îl distingem pe Roy Lichenstein care preia subiectul benzilor desenate în lucrări de dimensiuni foarte mari. Artistul manifestă interes încă din copilărie, când realizase un *Mickey-Mouse*, însă banda desenată se transformă datorită lui Lichenstein într-o imagine a culturii de masă impusă cu forța.

Tematica și conceptul, noțiuni cunoscute în genurile artistice și disciplinele teoretice din artele vizuale în general constituie o strategie în chestionarea genului picturii în prezent; abordarea celor doi termeni se explică prin originea și sensurile diferite, interpretările și creație însăși și, nu în ultimul rînd, prin practicile expoziționale. Pledează pentru coexistența acestora cercetări din istoria artelor din secolele anterioare secolului douăzeci iar pentru distincția acestora studiile din prezent. Problematica de față, limbajul din artele plastice și contextual experimental, instrumente în investigația ultimelor decenii, clarifică în bună parte trecerea dinspre autonomia esteticii și raportul creației cu existența în mod esențial și cu realitatea imediată. Subliniem că după a doua jumătate a secolului douăzeci când creația vizuală s-a orientat spre noile medii ca reacție la tradiționalism, manufactură, autonomia esteticului anunțate inclusiv de perspectivele escatologice, limbajele problematizează genul picturii în sensul oferit de re-conceptualizări și recontextualizări. Istoria avangardelor, modernismul și debutul începutului de mileniu, transformatoare prin dinamica lor, sînt relevante în aspectele menționate.

Bibliografie:

ELSTEN, E, Albert, *Temele artei. O introducere în istoria şi aprecierea artei*, Editura Meridiane, București, 1983

GRIGORESCU, Dan, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2005

GROSENICK, Uta & BURCHARDT, Riemschneder, *Art Now* (2-5) Editura Taschen, Koln, 2005

GROSENICK, Uta & RIEMSCHNEIDER Burchardt, *Art Now*. *Artists at the Rise of the New Millennium*, ed Tachen, Koln, London, Los Angeles, Paris, Tokyo, 2005

GROSENIK, Uta, *ART NOW (vol 2)*, ed Taschen, Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo,

GROSENICK, Uta & RIEMSCHNEIDER Burchardt, *Women Artists in the 20th and 21st Century*, ed Taschen, Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2005

GROYS, Boris, *STALIN – OPERA DE ARTĂ TOTALĂ. Cultura scindată din Uniunea Sovietică***,** ISBN 978-973-7913-55-5, ed. Idea Design & Print Editură, Cluj, 2007

GROYS, Boris, *Despre nou*, ed. Idea Design & Print, Cluj, 2003 **,** ISBN 978-973-7913-55-5, ed. Idea Design & Print Editură, Cluj, 2007

FERRIER, Jean-Louis, *L'Aventure de l'art au XX-e siecle* Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999

ROSEN, Aaron, *Art+Religion in the 21st Century*, ed Thames& Hudson, London, 2015

RUHRBERG & comp, *ART of the 20th, Century*, Editura Benedikt Tasken, Koln, 1998