



**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D.**

REZUMAT
al tezei de doctorat

**REMODELAREA AMBIENTULUI
CITADIN.
SCENOGRAFIA EVENIMENTULUI
TEMPORAR ÎN SPAȚIUL PUBLIC**

Doctorand : Sofia – Alexandra Ovejanu

Coordonator: Prof.Univ. Habil. Alexandru Jakabhazi

Timișoara, 2021

CUPRINS

Introducere.....	4
1. Contextul-Arta în spațiul public.....	7
1.1 Scurtă prezentare a contextului.....	7
1.2 Origini și scurt istoric.....	15
1.3 Perioada modernă.....	21
2. Reverberații sociale în spațiul public.....	26
2.1 Comunicarea în spațiul public.....	27
2.2 Dimensiunea socială și politică a spațiului public.....	29
2.3 Mass-media, internetul și publicul.....	32
2.4 Rolul modelelor și influența mass – media... 38	
2.5 Arta în spațiul public.....	41
2.6 Arta în spațiul public în România contemporană, studii de caz.....	48
2.7 Personalitatea umană în spațiul public.....	51
3. Parcurile ca scenă publică.....	54
3.1 Parcul Cișmigiu din București.....	55
3.2 Parcul Carol din București.....	61

3.3	Parcul Coloanei fără sfârșit din Târgu Jiu....	67
3.4	Piața Bastioanelor din Geneva.....	70
4.	Construcții scenografice în festivaluri.....	78
4.1	Experimente personale de început.....	79
4.2	Concepții scenografice - instalații efemere..	98
4.3	Festivalul Fulgului de Nea.....	101
4.4	Kids City 2017.....	112
4.5	La Pas pe Calea Victoriei.....	130
4.6	Muzeul Copiilor - spațiu de joacă și medii interactive.....	136
4.7	UEFA 2020.....	148
5.	Concluzii.....	158
	Bibliografie.....	165
	Surse online.....	166
	Surse ilustrații.....	167
	Anexa 1.....	173
	Anexa 2.....	177

Cuvinte cheie: scenografie, spațiul public, eveniment temporar, ambient citadin, de la bidimensional la tridimensional, recontextualizarea tradițiilor.

Rezumatul acestei teze își găsește justificarea prin expunerea demersului personal în căutarea de soluții fundamentale în studierea și cercetarea spațiului public și a valențelor acestuia în contextul scenografiilor temporare. Pornind de la aceste premize, cercetarea de față se axează, într-o primă fază, asupra necesității elaborării acestui proiect precum și a unei scurte introduceri a ceea ce a însemnat pe parcursul timpului spațiul public și manifestările culturale desfășurate aici. Remodelarea spațiului public are loc în arta contemporană universală din ce în ce mai des datorită nevoii artiștilor vizuali, și nu numai, de a-și expune opiniile și părerile asupra evenimentelor și tendințelor culturale, filosofice sau politice. Sub diferite forme, performing, happening, instalații publice sau spectacole de teatru, aceștia invită publicul, care nu accesează muzeele, să participe implicit la viața culturală. Caracterul elitist al artei tinde să dispară din ce în ce mai mult aceasta fiind asimilată de întreg publicul spectator indiferent de vârstă sau educație.

Titlul tezei face o trimitere directă asupra remodelării acestor spații din punct de vedere scenografic, deoarece interesul meu personal s-a concretizat pe

parcursul timpului în elaborarea unor astfel de creații artistice. Motivația intrinsecă s-a dezvoltat în timp, pornind de la stadiul spațiului compozițional bidimensional și parcurgând cu ajutorul soluțiilor tehnice și practice, pași către spațiul tridimensional. Sintagma *spațiul public* este valorificată începând cu prima jumătate a secolului al XX-lea, când datorită evenimentelor politice, crizelor economice din Statele Unite, dezastrelor primului război mondial, arta devine un mod de manifestare a tinerilor în a-și exprima dezacordul, furia și sentimentele de frustrare provocate de aceste neajunsuri existențiale. Acești tineri, din diferite medii culturale artistice, se reîntorc la valorile trecutului, redescoperă manifestările în spațiile publice revendicându-le acestora dreptul de exprimare vizuală. Grecia antică, Roma, au valorificat valențele acestor spații prin organizarea teatrelor, turnirurilor, luptelor sau întrecerilor sportive. Perioada barocă completează și îmbogățește, atât din punct de vedere vizual cât și din punct de vedere al conținutului, spectacolul public. Demersurile politice, religioase devin în felul acesta acte culturale care îmbracă structura propagandistică a actului în sine, în haina bogată,

opulentă uneori, a artelor plastice și decorative, de multe ori frizând Kitsch-ul.

În cercetarea de față, perioada Bauhaus este prezentată prin contribuția fundamentală la construcția noilor tipuri de compoziții și mai ales a contopirii directe a produsului estetic cu cel al producției în masă. În acest fel aportul artiștilor care au implementat acest lucru, precum și a celor care au teoretizat anumite legi ale structurilor compoziționale, a dus la apariția unor noi soluții de reprezentare a decorului scenografic din spațiile publice precum și o nouă viziune a tipului de manifestări desfășurate în acesta.

Artiștii vizuali ai momentului transfigurează arta contemporană în forme vizuale variate în care implică un eclecticism al elementelor de limbaj plastic, așa cum au fost ele înțelese și folosite pe parcursul mai multor secole. Acest lucru, în spațiul public, a dus la apariția unor forme arhitecturale, sculpturale care au înglobat și asimilat conținutul ideatic și istoric al acestora. Am încercat să înțeleg, în felul acesta, care sunt mecanismele sociologice care pun în mișcare voința publicului spectator de a participa la un eveniment temporar sau altul precum și

pârghiile necesare în obținerea unui succes atât vizual estetic cât și productiv. Parcursul activității mele artistice, am încercat să îl structurez astfel încât să extrag, din studiile și preocupările mele, acele elemente care raționalizează și converg către structuri compoziționale adecvate, care să mă ajute în vizualizarea corectă a anumitor spații publice în care urma să desfășor o scenografie temporară. Analiza gestaltistă precum și cea a comunicării, privite ca procese cognitive abordate în prima parte a cercetării, au avut un aport esențial în elaborarea conceptelor mele scenografice prin prisma rezolvării de a explicita, prin reformulări, anumite noțiuni vizuale pe care receptorul (publicul spectator) să poată să le înțeleagă. Astfel prin analogii, ajustări sau reinterpretări ale unor reprezentări abstracte sau reale, imaginea rezultată să exprime cât mai mult prin mijloace cât mai puține. În funcție de momentul contextual politic și cultural, elementul comunicării vizuale este strâns legat de imagini sau cuvinte cheie care exercită un impact vizual cât mai puternic și mai elocvent asupra receptorilor. Câteva dintre evenimentele temporare ,realizate atât în țară cât și în străinătate, sunt analizate ca forme de

expresie și rezolvări tehnice mai ales din punct de vedere al raportului ansamblu – spațiu public.

Necesitatea acestei cercetări în ansamblu a pornit din nevoia personală de a căuta informații, soluții și posibilități în rezolvarea unor probleme sau situații legate de construcția scenografică a unui eveniment temporar. Am constatat astfel că nu există un material suficient sau dedicat acestei laturi a artei, fiind situată undeva între arhitectură, design și scenografie. Am considerat necesar acest studiu aprofundat, atât din nevoia mea intrinsecă pentru cunoașterea modului de abordare a acestui tip de artă cât și pentru a contribui la ușurarea demersului altor artiști de a înțelege și a găsi soluția ideală în lucrările de această factură.

Primul capitol, *Contextul-Arta în spațiul public*, vorbește despre nevoia de comunicare prin imagini pe care omenirea a avut-o încă din neolitic. Această nevoie a îmbrăcat de-a lungul timpului diverse haine, în funcție atât de dominantă politică/socială cât și de tipul de tehnologii dezvoltate pe parcursul secolelor. *Scurtă prezentare a contextului* prezintă factual momentul actual al acestui tip de artă, scenografia efemeră, plecând de la analiza

lucrărilor unor artiști celebri, cum este cazul lui Damien Hirst, și ajungând la o analiză sociologică a cerințelor și așteptărilor publicului larg din România de astăzi. Analiza câtorva lucrări care au pus bazele artei conceptuale și a happening-ului, cum este de exemplu lucrarea lui Jean Tinguely *Transportul*, expusă la New York în 1960 sunt necesare pentru a înțelege fenomenul și tendințele scenografiei temporare de astăzi.

Această cercetare nu se poate realiza fără o cunoaștere a istoricului și a primelor expuneri stradale ale acestor manifestări care sunt relatate în subcapitolul *Origini și scurt istoric*.

Plecând de la aceste premize se conturează subcapitolul *Perioada modernă* în care sunt expuse câteva dintre ideile și tendințele artei moderne, care tind să șocheze să impresioneze cu orice pret publicul spectator, mai ales prin alegerea unor subiecte actuale. Artă a devenit în acest fel un produs al societății, calitatea și maiestria sunt înlocuite cu ideea și conceptul. Dezvoltarea industrială, găsirea unor materiale substitute au înlesnit producerea în serie a obiectelor și elementelor de décor.

În capitolul 2, *Reverberații sociale în spațiul public*, cercetarea se axează pe dimensiunea socială a spațiului public și pe modalitățile, mijloacele de comunicare și diseminare a informațiilor. Aceste instrumente, cum sunt rețelele de socializare, site-urile și platformele dedicate informării, sunt astăzi principalul mijloc prin care orice entitate fizică sau juridică își face cunoscut publicului mesajul, apartenența și activitatea.

Subcapitolul *Comunicarea în spațiul public* pune accentul pe factorii psihologici determinanți care asigură succesul sau insuccesul unui anumit eveniment.

Subcapitolul *Dimensiunea socială și politică a spațiului public* vorbește despre modularea spațiilor publice, sintagma acestei noțiuni privită prin prisma acceptării acestora ca entități care fac parte din viața urbană.

Aportul mass-mediei și al influențelor, personalități publice necesare în cadrul unui eveniment temporar pentru accesarea unui public numeros, este analizat în subcapitolele *Mass-media, internetul și*

publicul și Rolul modelelor și influența mass-mediei.

Subcapitolul *Arta în spațiul public* analizează din punct de vedere tehnic modalități de expresie a teatrelor de stradă și a unor lucrări de artă stradală pornind de la perioada de început și sfarsind cu perioada modernă.

Subcapitolul *Arta în spațiul public din România contemporană, studii de caz* analizează câteva exemple, atât din țară cât și din străinătate, a unor variante și posibilități de realizare, în funcție de spațiul dat, a unor amenajări scenografice temporare.

Subcapitolul *Personalitatea umană în spațiul public* tratează modul în care, atât în lucrările mele de amenajări scenografice cât și în alte lucrări, omul și personalitatea umană este situată în funcție de anumite legi compoziționale. Omul ca unitate de măsură.

În capitolul, 3 *Parcurile ca scenă publică*, este abordată problematica parcurilor ca locatii adecvate, sau nu, pentru desfășurarea unui eveniment public cu o scenografie aferentă.

În fiecare dintre cele patru subcapitole este analizată disponibilitatea fiecărui parc în susținerea

vizuală a unui eveniment cu implicații scenografice. Am cercetat acest aspect asupra parcurilor Cismigiu, Carol din București, parcul Coloanei fără sfârșit din Targu Jiu și Piața bastioanelor din Geneva.

Capitolul 4 *Construcții scenografice în festivaluri* vorbește despre întregul meu parcurs în decursul anilor și analizează diferite aspecte legate de modul în care am trecut de la o viziune bidimensională la cea tridimensională prin intermediul picturii și al tehnicilor moderne. Este un capitol care dezvăluie căutarile și rezolvările pe care le-am găsit, uneori intuitive alteori prin analiză și cercetare îndelungată.

Primul subcapitol, *Experimente personale de început*, abordează motivația intrinsecă care mi-a stârnit curiozitatea de a experimenta noile tehnici prin prisma unor arhetipuri și a variantelor clasice pe care le studiam în timpul facultății. Noțiunea de spațiu capătă pentru mine o nouă valență plastică trecând de la spațiul compozițional, al lucrării în sine, la spațiul compozițional al publicului căruia lucrarea se adresează. Aceste experimente și întâlnirea cu o varietate largă de tehnici precum vitraliul, designul de interior, pictura pe lemn, metalul m-au adus la momentul în care am realizat că toate

aceste elemente conjugate adecvat împreună pot să vorbească de la sine publicului larg într-o nouă formă.

Subcapitolul *Concepții scenografice-instalații efemere* analizează câteva din abordările mele scenografice dedicate unor evenimente culturale mai restrânse și aplicabilitatea formelor structurale de a se modula în funcție de spațiul dat.

Subcapitolele următoare, *Festivalul Fulgului de Nea, Kids City 2017, La Pas pe Calea Victoriei, Muzeul Copiilor 2020 și UEFA 2020*, analizează pas cu pas abordările pe care le-am realizat în funcție de fiecare eveniment astfel încât fiecare să prezinte în final o structură compozițională unitară, modulară și să fie conform publicului vizat. Am analizat fiecare element de décor și spațiu de activitate, atât din punct de vedere plastic cât și al cursivității conceptului scenografic. Valorificarea documentației anterioare se regăsește în fiecare proiect pe care l-am conceput prin exemplificarea și structurarea elementelor de decor.

În încheierea tezei bibliografia, sursele online, sursele ilustrațiilor și cele două anexe ilustrează și certifică îndelungul demers al cercetării mele și necesitatea acestui amplu studiu.

Lista de lucrări analizate în cercetarea de față:

1. Festivalul Fulgului de Nea, 2018
2. Kids City, 2017
3. La Pas pe Calea Victoriei, 2018
4. Muzeul Copiilor, 2020
5. UEFA 2020

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D

TEZĂ DE DOCTORAT

DOMENIUL: ARTE VIZUALE
REZUMATUL TEZEI

Arta ca spectacol Influențe ale dadaismului în arta contemporană

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Habil. ALEXANDRU JAKABHÁZI

Student- doctorand:

ANCA-MARIA CIOFÎRLĂ

Timișoara, 2021

Cuprins

1. Introducere.....	3
2. Hazardul ca principiu de creație	
2.1 Nașterea unei idei.....	5
2.2 Drumul lui Tzara din țară către experiența elvețiană.....	10
2.3 Zürich, iluzia libertății.....	15
2.4 Poeme abstracte, simultane și negre- reconstrucția gândirii în slujba libertății de creație.....	20
2.5 Dada în jurnalism sau fuziunea artelor.....	28
2.6 Experiența pariziană.....	33
2.7 Creatorul își distruge opera. Moartea Dada.....	37
3. Artă, spectacol, experiment	
3.1 Manifeste și manifestări.....	40
3.2 Berlinul, între revoluții politice și fotomontaje.....	44
3.3 Cazul Arp.....	49
3.4 Axa Barcelona- New York.....	52
3.5 Scandal pe teritoriu American.....	56
3.6 De la Dada la ready-made, happening, performance și action-painting.....	59
4. Provocări dadaiste în arta contemporană	
4.1 Secolul XX, un secol oricum dadaist.....	68
4.2 Influențe ale neo-dadaismului în arta contemporană.....	74

4.3 De la Beuys la spectacolul oferit de arta contemporană.....	77
4.4 Noul Cabaret, manifestări în Romania.....	79

5. Experiența personală

5.1 De la schițe la concept.....	88
5.2 Artă ca spectacol.....	133

6. Concluzii.....

151

Bibliografie.....	153
Lista Ilustrațiilor.....	160
Anexă evenimente citate în capitolul <i>Noul Cabaret, manifestări în Romania</i>	169
Anexă imagini proiecte.....	185
Anexă interviuri.....	198

Cuvinte cheie: dada, Dadaism, mișcări artistice, artă, arte vizuale, Tzara, Paris, Berlin, Breton, Hugo Ball, Cabaret Voltaire, pictopoezie, merz, merzbau, merzbild, Urmuz, colaj, poem simultan, poem sonor, poem static, Marcel Iancu, 75HP, fotomontaj, asamblaj, Picabia, 391, Arp, rayografie, ready-made, manifest, scandal, anarhie, Zurich, Duchamp, neo-dada, avangarda, In.Fuzion, Fuchsiada, Krinollette, spectacol.

Cuprins:

Interesul meu pentru mișcarea dada a început încă din facultate, când am luat cu adevărat contact cu subiectul și am descoperit că este o zonă de cercetare care mi se potrivește. Mișcarea Dada cu rebeliunea ei, cu modul direct de a se ancora în social, cu forța de schimbare și mai ales cu ambiția celor care credeau în ea a fost a sursă de inspirație pentru mine. Când am înțeles cu adevărat manifestele mișcării, nu doar declamațiile lor, ci și raportul artistului cu lumea prin viziunea scriitorilor, artiștilor vizuali, arhitecților și dansatorilor Dada, am descoperit că este o altă fațetă a realității noastre, cea în care alegem să trăim fără limite impuse social, fără granițe, fără reguli absurde de morală conservatoare, burgheză. Pe de altă parte este și inițiativa personală, crezul artistic, al celui care lucrează cu el însuși și caută în continuu spre a oferi mai departe. Este repoziționarea mea cotidiană în raport cu lumea, un echilibru pe care încerc să îl creez între arta pe care o fac și ceea ce sunt. Faptul că producția mea artistică este una mixtă, de artist vizual, coordonator de proiecte culturale și individ implicat în proiecte sociale privind cultura, mă face să îmi arog o parte din viziunea dadaistă, căreia cred că îi sunt în mare parte datoare.

Mișcarea dadaistă a luat naștere la Zürich în urma anunțului din ziarul local din 2 februarie 1916. În anii de dinaintea Primului Război Mondial, Europa părea suspendată într-o realitate iluzorie. Nu făceau excepție nici manifestările artistice. Fenomenul Dada aduce în scenă arta ca joc, ca spectacol ce continuă într-o formă sau alta și în arta contemporană. Spectacolul propus de ei este unul cu influență covârșitoare și această cercetare privește atât manifestările pornite de la Cabaret Voltaire și continuate în diverse forme, cât și modul în care acești artiști au influențat artele plastice, teatrul și literatura. Cercetarea mea vizează modul în care Dada reușește să depășească granițele fixe ale unei singure manifestări, aducând pe scenă conglomerate artistice, un amestec de teatru, poezie, pictură, grafică și scenografie.

O mișcare avangardistă, dadaismul a fost o reacție împotriva frumuseții eterne, legilor logicii, împotriva idealului artistic de frumusețe burgheză, de atrăgător, plăcut din punct de vedere estetic, împotriva purității conceptelor abstracte, împotriva generalizărilor. Tzara însuși a fost o

forță avidă împotriva unor astfel de credințe pe care le considera perimate, depășite, populiste, care a proclamat „adevărul” atunci când afirmă: „Tot ce privim este fals”.

Tristan Tzara fugе la Zürich, unde Marcel Iancu cântă în localuri și cafenele, acompaniat de fratele său Jules (Iulian), pentru a se întreține. Dada crește de la o seară la alta, de la petrecere reușită la alta, prin diferite moduri de exprimare dintre cele mai variate. Reprezentațiile, recităriile, dansurile, cântecele făceau parte din desfășurarea fiecărei seri dada și fiecare devenea creator sau parte din creație după bunul său plac.

Pentru Dadaism, nebunia senzorială, colajul de idei și emoții și tot ce înseamnă el astăzi în lumea artistică constă în momentul incipient, în primele sale manifestări, cele de la Cabaret Voltaire. Importanța Cabaretului Voltaire se află și în diversitatea și bogăția manifestărilor ce aveau loc aici, în evenimentele variate, diferite stilistic și în spectacolele care s-au desfășurat pe scena sa, cu atât mai mult cu cât a fost un spațiu al experimentelor în care au luat naștere noi forme diverse de manifestări artistice, inedite și surprinzătoare. Dadaistii au tăiat limbajul în bucăți, l-au transformat într-o masă de cuvinte fără sens, l-au livrat în fragmente, l-au împărțit în componente și l-au explorat, cercetat încă de la bază, până la rădăcina codurilor care guvernează utilizarea sa.

Hugo Ball creează o serie de poeme sonore pe care le denumește Klanggedichte, pentru a schimba, a descompune o limbă pe care o considera devastată, marcată de război. Apare îmbrăcat într-un costum din carton, pe cap poartă un coif cilindric de șaman cu dungi albastre și albe, urcă pe scenă și își recită poemele alcătuite din cuvinte abstracte¹, printre care celebrul „Karawane.”

Măștile lui Iancu aveau să joace un rol important în dansurile de la Cabaret Voltaire, ritmuri rupte ce se doreau complet anarhice. Au fost create din bucăți de carton, vopsea, lipici și pânză de sac, toate mototolite și rupte, cu margini zdrențuite și vopsea neuniformă. În România, avem o prezență a mișcării dada în jurnalismul acelor vremuri, în special în ce privește unele producții de tip poetic sau specifice artelor plastice. Prin jurnalismul acelei perioade avem primele semne de manifestare culturală revoluționară, incisivă. Practic în ziarele vremii apar primele lucrări ale participanților de mai târziu la mișcările din Elveția și Franța, ilustrații, pictopoezie, versuri avangardiste, texte manifest. Ilarie Voronca se plimbă pe la toate revistele avangardiste, unde va încerca să dea direcții

¹ Verdier Aurélie, *l'ABCdaire de Dada*, Editura Flammarion, Paris, 2013, pag. 90

editoriale. În octombrie 1924, în colaborare cu Victor Brauner, va scoate unicul număr de la 75 *HP*. Revista era creată spre a fi o revistă manifest, împotriva tradiționaliștilor și cu intenția clară spre a crea scandal.

Pe partea pur dadaistă a jurnalismului avem publicațiile DADA, publicații care într-un singur număr sau în mai multe, au apărut mai întâi în Elveția și apoi peste tot în lume, difuzându-se asemeni autorilor lor, artiști călători. Unul dintre cei care vor marca un punct pe harta jurnalismului românesc va fi, culmea, Marcel Iancu sau Janco, care în 1922 a readus în România experiența artistică dobândită în timpul prezenței sale în Cabaret și pe ansamblu, întreaga sa experiență cu mișcarea Dada. Participa la expoziții Dada, trece prin mai multe orientări artistice efemere și odată întors în țara pune bazele *Contimporanului*, o revista longevivă. Organizează expoziții de artă plastică la București și reușește să adune ca participanți nume precum Hans Arp, Hans Richter, Arthur Segal sau Constantin Brâncuși.

După terminarea Primului Război Mondial, dadaiștii din Zürich se vor dispersa, iar reprezentanții acestui grup vor performa în noi centre culturale, ducând influența Dada în diferitele orașe europene în care au ajuns, precum misionarii. La Paris a ajuns Tristan Tzara, în Germania, la Berlin – Richard Hülsenbeck și la Köln – Jean (Hans) Arp. “Manifestul Dada 1918” al lui Tristan Tzara îi face pe Dadaști nemuritori. Manifestul cunoaște un răsunet mondial, devine un veritabil act creator al mișcării, făcând din Tzara un star internațional. Acest manifest este cel care îl face ca Picabia să vină să îl întâlnească în Elveția și Breton să îl cheme la Paris.

În 1922 are loc o inedită Conferință despre Dada la Jena, conferință la care Tristan Tzara anunță moartea mișcării Dada și își reia pledoaria împotriva modernismului. Practic Tzara anunță disiparea mișcării, probabil din orgoliul organizatorului, deși înainte componenții grupării migraseră spre alte orientări artistice și orașe. Unii dintre artiști ajung la Berlin unde prima serată Dada are loc în 1918 în Sala Secesiunii. Atunci Hülsenbeck publică primul manifest dadaist din acest oraș. Se formează un Club Dada, se publică revista *Der Dada*, revista în care politicul este destul de vizibil, coordonatorul lui Hülsenbeck,

În iunie 1920 are loc Primul Târg Internațional Dada, un eveniment important. Sunt expuse pentru prima dată fotomontajele și colajele, lucrările lui Grosz și o instalație a lui Baader. În expoziție apar lucrări de Otto Dix, fotomontaje și colaje ale lui Hausmann, Grosz și Heartfield. Apar și lucrări de Max Ernst, instalații complexe ce aveau și instrucțiuni de contemplare, precum

a lui Baader. Artiștii germani duc experiența dada înspre joc, spre puzzle, scenografie, colaj, fac din interacțiunea cu publicul un moment în show-ul lor.

Am ales să evidențiez acest caz ca unul al unui artist cu influență majoră asupra mea, cu o personalitate pe care eu o consider în linia tuturor marilor artiști contemporani. Un gânditor neliniștit, o persoană singuratică, Arp s-a născut între două lumi care i-au modelat drumul ca artist. Pe jumătate francez și pe jumătate german, artistul s-a denumit „Jean” când vorbea franceză și „Hans” când vorbea germana, acest lucru fiind deja semnul unei gândiri orientate spre multiculturalism. Face colaje întâmplătoare, bucăți de hârtie care cad și sunt lipite acolo unde au căzut. A creat colaje cu bucăți de lemn, materiale stratificate și tapiserii, reliefuri din plăci de lemn prinse în șuruburi și pictate, plăci de lemn gravate și desene automate în tuș pe hârtie, multe în colaborare cu Sophie Taeuber- partenera sa de viață. Domeniul în care a cunoscut reușita deplină este sculptura. Cunoscut pentru lucrările sale din diverse materiale, Jean Arp câștigă Marele Premiu al Bienalei de la Veneția pentru Sculptură, în 1956.

În 1920 Andre Breton renunță la dadaism pentru suprarealism. Mișcările care au urmat și care preiau din experiența dada sunt letrismul, happening-ul, performance-ul, action painting-ul și situaționism-ul. Secolul XX nu ar fi fost la fel fără Dada, pentru că evoluția lui ar fi luat o altă turnură. Jean Tinguely, artistul de origine franceză Arman, Niki de Saint-Phalle, Cesar Baldaccini, Ben Vautier, sunt doar o parte dintre artiștii care au preluat asumate sau nu o parte din moștenirea Dada. Alte personalități care s-au regăsit total sau parțial în elemente ale mișcării dada au fost Dorothea Tanning, Realiștii Fantastici din Viena, posibili urmași ai dadaismului, Cindy Sherman, Gilbert și George, Dan Graham sau Allen Jones. Preluări ale unor elemente Dada au existat și în spațiul românesc, fiind mulți artiști care au în operele lor elemente care amintesc de lecția celor de la Cabaret Voltaire.

Anul 2016 a fost anul centenarului Dada, eveniment ce a fost sărbătorit în întreaga lume. Printre evenimentele de la noi amintim expoziția realizată de Erwin Kessler la ARCUB- TZARA. DADA. ETC², o retrospectivă dada foarte bine realizată, cu lucrări prezentate pentru prima dată

² Arcub. TZARA. DADA. ETC, sursa: <https://arcub.ro/eveniment/tzara-dada-etc/>, accesat la 07.08.2020, ora 15.35

publicului autohton, spectacolul lui Gigi Căciuleanu “L’Om Dada”³ sau „Poemul eroico-erotic și muzical Fuchsiada” de Urmuz, instalație teatrală semnată de Helmut Stürmer, asistat de Silviu Purcărete la Teatrul German de Stat din Timișoara. Au fost atunci evenimente dedicate în toate câmpurile artelor, teatru, arte vizuale, coregrafie, muzică, DADA permițând acest melanj fabulos între arte.

Aș dori să vorbesc despre lucrările personale începând cu primele semne ale interesului meu în zona dadaistă. Practic prin dadaism am descoperit că poți deveni o voce că poți avea un impact mai mare asupra celorlalți și încet încet am reușit nu numai să construiesc un mod de exprimare vizuală, dar am fost la rândul meu influențată de gândirea și de modul de acțiune a celor ce au trăit acum mai bine de 100 de ani. Prima lucrare se numește "De ce experiment?", este o lucrare realizată în tehnică mixtă suport de lemn casetat. Lucrarea era un spațiu al manifestării personale, un mod personal de a dezvălui lumii gândurile, aspirațiile și angoasele mele, se dorea o clarificare a felului în care mă raportam la exterior și în același timp un mod absolut sincer de a relaționa prin intermediul artei cu un spectator pe care nu îl cunoșteam, cu un public abstract. Au urmat o serie de lucrări dintre care s-au evidențiat “Panorama lui oranj 15”, o lucrare realizată culori de apă, pastă de relief și bitum pe carton preparat în prealabil. Lucrarea este o separare de spații picturale, trasee realizate cu vopsea oranj. Lucrarea era influențată și de opera lui Hans Richter, un artist vizionar multivalent care mă impresionase, nu numai prin lucrările lui din zona artelor plastice cât și prin talentul său cinematografic. Din aceeași zonă experimentului avem „Unde și de ce cresc margaretele?”, exercițiu de materialitate, de folosire a suportului pânzei preparat în prealabil intenționat mai texturat, un exercițiu stilistic și cromatic. Aceeași perioadă leagă cumva zona de interes deschisă de studiul literaturii și descoperirea teatrului cu experimentele în zona serigrafică și cu experiențele din atelierul de tehnici grafice unde descoperisem bazele gravurii. Una dintre lucrările care înglobează încercările, căutările din acea perioadă este o pânză pe care m-am jucat cu propria imagine creând o serie de autoportrete, unele pictate, altele imprimante linografic sau folosind un șablon. Caroiajul repetat în mai multe lucrări îmi amintește de revista 391 a lui Francis Picabia care într-unul dintre numere a prezentat

³ Crăciun, Andrei, *Lari Giorgescu: „L’Om DAdA ar trebui să fie văzut de toți oamenii de teatru din România“*, fnt.ro, sursa:<https://fnt.ro/2016/lari-giorgescu-%E2%80%9E1%E2%80%99om-dada-ar-trebui-s%C4%83-fie-v%C4%83zut-de-to%C8%9Bi-oamenii-de-teatru-din-romania%E2%80%9C/>, accesat la 20.04.2020, ora 11.47

construcția moleculară, un desen dispus pe o tablă de șah pe care puteau fi regăsite diverse elemente simbolice. Ideea axelor care se suprapun, jocul de plin și gol, simbolurile aruncate pe o lume cuprinsă într-o tablă de șah, micile elemente aleatorii care compuse creează o poveste fac parte dintr-un registru de citire pe care Picabia alege să îl ducă pentru o zonă tehnică și pe care eu îl plimb de la copilărie la experiențele actuale suprapunându-l de fiecare dată peste alt univers.

Întreg demersul meu de creație stă sub umbra unui dadaism mai mult asumat ca o marcă psihologică, decât strict ca una a producției plastice, dar acolo unde simt, nu foarte rar, furia și manifestul specific dada, se descarcă în lucrări stările în care exprim total sau parțial sentimentele mele de moment, transmit mesaje, adun informații din mediul exterior, le combin și le arunc în spațiul din afara lucrării, modelate spre a transmite mesajele mele. Atunci când sunt într-unul din proiectele mele, de multe ori realizez că asumat sau nu, aplic modalități de raportare la exterior specifice dada, descopăr cum chiar și haosul poate fi un instrument de lucru atunci când privești lumea în ansamblul ei, fără a încerca să o schimbi, (ceea ce ar implica un set nou de reguli), fără să respecti regulile care nu îți trebuie, nu poți sau nu vrei să fie respectate.

O să vorbesc și despre o parte a demersului meu artistic ce cuprinde spectacole, proiecte culturale, manifestări sociale și în care am participat uneori ca coordonator, creator de proiect artistic, alteori ca artist vizual sau scenograf, fotograf sau orice altă funcție care o poate face un artist, după exemplul Dada. Pentru Weekendul Galeriilor 2016, am început un proiect având la bază scrierile lui Urmuz, Fuchsiada. Proiectul, intitulat “FUCHS(ilis)- ISMUL, EXPERIMENT SOCIO-CROMATIC DE MUZICĂ ȘI MIȘCARE desenat cum se cuvine de Pâlnie și Stamate pe uvertura șalvarilor lui Ismail și Turnavitu de pe lângă Cârliğații lui Gayk”, a avut decorurile și costumele coordonate de Anca Maria Ciofirlă și Sofia Ovejan. Spectacolul a fost gândit ca un organism viu cu o dezvoltare de-a lungul a 13 episoade, un spectacol care se autoconstruia cu ajutorul publicului creator și spectator în același timp.

Am reușit abia în 2018, printr-un proiect independent, susținut de AFCN să realizăm integral proiectul. Reluând experiența anterioară, Fuchsiada, spectacolul cu care a fost continuat evenimentul pilot din 2016, a avut parte de o echipa puternică, direcția regizorală a spectacolului fiind semnată tot de Anca Maria Colțeanu. Următorul spectacol a fost gândit ca o continuare al Fuchsiadei. Krinollette – Bucuria simplă a distrugerii / Pure joy of the decay spectacolul de improvizație fiind un eveniment prezentat exclusiv la Noaptea Albă a Galeriilor.

Concluzii

Se poate vorbi despre o eră a revoltațiilor și vremuri ale acumulărilor. Dadaismul a produs în modul său distructiv ceea ce noi astăzi culegem, regulile creației artistice sunt altele, arta în general este în total alt raport față de public, secolul XX fiind martorul unor schimbări majore în orice domeniu intelectual.

Experiența dada este cea care ne-a condus către libertăți de acțiune și gândire a proceselor și tehnicilor în arte, pe mine m-a pus în fața unui exercițiu de libertate. Spectacolul propus de ei este acum propriul nostru show, artistul trebuie să lucreze cu el însuși. Concluziile mele în raport cu experiențele dadaiste avute au fost pe mai multe paliere. Am trecut printr-o experiență artistică, prin care am experimentat tehnici și modalități de expresie specifice avangardei, am trecut printr-o experiență socială, pentru că dada este în primul rând o mișcare socială, una în care publicul este parte din creația artistică, creație ce transcende bariera culturală. Așadar am avut o experiență completă de tip dada prin incursiunea într-un spectacol complet, prin relația cu materialele, cu tehnicile și cu publicul.

Până la urmă dadaismul este și despre curaj și asumare și cred că aceste două caracteristici sunt necesare pentru creația oricărui produs sustenabil și coerent în arta actuală, fie ea vizuală sau performativă. Spectacolul dada este de fapt un mod de a-ți trăi viața, de a aduce în ea elemente specifice artelor și de ale integra, făcând pe scena vieții personale rolul dorit.

Bibliografie selectivă:

Buot, François, *Tristan Tzara, Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere din limba franceză de Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, București, 2003

Dachy, Marc, *Achives Dada, Chronique*, Editura Hazan, Paris, 2005

Dachy, Marc, *Dada. Revolta artei*, traducere din limba franceză de Irinel Antoniu, Editura Univers, București, 2007

Răileanu, Petre, *Dada în Direct urmat de Tristan Tzara, Schiță de portret*, Editura Tracus Arte, București, 2016

Tzara Tristan, *Șapte manifeste DADA cu câteva desene de Francis Picabia, Lampisterii, Omul aproximativ*, Editura Polirom, Iași, 2016

Verdier Aurélie, *l'ABCdaire de Dada*, Editura Flammarion, Paris, 2013

Surse online:

Anonim, *L'Om Dada, un spectacol coregrafic de Gigi Căciuleanu*, sursa: <https://www.tnb.ro/ro/teatrul/lom-dada>, accesat la 10.09.2019, ora 16.14

Arcub. *TZARA. DADA. ETC*, sursa: <https://arcub.ro/eveniment/tzara-dada-etc/>, accesat la 07.08.2020, ora 15.35

Ciofirlă, Anca Maria, *Fuchsiada*, 2016, sursa: <https://galeriemontage.com/spectacole/fuchsiada>, accesat la 13.04.2020, ora 12.14

Ciofirlă, Anca Maria, *Krinollette – Bucuria simplă a distrugerii / Pure joy of the decay*, 2018, sursa: <https://galeriemontage.com/proiecte-culturale/krinollette/>, accesat la 14.04.2020, ora 18.20

Rezumatul Tezei

Metafora Portretului. Percepție și reprezentare în pictura secolelor XIX-XXI (1800 – 2020)

Argument

Toate acumulările mele cognitive, demersurile personale precum și profesionale au în vedere apelul constant la *contrarii* precum și la nevoia de *echilibru* ale acestora.

Contrariile au început să existe dintr-o unitate atotcuprinzătoare în urma divizării. Viața a izbutit datorită contrariilor, nașterea și moartea sunt opuse și reprezintă extremitățile vieții.

Psihologia, ne pune față în față corelațiile vii între doi protagoniști, aceștia neputând fi secătuiți sau depersonalizați de individualitatea lor.

Fiecare individ/ființă are două feluri de a se prezenta din punct de vedere al aspectului: aspectul comun și aspectul spiritual.

A face un întreg, din elemente dispersate constituie determinarea unui echilibru stabil, instabil, sau indiferent.

Capitolul 1.

Evoluția portretului în pictura europeană, secolele XIX-XX-XXI

Ca și circumscriere în spațiu, demersurile personale în realizarea portretului se regăsesc în discursurile artistice a culturii de tip european și a extensiilor acesteia în cele două Americi. Ca circumscriere în timp, ele își împing legăturile până la începuturile Neoclasicismului.

S-au selectat spre analiză lucrări de artă cuprinse în sfera portretului, care au explicat abordări diferențiate, datorate schimbărilor sociale, inovațiilor tehnologice înregistrate în această perioadă.

1.1. Portretul individual. Autoportretul

Individualismul s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea, al cărui precursor poate fi socotit *Rembrandt*, ca cel dintâi maestru.

Alături de Rembrandt, Caravaggio, Goya, Delacroix sau Van Gogh se numără printre artiștii ce au reprezentat repetitiv în nenumărate rânduri trăsăturile fizionomiei proprii fiecăruia.

Între înțelegerea și condensarea experiențelor legate de atmosfera unui personaj (James Whistler, Vincent van Gogh, Frida Kahlo) și gestul polemic ce denotă revolta, sarcasmul și indiferența manifestate față de un personaj celebru sau față de valorile artistice tradiționale, portretul a oscilat între o multitudine de formule estetice și conceptuale, în care revendicarea individualității modelului a devenit o problemă de pură opinie artistică personală.

Marcel Duchamp se folosește de umor asemenea actorilor de comedie pentru a transmite crezul său *nu mai luați arta așa în serios*, adevăr ce se evita a fi spus până atunci. Lucrarea *Mona Lisa* îl stârnește pe Duchamp să desfigureze imaginea „sacră” printr-o mâzgălitură făcută într-o doară, dar încărcată de sensuri.

Andy Warhol și-a propus să elimine „din opera lui valorile artistice tradiționale”¹, realizând imagini ca și rezultate ale unor procese tehnologice impersonale. Lucrarea *Dipticul Marilyn* face trimitere la moartea prematură a artistei, „fiind și un comentariu despre prețul celebrității, un joc periculos în care ajungi să-ți pierzi identitatea și, în cazul lui Monroe, pofta de viață”²

1.2. Portretul colectiv

Pornind de la titlul acestui capitol care se referă la ideea de colectivitate, cuprinsul alipește tablourile a căror compoziții aduc laolaltă mai multe persoane.

Una din creațiile reprezentative, cu un pronunțat caracter de revoltă este *Tres de Mayo 1808 (3 mai 1808)* a lui Francisco de Goya ce înfățișează execuția de lângă dealul Principe Pio a peste patruzeci de insurgenți spanioli, bărbați și femei.

¹ *Istoria artei: de la pictura rupestră la arta urbană*, Ed. Rao, București, 2011, pag. 487

² Will Gompertz, *O istorie a artei moderne, Tot ce trebuie să știi despre ultimii 150 de ani*, Ed. POLIROM, Iași, 2014, pag. 274

Manet retrăiește în picturile sale impresia stării de tensiune prezentă în lucrarea lui Goya. Insuflat de reportajele vremii, Édouard Manet a realizat între anii 1867 și 1868 pictura *Execuția lui Maximilian*.

Lucrarea intitulată *Execuție* realizată de artistul chinez You Minjun ale cărei referințe sunt legate și de lucrările lui Goya și respectiv Manet. Auto-reprezentându-și chipul înghețat în răs și în cinism, în lucrarea *Execuție*, starea de bucurie se opune vehement realității.

Portrete într-un birou a avut ca și sursă de inspirație bursa din New Orleans, pe care Edgar Degas îl vizitează în anul 1872.

Din dorința de omagiere a clienților restaurantul *The Ballroom* din Manhattan, proprietarii i-au dat comandă artistului Marion Pino care s-a inspirat din lucrarea lui Degas, *Biroul bumbacului* în vederea realizării comenzii primite. Artistul a immortalizat în fotografii de portret și a transpus pe pânză cu ajutorul tehnicii tradiționale de pictură pe fiecare din cei nouăsprezece clienți.

1. 3. Reprezentarea figurii umane în arealul *de identitate*

În pictura olandeză, scenele caracteristice vieții zilnice³ au înlocuit istoriile religioase, ca atunci când „*o felie de viață*” este prinsă și înregistrată dintr-un punct oarecare.”⁴

Francisco de Goya, Edouard Manet pictează, la distanță de aproximativ șaizeci de ani, compoziții având ca motiv plastic *femei la balcon*.

Ambianța Parisului, specifică finalului de secol XIX, se recunoaște în configurații specifice lucrărilor lui Manet, iar *Un bar la Folies-bergere*.

Vincent van Gogh, dorindu-și să fie *pictorul țăranilor* și aducând în pictură stângăcia personajelor sale, realizează în anul 1885 lucrarea *Mâncătorii de cartofi*.

În reprezentări ale cadrelor interioare, Félix Edouard Volleton și-a pictat soția în nenumărate ipostaze ale activității ei casnice.

³ Locuri obișnuite precum bucătăria, bărbierii sau bordeluri.

⁴ E.H Gombrich, *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973, pag. 254

Lucian Freud ilustrează atmosfera posomorâtă a cartierului londonez în care trăiește, *Interior în Paddington* fiind una dintre cele mai concludente lucrări în acest sens - un tânăr îmbrăcat cu un murdar pardesiu de ploaie, stând *înghețat* într-o cameră, în picioare.

Dacă *Un bar la Folies-bergere* a lui Manet simbolizează modernitatea specifică finalului de secol XIX în lucrarea, *Double Portret of Ossie and Celia* realizată de David Hockney evocă *esențe de viață șic din Londra* anilor '60.

1. 4. Expresivitatea portretului prin anamorfoze (Deformarea, deconstrucția și reconstrucția unui tot unitar)

Imaginea naturii și, mai evident, a portretului în artă poartă amprenta unei elaborări și interpretări a vizibilului prin universul ultrasubiectiv al artistului, având ca rezultat expresivitatea, plastică, a portretului.

Anamorfoza este procedeul de deformare a imaginii. Anamorfoza portretului prin caricaturizare, (mod de exagerare a unor trăsături, îndeosebi negative, în accepțiunea lui Van Gogh), aparține neconținut expresionismului, deoarece pentru a izbuti să formuleze ideea făcută despre cel luat în vizor, artistul deformează trăsăturile acestuia.

Edvard Munch răbufnește într-un mod poetic, exteriorizându-și sentimentele pe care le transpune într-un limbaj plastic sever. Personajele lui Edward Munch sunt consumate de chinul lor interior ce se reflectă pe chipurile a căror siluete devin descărnate datorită suferinței și mizeriei.

Gustav Klimt, inspirat de Munch, reia contopirea trupurilor deformate din lucrarea acestuia, subordonând-o însă unui discurs însuflețitor, cu trimiteri sugestive în planul structurilor și a cromaticii imaginii.

Amadeo Modigliani gândește cu atenție echilibrul ritmurilor curbilor și suprafețelor prin care se relevă eleganța stilizării ridicată la nivelul de ritm al registrului muzical, ce îmbogățește farmecul expresiei visării și poetica de melancolică.

Mark Chagall reține o parte din suflul artei populare. Opera sa se raportează la subiecte rurale reinterpretate precum „muzicantul care face corp comun cu instrumentul lui”⁵

Francis Bacon este remarcat datorită lucrărilor sale bizare, barbare, încărcate emoțional. Creația lui artistică devine fastuoasă, preocupată de temporalitate și de trecerea în neființă. Suferința sau groaza și spaima insuportabilă determină o dispoziție încărcată de dramatism ca și aceea din *Strigătul*⁶

Lucian Freud înfățișează personajele sale cu fața și ochii accentuați, acestea arătând mai proeminente decât ar fi firesc.

Ian Pei-Ming realizează printr-o tehnică a loviturilor de pensulă largi și a picăturilor de vopsea, cu ajutorul cărora structurează subiectul. Văzute de aproape, lucrările lui înclină spre limita abstractului iar de la depărtare acestea se conturează figurativului.

Egon Schile se încadrează în sfera artiștilor protoexpresioniști din cauza reprezentărilor prin linii expresive, a sexualității brute și a corpurilor răsucite.

1. 5. Portretul fără identitate

Jean Grenier remarcă: „Se pare că pictura contemporană este foarte tentată de acest mod de expresie (care nu este chiar un mod de expresie, ci refuzul expresiei).”⁷ Dar chiar dacă omul nu vrea să facă apel la natură și vrea să privească doar în sine, oscilează mereu între cei doi poli adverși.

Numit de către Pablo Picasso și *tablou de exorcizare, Domnișoarele din Avignon* - renunță la procedeele clasice de reprezentare plastică, urmând o nouă și curajoasă direcție.

Paul Klee renunță la regulile imagisticii consacrate, devenind astfel unul dintre artiștii ce au pus bazele artei moderne, prin metamorfozarea spațiului plastic, energetic și flexibil. Opera lui Klee însumează sintezele capacității raționale specifice germanilor, îmbinate cu exaltările

⁵ Ernst H. Gombrich, *Istoria Artei*, Ed. Pro Editură și Tipografie, 2016, pag. 586

⁶ Lucrare realizată în anul 1893 de către Edvard Munch, dublată printr-o litografie pe care se află notat „*Aud țipătul naturii*”

⁷ Jean Grenier, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Ed. Meridiane, București, 1972, pag. 228

emoționale mediteraniene. Paleta saturată, reducerea drastică a amănuntelor și reconstituirea noțiunii de frumusețe elementară constituie forma de ilustrare a artei expresioniste.

René Magritte mulțumită nesecatului potențial de născocire și a reflectării imaginare în real, face parte dintre artiștii socotiți *suprarealiști*. Referințele culturale și datele pe care i le oferă observația sunt aranjate într-un fel personal, cu intenția de a dezvălui ipostaze de neînchipuit ale lucrurilor, recompuse regizoral, astfel încât realul să treacă în ireal și realitatea să se transforme în absurd. Adesea, prin prezența sicriului ca și simbol, apăsarea înlocuiește aptitudinea de plăsmuire poetică. În perioada maturității, Magritte recurge la o replică stranie a balconului pictat de Manet. Poziția figurilor originale este imitată de poziția sicriilor reprezentate vertical, alături de cel ce imită antropometria corpului așezat pe scaun.

Capitolul 2.

Aspecte tehnice și tehnologice de generare a imaginii artistice, specifice plasticii portretului. Modernism și contemporaneitate

Evaluarea formelor artistice pe care portretul le-a cunoscut în perioada avangardelor artistice ale secolului XX și mai apoi după anul 1960, în perioada postmodernistă, ne obligă la o precizare a contextelor culturale și specifice artistice proprii *noii atitudini polemice*, aspirațiilor spre o *stare de puritate*, voinței de a găsi un „*limbaj virgin, în afara tradiției acum contaminate și devenite un vulgar patrimoniu al artei oficiale.*”⁸

2. 1. Cubism – Constructivism – Dadaism – Pop-art - Hiperrealism. Tehnici mixte prezente în elaborarea portretului

Denaturarea figurii, distrugerea trăsăturilor faciale ale persoanei reprezentate a pus receptorul în dificultatea de a recunoaște tema lucrării (exemplu creația lui Picasso - *Ma Jolie*). Pentru a da o trimitere către posibilul subiect reprezentat, Pablo Picasso include în compoziția sa cele două cuvinte „*Ma Jolie*”, indiciu util în deciptarea structurii ermetice și neinteligibile generate.

⁸ Mario Demicheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968

Alexandr Rodcenko face parte dintre primii partizani ce adoptă *constructivismul* ca formă de exprimare artistică ce se supune unei cauze utilitare. Este un precursor al fotomontajului, rezultatele căutărilor sale fiind introduse în ziare, cărți și afișe, acestea având ca scop, de regulă, susținerea propagandei comuniste.

Raoul Hausmann a fost remarcat în perioada interbelică datorită fotomontajelor și colajelor lui fotografice, devenind în Berlin unul dintre cei mai cunoscuți expozanți din această branșă.

Colaboratoare cu Raoul Hausmann alături de care i se atribuie paternitatea fotomontajului, Hannah Holch împărtășește într-o manieră personală discursul său artistic și social.

Richard Hamilton este artist care s-a remarcat prin colajele sale. O primă lucrare intitulată *De ce sunt casele de astăzi atât de atrăgătoare*, a fost realizată în anul 1956, considerată de critici și istorici ca fiind printre primele opere de artă *pop*.

Artiștii pop urmăreau să elimine granița dintre cultura *înaltă* și cultura *populară* deoarece le considerau identice. Imaginile revistelor sau etichetele sticlelor de băuturi puteau trezi la fel de mult interes ca și lucrările clasice de pictură, fiind astfel eliminată granița dintre artă și marfă.

Chuck Close a utilizat fotografia ca și model de inspirație, abordând un singur subiect - chipul uman. Close imită procesul de transfer al colorantului fotografic, pictând același portret în trei straturi, cu nuanțe diferite, lucrările sale fiind apreciate ca și fotorealiste. În timp, artistul trece la pânze colorate, reprezentând modele luminoase, secvențializate prin carioaje asemeni unui mozaic de nuanțe și tonuri diferite, din care rezultă o pictură pseudo - abstractă.

2. 2. Alunecarea transversală și amestecul limbajelor și esteticilor specifice artelor plastice

Amestecul limbajelor artelor plastice se datorează în primul rând faptului că nu există o delimitare precisă a câmpului și al formelor de exprimare artistică. Artistul are libertatea de a-și extinde experimentele și este singurul care are autoritatea de a-și impune limitele.

Mai nou, granițele dintre diversele arte au început să se estompeze. Artele fuzionează între ele. Fie ele clasice precum sculptura, pictura, grafica, fie moderne (artele multimedia), toate iau contact cu noile tehnologii și se alimentează din acestea.

Dintr-un fond inepuizabil de ready-made, decorațiuni și obiecte militare la care Baj apelează de fiecare dată când concepe o lucrare stabilește dialoguri între toate aceste materialele utilizate.

Ernst Pignon își inserează lucrările în locul din care se nasc pentru a-l transforma în *spațiu vizual* cu scopul de a intensifica simbolismul locului. Cel mai adesea motivul plastic al lucrărilor sale este corpul uman la scară reală realizat în cărbune pe hârtie.

Cuplul britanic Gilbert & George performeri, acționiști și practicanți ai *body art – ului*, se expun ei înșiși în spațiile publice, încă din anul 1968, ca pe niște sculpturi vii. Recunoașterea lor se datorează și lucrărilor de artă fotografică, viu colorate, îmbinate într-un stil grafic și prezentate publicului fie sub forma unor imagini statice fie a unor montaje video.

Din procesul creației artiștilor Pierre și Gilles fac parte atât fotografia cât și pictura. Prin imprimarea pe pânză fotografia devine suportul pentru aplicarea vopselei. Opera lor amestecă cele două arte – pictura și fotografia iar rezultatul creațiilor celor doi artiști reprezintă reflexia universului lor intim și efervescent.

Arnulf Rainer abordează noi configurații structurale prin interferența fotografiei cu pictura a cărui subiect este antropomorful alături de problematicile lui și unele motive religioase, maladii mentale sau decesul.

Yousef Nabil, pune în scenă și înregistrează în fotografiile sale prieteni, actori sau artiști prezente în decoruri stilizate, cu atmosferă învechită. Developarea fotografiilor alb-negru constituie o primă etapă în demersul său artistic. Apoi, emoțiile și le transpune cu ajutorul pensulei prin tușe fine de culoare.

William Klein renunță la munca în atelier la îndrumarea lui Fernand Leger (mentorul său), alegând să iasă în strada new-yorkeză pentru a înregistra un jurnal fotografic. Se năpustește fără reținere asupra cetățenilor obținând cadre tranșante și compoziții pline și secvențializate.

2. 3. Portretul prezent în discursul fotografic modern și contemporan. Intruziunea numericului

De la inventarea sa (1839), fotografia, forma de generare a imaginii ce exploatează miracolul reflex, s-a dezvoltat individual, dar în același timp, a urzupat teritoriile artelor plastice și în mod special cele ale picturii. Atributul care i-a oferit individualitate dar și strălucire, conformitatea reprezentării, a determinat reevaluarea funcțiilor picturii ca și formă artistică cu valențe documentare. Spațiul pictural *s-a eliberat* de presiunea reprezentării datelor vizuale ca și identitate a unei persoane, a unui peisaj sau a unei scene de gen, putând a se raporta direct, ca și spațiu de construcție, la orice reper al interiorității creative a artistului.

Când vorbim despre fotografie ne adresăm în primul rând portretului. Din cauza faptului că omul iubește omul și mai ales adoră să se privească, fotografia satisface această nevoie narcisistă de a-și immortaliza imaginea.

Aria fotografiei contemporane devine un mediu de investigare social, politic sau estetic. Artistul fotograf recurge în continuare în mod deliberat la motivul antropomorf, care împreună cu mediul în care este amplasat sau surprins oferă o multitudine de ipostaze semantice.

Man Ray, după ce s-a mutat la Paris în anul 1921 (oraș în care a rămas până în 1940) și-a concentrat energia creativă în domeniul fotografiei. Artistul afirma că lucrează direct cu lumina eliberându-se de vopseaua lipicioasă. La fel ca și Man Ray, David Hockney a folosit tehnica fotografierii pentru a realiza imagini multiple, reorganizate vizual în asamblaje fotografice, ce ne trimit cu gândul, datorită structurilor generate, la lucrările lui Picasso sau Braque.

Lucas Samaras a abordat ca și tehnici de exprimare plastică - pictura, sculptura sau performanța, până când a ajuns să lucreze cu imaginea fotografică. Artistul devine subiectul principal iar imaginea rezultată este adesea distorsionată și mutilată. Pentru a genera astfel de *foto-transformări*, procesul de creație include colaje multi-media, precum și manipularea coloranților umezi din filmul fotografic polaroid.

Cindy Sherman a devenit cunoscută datorită seriei sale intitulată *Untitled Film Stills* (*Cadre de film fără titlu*), realizată între anii 1977 – 1980. Considerată o artistă eminentă postmodernă, aceasta folosește adesea citatul plastic și recurge la modele preluate din

mișcărilor artistice consacrate. În seria *Portrete din istorie (history portraits – 1988-1990)* Cindy Sherman își îndreaptă atenția către istoria artei universale (Renaștere, baroc, rococo, Neoclasic) și și fac aluzii la diferiți artiști precum Raphael, Caravaggio și Ingres. Seria portretelor istorice sunt situate între parodie umoristică și caricatură grotescă din cauza reinterpretării teatrale și artificiale – recuzită, costume și proteze evidente.

Orlan devine cunoscută datorită acțiunilor sale *performance* de *chirurgie locală* care iau naștere din cauza propriilor interogații cu privire la conceptul de *frumusețe* și la condiția sa carnală. Mai târziu recurge la remodelarea computerizată a imaginii chipului său.

Cuplul de artiști germani Fredericke van Lawick și Hans Muller își dezvoltă experimentele artistice ce-l au ca subiect pe *omul nou*, extras din contextul biotehnologiei și a inteligenței artificiale, tot mai prezente în epoca noastră.

David Hockney, deloc străin de viziunile cubiste, realizează imagini prin tehnica foto-colajului, cu precădere între anii 1970 – 1986. Artistul obține o structură compozițională peticită prin alăturarea unor fragmente fotografice și recrează din aproape în aproape o atmosferă dinamică a cadrului înregistrat.

Christian Boltanski adună materiale fotografice și obiecte ce evocă trecutul până în vremea copilăriei sale, procedeu reluat și în cazul discursului aplicat familiei sau a unor prieteni ai lui. Boltanski explorează în creația sa viața, moartea și memoria.

Annettei Messager creează instalații compuse din mici cadre fotografice.

JR se face *auzit* datorită fotografiilor sale imense, colate pe ziduri, acoperișuri, dealuri sau vagoane. Prin intermediul acestora vorbește despre comunități marginalizate, închise sau divizate, despre oameni disprețuiți și înlăturați, despre neajunsuri și însingurare atras fiind de dramele Orientului mijlociu, ale Braziliei, Indiei, Cambogiei sau Kenyei.

Capitolul 3.

Invazia imaginii - portretul

Observația lui Rene Huyghe, care înregistrează asaltul imaginii asupra civilizațiilor postmoderne și care pune în umbră cunoașterea furnizată de discursurile orale sau de textele cărților: „*trăim în plină vogă obsedantă a imaginii, se observă o ofensivă a vizibilului (sub*

forma cinematografului, televiziunii, expozițiilor de pictură și grafică, sculptură, afișelor, fotografiilor, reclamelor etc.), că a crescut ponderea vizualității pe coordonatele spiritului modern, tot mai sensibil la perceperea formelor.”⁹, susține înlocuirea civilizației cărții cu cea vizuală, imaginea devenind un vehicul al interiorității, al aprofundării și comunicării experiențelor lumii.

Arta video și arta pe computer au pătruns repede și violent, mediile sociale, devenind obsesive, în casele contemporanilor noștri: *„au invadat căminele și fac de acum parte din peisajul familiar al unei mari părți a omenirii.”¹⁰*

Contemporanului nostru îi este indusă o stare de pasivitate și nepăsare de către mass-media. Prin simpla deschidere a televizorului, el este inundat de nenumărate imagini „goale” (în orice sens), care nu cer vreun efort considerabil în a fi lecturate și înțelese, la fel cum el, contemporanul, nu dorește să se ostenească pentru a pătrunde imaginile ce se perindă pe ecranul televizorului.

3.1. Despre pseudoartiști și imagini publice

În contextul actual, opera poate ocupa locul suprem sau din contră poate fi doar o simplă reușită, afirmație care mă obligă a cita mai departe ierarhia întocmită în ordine descrescătoare de Francois Cheng care sună astfel: *„există, ocupând locul suprem, opera „în sine” (ca și însăși Creația). Apoi vine opera divină. Sub opera divină se găsește opera minunată. Dacă o operă nu poate fi minunată ea poate fi însă rafinată sau încă, la un grad mai mic, reușită.”¹¹*

De ce *afirmările obscure* se cer a fi evaluate cu o aceeași atenție ca și în cazul operelor artistice de *valoare excepțională*? Fiindcă judecarea valorii imaginii este finalizată grație exercitării simțurilor, dar și a raționamentelor ce contextualizează reflexivitatea discursului artistic.

În una dintre scrisorile trimise fratelui său Theo, Van Gogh mărturisește drama de a fi creator: *„Noi nu ne simțim murind, dar simțim că în realitate însemnăm prea puțin, și că*

⁹ Rene Huyghe, *Puterea imaginii*, Ed. Meridiane, București, 1971, pag. 6

¹⁰ Florence de Meredieu, *Arta și noile tehnologii. Arta video. Arta digitală.*, Ed. Rao, București, 2004, pag. 9

¹¹ Cheng, Francois, *Arta picturii chineze*, Ed. Meridiane, București, 1996, pag. 14

*pentru a fi o verigă în lanțul artiștilor plătim un preț prea mare de sănătate, tinerețe, libertate, de care nu ne bucurăm deloc, ca un cal de birjă care trage o trăsură plină cu oameni ce se plimbă bucurându-se de primăvară...*¹²

Jean Grenier citează un pictor contemporan ce spune că: *„Trebuie să medităm. Tabloul este agățat de perete. Dar poate peretele este mai frumos decât tabloul? În definitiv, poate că n-are rost să faci un tablou”. Este un moment înficoșător al actului de creație*¹³. Ceea ce ne pune în situația de a cugeta asupra acestui aspect: *„Mari Artizani nu sînt cei care se ostenesc cel mai puțin ca să-și facă operele. Adesea, nu se apucă de lucru tocmai de teamă că, pentru a face ceva vretnic de ei, s-ar osteni prea mult, deși s-ar crede că stau degeaba doar din lene.*¹⁴ Marii artizani defapt chiar își pierd puterile din cauza efortului depus pentru a-și realiza operele.

Capitolul 4.

Portretul în arta românească

4.1 Incursiuni și reprezentări în arta portretului

În România pictura s-a dezvoltat fluctuant în timp și spațiu, iar în cadrul acestei evoluții, momentele de vârf s-au mutat dintr-o parte în alta a țării.

În pictura românească și-au manifestat prezența trei ipostaze principale ale picturii, cărora li se subordonează trei tehnici specifice: fresca, icoana pe lemn și miniatura.

Cel mai vechi ansamblu pictural păstrat în țară, devansând cu jumătate de veac decorul iconografic al Bisericii *Sfântul Nicolae* de la Curtea de Argeș, îl reprezintă picturile din Biserica *Sântă Măria Orlea*, ce datează din anul 1311 și care cuprinde multiple elemente bizantino-balcanice și ale artei romanice și gotice, simțindu-se și influența preocupărilor și împlinirilor renașcentiste.

La Crâșcior, în Hunedoara se consideră că a fost realizat pentru prima dată pe teritoriul țării noastre un portret votiv. Acolo este înfățișat ctitorul, cneazul Bălea, alături de soția sa și de copiii lor.

¹² Andre Lhote, *De la paletă la masa de scris*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 363

¹³ Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 179

¹⁴ Jean-Baptiste Du Bos, *Cugetări despre poezie și pictură*, Ed. Meridiane, București, 1983, pag. 239

Secolul XV este considerat *epoca de aur a miniaturii românești* datorită lui Gavril Uric, comparat adesea cu Andrei Rubliov – pictor de seamă al Rusiei. Dintre creațiile sale este remarcat portretul lui „Ștefan cel Mare în poziție de prosternare la picioarele Maici Domnului cu Pruncul în brațe”, realizat în Tetraevangheliarul de la Humor. Dintre numeroasele portrete zugrăvite pe pereții bisericilor ctitorite de voievod, acesta se constituie în primul portret votiv.

Portretul efigie, scenele istorice și compozițiile cu tematică socială sunt genuri artistice ce s-au afirmat odată cu venirea secolului al XIX-lea.

Evenimentele revoluției din Europa de la 1848, sunt momentele la care se raportează și arta românească, cunoscută sub pseudonimul *artă pașoptistă*.

În pictură apare un nou tip de artist - *artistul angajat*, iar arta devine *propagandistic revoluționară*. Se introduce și dezvoltă *arta militară*. Pictorul devine exponent al ideilor de progres social și cultural, iar sloganul *Libertate, egalitate, fraternitate* ajunge să fie formularea după care se ghidau artiștii progresiști.

Constantin Daniel Rosenthal A rămas în istoria artei românești ca și pictor pașoptist din cauza faptului că se afla la București în momentul în care a izbucnit revoluția, împrejurare ce i-a permis să îndeplinească activitatea de revoluționar cu meseria sa de pictor, realizând portretele unor personalități cheie.

Theodor Aman este unul dintre pictorii importanți ai secolului XIX, acesta îmbină romantismul cu academismul, inserând în plus în opera sa și caracteristici ale impresionismului timpuriu. Complexa operă a lui Aman include peisaje sau naturi statice și sunt remarcabile pictura istorică, scenele de gen sau cele orientale. Diversitatea operei sale se întinde de la picturile ce cuprind portrete istorice, până la micile reprezentări contemporane, din viața de zi cu zi.

Nicolae Grigorescu, într-o reacție similară cu cea a artiștilor epocii sale, abandonează atelierul, optând pentru pictura de plein-air, și astfel, el se sincronizează la valorile europene ale artei contemporane lui.

Artistul rămâne mereu conectat la memoria colectivă a țaranului român, opunându-se capacității acestuia *de a uita* ororile vieții.

Theodor Pallady consideră că pictura nu este culoare. Spre deosebire de desen, ce poate să existe prin el însuși, culoarea rămâne un lucru nevertebrat, nestructurat în lipsa reprezentării prin desen.

Camil Ressu se dezvoltă ca și pictor peisagist, vara călătorind la țară pentru a realiza compoziții cu portretele oamenilor care lucrează pământul.

Ștefan Luchian își face loc cu demnitate în opera lui câteva lucrări, rezultat al frământării vieții satului românesc din perioada răscoalei țărănești din anul 1907.

Estetica picturilor lui Nicolae Tonitza însumează accente impresioniste, postimpresioniste, dar și ale artei 1900. Portretele lui Tonitza pune în balanță sentimentul tragic cumpănidu-l, pe de cealaltă parte, prin liniștea copiilor reprezentați.

Aurel Popp se remarcă prin creația sa care cuprinde atât lucrări de pictură sau grafică, cât și lucrări de sculptură.

Marcel Iancu alături de Hans Arp și Alberto Giacometti, pune la Basel, în anul 1919, bazele grupului intitulat *Artiștii radicali*. Creația sa realizată atât în România cât și după ce a emigrat în Ein Hod (Izrael) se evidențiază prin rezolvarea unor probleme de raționalizare a construcției.

Lucrările artistului Corneliu Baba¹⁵ sunt rezultate ale intenselor sale meditații asupra vieții, oamenilor și artei. În picturile sale, în care libertatea de expresie și fervoarea gestualelor tușe introduc senzația de spontaneitate, se fac simțite introspecția și profunzimea preocupărilor pictorului, care nu răspund cu superficialitate la banalitatea cotidianului.

Victor Brauner prezintă în creația sa motive preluate din natură, mitologie sau peisajul străzii se constituie în compoziții menite a exprima propria viziune a artistului.

Jacques Herold leagă o strânsă prietenie cu Constantin Brâncuși, îl cunoaște pe Yves Tanguy datorită căruia își face intrarea în grupul lui André Breton. Își marchează prezența în toate manifestările suprarealiste, realizând și numeroase ilustrații și lucrări pentru coperti.

Traian Bilțiu-Dăncuș realizează lucrări de pictură de șevalet, cu un deosebit interes *viz a vis* de teme etnografice și scenele din viața satului.

¹⁵ S-a născut în 18 noiembrie 1906 la Craiova, se stinge în anul 1997 la București

Sándor Ziffer, în ultima perioadă a existenței *Școlii băimărene de pictură*, începe să predea pentru o scurtă perioadă de timp pictura. Fiecare sa inovatoare îl transformă într-un mentor, atât al elevilor din școală, cât și a celor din afara acesteia.

Traian Hrișcă este artistul în a cărui lucrări putem observa tendința de monumentalitate și înclinația spre decorativism, prin care își aproprie reperele etnografice maramureșene.

Ingeniu imaginativ, Dan Hatmanu se autoreprezintă cu umor. Lucrările sale păstrează atmosfera momentelor surprinse iar discursul plastic primește adeseori accente grave.

4. 2. Portretul în *Epoca de aur* – Comanda socială

Prin denaturarea însemnătății sociale a cultelor religioase, instanțele politice, dictatorii devin noile repere spirituale cărora trebuie să te supui și să te închini. După deceniul al șaselea, cultura și arta românească a ajuns să resimtă presiunea noilor ideologii comuniste, dar și pe cea a noilor manifestări ale cultului personalității familiei Ceaușescu. Artiștii plastici au lăsat o bogată moștenire culturală din această perioadă.

Ca și elev a lui Baba, Dan Hatmanu a preluat din preocupările marelui portretist. În decursul anilor 1974, 1975 și 1980, artistul a pictat numeroase portrete, unele dintre ele fiind realizate la comandă și susținându-l în întreaga această perioadă.

Sabin Bălașa face parte dintre pictorii care nu s-au sfiit să-l reprezinte pictural pe Nicolae Ceaușescu.

Corneliu Brudașcu păstrând accente ale influenței unor artiști precum Baba, Velasquez, Goya sau Pollok, viziunea pictorului reunește chipuri și personaje conform construite, care contrastează cu spațiul plastic înconjurător, deconstruit prin tușe gestuale pentru a sugera materialitatea.

Eugen Palade o operă a cărui compoziție diminuează epicul în favoarea simbolicului.

Ion Bitzan Sensibilizat de pop-artul american¹⁶ artistul aduce în spațiul plastic al reprezentărilor sale instantaneul.

¹⁶ În anul 1964, pe simezele Bienalei de la Veneția, Ion Bitzan cunoaște arta americană prin intermediul lucrărilor lui Robert Rauschenberg.

Creația lui Vladimir Șetran cuprinde o impresionantă galerie de lucrări de pictură, realizate atât în registrul figurativ cât și în cel abstract.

4.3. Portretul în arta plastică postmodernă din România

Spațiul artelor plastice postmoderne și contemporane, în care putem decela o multitudine de ipostaze semantice, se oferă ca și loc al interogațiilor privitoare la identitatea sau condiția umană, ca și mediu al investigațiilor documentare sociale, politice ori estetice, ca și scenă cvasi-teatrală destinată difuzării unor pedagogii culturale, sau simplu, doar ca și spațiu al experimentelor plastice.

Nicolae Maniu poate fi încadrat din punct de vedere artistic în *realismul magic* sau în *pictura cultă*. Lucrările sale prezintă compoziții suprarealiste realizate pictural într-o estetica hiperrealistă.

Discursul artistic a lui Felix Aftene induce privitorului o stare de meditație, contemplare și introspecție. Acesta incită totodată spre o analiză rațională a realizării tehnice și a prezenței texturilor care se desfășoară în spațiul plastic, ca și rezultat al unor căutări interioare.

Marilena Murariu realizează lucrări satirice ce vizează unele personaje preluate de pe scena politică. Prin arta sa, artista urmărește demitificarea personajelor invitate, generând o atmosferă de reconsiderare a valorilor artei.

Györi Sánta Kinga raportându-se la *paradisul pierdut al copilăriei*, pe care îl retrăiește, în numeroase lucrări realizate în tehnicile picturii, prin invocarea inocenței fiului ei.

Transfigurarea prin distrugere și recreere constituie motivul plastic principal al creațiilor artistului Ciplea Mihai. Tehnica pastelului uscat îi slujește pentru înregistrarea și fuzionarea imaginilor suprapuse și îndepărtate succesiv pe și de pe suportul de hârtie.

Seriile de lucrări realizate de artistul sighetean Balogh Edgár permit privitorului să reconstituie fațete ale personalității creatorului, desfășurate între două extreme – dorința și frica.

Dorel Petrehuș Include în marea majoritate dintre lucrările sale colajul, abordează suporturi diferite lucrările sale ce le pictează în acrilic sau ulei.

Andrei Tudoran recurge la imaginarul digital pe care îl integrează în mediul tradițional al picturii. Configurarea pixelată rezultată prin mărunțirea în mici asize dreptunghiulare induce în memoria colectivă a privitorului imaginea ca eroare digitală (bruiaje formate în digital).

Dorel Topan¹⁷ inspirat fiind de Pop-Art-ul american, contextualizează societatea românească contemporană abordând subiecte populare, purificate prin propria-i subiectivitate.

Adrian Chira se expune ca și o entitate contradictorie, marcată de senzualitatea experiențelor creative dar și de repercursiunile erorilor de convivialitate, situată într-o dublă asociere de bine și rău, de pozitiv și negativ, într-o dublă oscilație între trăit și *netrăit*, între veșnicie și efemer.

Capitolul 5.

Reflectarea portretului în universul creației proprii

Divizarea unității primordiale nu este legată de condiții determinate în timp. Succesiunea ireversibilă a fenomenelor a fost posibilă pornind din acel punct inițiativ, al divizării.

Ruptura unității primordiale are ca și consecință dualitatea divină reprezentată de Dumnezeu și Satana. Dualitatea profană rezultă tot datorită unei asemenea rupturi și este reprezentată prin Adam și Eva.

Eva s-a desprins din Adam, însă fiecare bărbat conține o parte femeiască, la fel cum fiecare femeie conține o parte bărbătească.

Orice ființă umană provine dintr-un bărbat și o femeie. Fără substanța bărbătească, femeia nu poate naște. De cealaltă parte, în lipsa femeii nu poate încropi o altă ființă.

Credințele religioase au conștiința unui Paradis pierdut de nerecuperat: *„nostalgia unei stări paradoxale în care contrariile coexistă fără a se înfrunța și unde pluralitățile configurează aspectele unei misterioase Unități.”*¹⁸

¹⁷ S-a născut în anul 1963 la Sălsig, Maramureș. Doctor în arte vizuale cu teza intitulată *Dinamica orientărilor estetice în pictura contemporană* (Universitatea de Vest din Timișoara), în prealabil a studiat pictura la Universitatea de Nord Baia Mare

¹⁸ Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, Editura Humanitas, București, 1995, pag. 115

5. 1. Dialoguri între limbaje

Motivul plastic utilizat ajunge să fie înțeles atunci când el transmite aceeași semnificație pentru toți receptorii.

Gombrich consideră că trăsăturile individualizate și posibilitatea de a identifica modelul constituie împrejurări de care depind existența și înțelegerea unui portret.

Cele două portrete ajung să fie împreunate într-o singură lucrare asemenea omului care ar fi constituit din două suflete.

O persoană care este considerată o unitate distinctă față de toate celelalte însumează numeroase suflete. Impresia primitivilor despre suflete era că acestea sunt elemente legate între ele și totuși distincte.

În aceeași reprezentare unică, fiecare personaj donează trăsăturile caracteristice chipului său, ce completează prin secvențializări multiple noua personalitate identitară a portretului *hybrid*.

Lucrările realizate pot fi *lecturate* în cheia unor rebusuri pictografice, oferite spectatorului cu scopul de a-l invita spre meditație și introspecție, la a-și satisface curiozitatea prin formularea și enunțarea unor nedumeriri și întrebări. Privitorul are în fața ochilor o persoană compozită oferită direct și dintr-odată. Acesta vede, reunită într-o singură formulare vizuală, imaginea pe care, de obicei, mintea i-ar oferi-o, secvențializată, în timp.

5. 2. Reprezentări și prezentări

Demersul conceptual propus în cadrul seriilor de portrete realizate, dorește a aduce în atenția spectatorului trăsăturile realității imediate, expuse pe un ton sarcastic prin intermediul personajelor reale sau imaginare, selectate simbolic și asociate într-un discurs critic.

Lucrările sunt parafrazări metaforice după lideri ai lumii contemporane, reinterpretări în atelier ale unor personalități publice, privite doar din punctul de vedere al pictorului și fără a prejudicia în nici un fel imaginea lor publică.

Selectarea *personajelor pereche* vizate pentru realizarea portretului hibrid au urmărit generarea unui contrast cultural, politic sau economic, a căror interferență umană și vizuală a fost instinctiv sesizată, pe bază de intuiție.

Lucrarea *Interferențe* prezintă interferențe ale portretelor lui Donald Trump și Joker. Antonim absolut al lui Batman, Joker absoarbe portretul compozit, transformând celebritatea în iresponsabilitate.

Lucrarea intitulată *Președintele* reprezintă un portret hibrid generat prin interferarea trăsăturilor lui Vladimir Putin și a lui Arnold Schwarzenegger. Asocierea urmărește exacerbarea caracteristicilor temperamentale ale președintelui Putin, a cărui dorință de stăpânire, dominare și înavuțire este dublată de forța și inteligența noii creaturi hollywoodiene.

„*Dacă arta nu m-ar mai amuza, nu m-aș mai apuca de ea*” - spunea Michel Jaffrennou¹⁹
Compoziția lucrării intitulată *Parafrazare – exercițiu de atelier* prezintă interferențe ale lui Ion Iliescu și a reginei Elisabeta a II-a. Trăsăturile faciale ale Președintelui ajung să fie pozitiv potențate de aura Monarhului, a cărui coroană, ce depășește încadrarea aplatizată a formatului ales, își trimite vectorii spre eternitate.

Lucrarea intitulată *El e!* prezintă interferențe ale actorului român Florin Piersic și respectiv ale unui lider local băimărean, care își dorește o permanentă recunoaștere printr-o perpetuă promovare media. Dacă cele trei etaje ale fizionomiilor intercalate se asemănă ca și proporții, permițând o suprapunere exactă a liniilor principale ale desenului, în viața de zi cu zi, manifestările personajelor contrastează în mod izbitor: pe de o parte găsim amabilitate, politețe, eleganță și rafinament iar de cealaltă parte aroganță, grosolănie, vulgaritate și mitocănie.

Lucrarea intitulată *Ghicitoare* pune în dialog personalitatea liderului Bisericii Ortodoxe Române cu cel al actriței Marilyn Monroe. „*În orice om există, la orice oră, două chemări simultane – una către Dumnezeu, cealaltă către Satana*”.”²⁰

Divinitatea presupune existența simultană a două aspecte diferite. Imaginea lui Marilyn Monroe asociată unei fețe bisericesti celebrează solemnă amintire a acesteia ca pe o persoană demnă de adorație. În același timp, asocierea purității unui credincios slujitor al divinității cu fața fals ingenuă a vedetei hollywoodiene ne suscită sentimentul alterării și desacralizării mesajului celest.

¹⁹ Florence de Meredieu, *Arta și noile tehnologii. Arta video. Arta digitală.*, Ed. Rao, București, 2004, pag. 224

²⁰ Matei Călinescu, *Cele cinci fețe ale modernității; Modernism, avangardă, decadență, Kitch, postmodernism*, Ed. POLIROM, Iași, 2017, pag. 68

Motivele plastice dezvoltate în această primă serie de lucrări au fost în continuare experimentate în generarea unor picturi de mari dimensiuni, ce s-au constituit în repere ale unui intențional recurs la tradiția picturală.

Lucrarea intitulată *Papa Inocențiu al X/X-lea* prezintă într-o structură hibridă însumarea a două reprezentări ale Suveranului Pontif Giovanni Battista Pamphili, realizate la o distanță de peste 300 de ani de către artiștii Diego Velázquez și respectiv Francis Bacon. Pe întreaga suprafață picturală, materialitatea și imaterialitatea se subordonează reciproc, evocând trupul și spiritul.

Compoziția denumită *Balconul cui?* prezintă într-o structură parcă digitalizată interferența dintre preocupările și viziunile artistice prezente în lucrările realizate de Edouard Manet și Rene Magritte.

Noua formulare estetică explicitează într-un limbaj cifrat ideea scurgerii ireversibile ce a determinat deconstruirea atmosferei propuse de Manet și simbolica neantizare sugerată de Magritte.

Lucrarea intitulată sugestiv *Re-decalcomania I* propune dezasamblarea și reasamblarea (fizică) capodopera artistului suprarealist Rene Magritte.

Duplicarea imaginii a lui Rene Magritte secvențializată numeric constituie lucrarea intitulată *Reunirea duplicării imaginii*.

Re-decalcomania II - o a doua propune variantă în pictura digitalizată a lucrării *Re-decalcomania I*.

Concluzii

*”Lucrările de artă nu sunt oglinzi, dar au în comun acea insesizabilă magie a transformării care este atât de greu de exprimat în cuvinte.”*²¹

Lucrarea intitulată *Metafora portretului. Percepție și reprezentare în pictura secolelor XIX-XXI; (1800 – 2020)* își propune ca și domeniu al cercetării evaluarea principalelor aspecte

²¹ E.H Gombrich – *Artă și iluzie*, 1973, Ed. Meridiane, București, pag 35

ale expresivității portretului, regăsite în reprezentările din arta plastică europeană, dar și analizarea conceptelor artistice, ale elementelor de structură compozițională și semantică ale imaginii, identificate la nivelul unor lucrări selectate din propria creație artistică.

Urmărind desfășurarea cronologică a evenimentelor, analiza cuprinsă în primele patru capitole propune o aprofundare, o interpretare și o reevaluare a unor capodopere ce aparțin celor mai importanți artiști plastici din această perioadă. Ultimul capitol formulează interpretări teoretice și practice asupra propriilor compoziții, realizate într-o manieră originală prin explicitarea secvențializărilor unor portrete hibrid.

Primul capitol al tezei conturează conexiunile europene ale curentelor artistice și influența lor manifestată în arealul artelor plastice, începând cu anii din jurul începutului de secol XIX și până în primii ani ai secolului XXI.

Realizând copii sau parcurgând simple exerciții creative, artiștii au operat mereu într-o zonă a *recursului la tradiție*. De exemplu, Amadeo Modigliani a fost preocupat de creațiile lui Paul Gauguin, Henry de Toulouse-Lautrec, Cezanne, Braque și Picasso. Marc Chagal s-a lăsat influențat de pictura lui Van Gogh, Gauguin sau Cezanne. Lucrând împreună cu Courbet, Whistler a descoperit arta lui Turner și Constable, fiind unul dintre primii artiști care a apreciat stampele japoneze. Vincent van Gogh a fost mișcat de revelațiile picturii lui Gauguin și Degas, iar Pablo Picasso și-a însușit și dezvoltat procesul *geometrizării cezanniene*.

Am ales să analizez opere și motive artistice, reluate de artiști consacrați și reinterpretate de fiecare dată într-o viziune proprie, tributară unor noi concepții și tehnici artistice.

Motivul sărutului se regăsește reprezentat în lucrarea bogat ornamentată a lui Gustav Klimt (realizată între anii 1907-1908). Aceasta lucrare este considerată ca fiind protoexpresionistă, asemeni celor din creația lui Edvard Munch (precursor al expresionismului). Lucrarea intitulată *Sărutul*, este realizată de Munch în anul 1897, cu câțiva ani înaintea lui Klimt. Ambele reprezintă portrete construite prin anamorfoză. Acestea li se alătură și sculptura în marmură realizată de Rodin între anii 1901-1904.

Francis Bacon realizează în anul 1953 lucrarea intitulată *Studiu după Portretul Papei Inocențiu al X-lea de Velasquez*. Această lucrare este una din numeroasele interpretări ce a avut ca și reper portretul *Papei Inocențiu al X-lea*, realizat de pictorul spaniol în anul 1650.

Leonardo da Vinci a creat în anul 1504 celebrul portret *Mona Lisa* (pictură în tehnica ulei pe lemn, cu dimensiunile - 77x53 cm). Patru sute de ani mai târziu, motivul este reluat într-o versiune suprarealistă de către Marcel Duchamp, ale cărui veleități artistice au pus în scenă *Portretul Monei Lisa cu barbă și mustață* (1919).

Rene Magritte realizează în anul 1950 lucrarea intitulată *Perspectivă II. Balconul lui Manet*, care, așa cum se poate deduce și din titlu, este o reproducere după pictura intitulată *Balconul*, realizată în anul 1869 de către Eduard Manet. Magritte elimină identitatea personajelor prezente în varianta lui Manet, înlocuindu-le cu niște sicrie. La rândul ei, *Balconul* lui Manet, amintește de pictura realizată de Francisco de Goya în anul 1808 și intitulată *Femei în balcon*, ambele cuprinzând personaje surprinse în propria lor ambianță.

Execuție, pictura cu caracter satiric realizată de Yue Minjun în anul 1995, prezintă similitudini vizuale cu lucrarea lui Eduard Manet intitulată *Execuția lui Maximilian* (1867-1868). La rândul ei, pictura lui Manet trimite la *Tres de Mayo 1808*, lucrarea realizată de Francisco de Goya în 1814.

Fiecare din cele trei lucrări realizate de Francisco de Goya, Eduard Manet și Yue Minjun înfățișează un ansamblu de portrete, regrupate în două tabere adverse: condamnații la moarte și *plutonul de execuție*.

Urmărind comparativ lucrările intitulate *Portrete într-un birou* (1873), autor - Edgar Degas și *The Ballroom* (1976), realizată de pictorul Marino Pino, pot fi observate similarități privind structura compoziției grupului de personaje. Ambele lucrări prezintă o încăpere în care personajele stau în așteptarea unui eveniment.

Urmărind evoluția tehnicii și tehnologiei folosite în reprezentările portretistice, în cel de-al doilea capitol intitulat *Aspecte tehnice și tehnologice de generare a imaginii artistice, specifice plasticii portretului. Modernism și contemporaneitate*, au fost analizate:

- *problematicile noilor tehnici și a materialelor neconvenționale introduse în pictură de mișcările de avangardă: Cubism – Constructivism – Dadaism – Pop-art – Hiperealism (Tehnicile mixte prezente în elaborarea portretului)*²²;
- *alunecarea transversală și amestecul limbajelor și esteticilor specifice artelor plastice*²³;

²² 2. 1

- aspectele privitoare la prezența portretului în discursul fotografic modern și contemporan, la intruziunea numericului²⁴.

Începând cu cubismul și cu futurismul reprezentarea figurii umane a ajuns să fie denaturată sau uneori chiar eliminată din spațiul plastic, deoarece reprezentanții acestor curente au fost printre cei care au considerat că aceste reprezentări, în forma lor tradițională, denotă o viziune învechită, un concept perimat.

Mai mult, artele au fuzionat ușor între ele. Formele considerate clasice precum sculptura, pictura sau grafica au luat contact cu noile tehnologii, s-au alimentat și au fost influențate de noile invenții tehnice (fotografia, procesarea computerizată a imaginii și videoul).

Când vorbim despre fotografie, ne adresăm de fapt, în primul rând, portretului. Din cauza faptului că omul adoră să se privească, fotografia satisface această nevoie narcisistă de a-și immortaliza imaginea.

Intitulat *Invazia imaginii – portretul*, cel de-al treilea capitol al acestui studiu impune o reflectare asupra fenomenului actual al multiplicării în exces a imaginii, precum și a invadării pe diferite căi, cu și prin imagine, a vieții în general. Întregul demers al acestui capitol cuprinde idei și problematizări asupra *pseudoartiștilor și a imaginilor publice*²⁵.

În zilele noastre, oamenii își concentrează tot mai mult atenția asupra imaginii personale.

Al patrulea capitol intitulat *Portretul în arta românească* propune o radiografie asupra principalelor forme și tehnici de reprezentare a chipului uman²⁶, ce conturează conexiunile picturii românești cu cele europene și influența artiștilor și curentelor occidentale în dezvoltarea plasticii naționale. De asemenea s-au analizat evoluția *portretului în Epoca de Aur*

²³ 2. 2

²⁴ 2. 3

²⁵ 3. 1

²⁶ 4. 1

și ipostazele *comenzii sociale*²⁷ dar și aspectele relevante ale *artei portretului în perioada postmodernă din România*²⁸

Intitulat *Reflectarea portretului în universul creației proprii*, ultimul capitol încheie peregrinările prin lumea artei portretului, aducând în atenția lectorului problemele *dialogurilor dintre limbajele artistice*²⁹, cele ale *formelor de reprezentare și a racordurilor acestora la intenționalitatea creativă*³⁰, dar și principalele elemente ale unei analize a *structurii compoziționale și cromatice*³¹ aplicate unui portofoliu de lucrări realizate în ultimii ani.

Generare, reprezentare, realizare: „*Din punct de vedere filozofic, a crea poate să însemne pur și simplu „a face” sau „a fabrica”. Dar „a face” sau „a fabrica” nu e totuna cu a crea.*”³²

Demersul artistic personal pornește întotdeauna de la o idee ce anticipează realizarea practică a proiectului propus.

„*Despre importanța subiectului. Toate subiectele devin bune datorită meritului autorului. O, tinere artist, aștepti un subiect? Totul este subiect; subiectul ești tu însuși; sînt impresiile tale, emoțiile în fața naturii. În tine însuși trebuie să privești, nu în jurul tău...*”³³

După ce ideea este deținută în întregime, urmăresc traiectul tehnic ce-mi oferă cel mai bun punct de pornire și a cărui direcție se potrivește pentru generarea structurii și esteticii imaginate.

„*Nu ești artist dacă nu-ți porți tabloul în minte înainte de a-l executa și dacă nu ești stăpîn pe meseria ta... Tehnicile variază... Artă rămîne aceeași: este o transpunere în același timp voluntară și sensibilă a naturii.*”³⁴

²⁷ 4. 2

²⁸ 4. 3

²⁹ 5. 1

³⁰ 5. 2

³¹ 5. 3

³² Jean Grenier, *Artă și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 173

³³ Andre Lhote, *De la paletă la masa de scris*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 178

³⁴ Andre Lhote, *De la paletă la masa de scris*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 262

Documentarea desfășurată în mediul on-line, în presă, emisiuni de televiziune sau pe rețelele de socializare, completează întotdeauna în mod fericit informațiile primare deținute despre personalitatea, temperamentul și caracterul modelelor alese pentru tabloul hibrid.

„...figura omului este cea mai perfectă operă a lui Dumnezeu pe pământ, e sigur, de asemenea, că cei care pot ajunge imitatorii lui Dumnezeu pictând figuri omenești sunt mult mai desăvârșiți decât ceilalți.”³⁵

De la începutul căutărilor, asocierea imaginilor, suprapunerea secvențializărilor, până la realizarea picturală a lucrării, am în vedere generarea unui întreg unitar:

„Cei Vechi, când desenau un copac sau o stâncă, distingeau fața și spatele, poziția dreaptă și poziția oblică etc. Ei nu neglijau nici o trăsătură de penel, dar aveau totdeauna în atenție viziunea de asamblu.”³⁶

Multitudinea schițelor, precum și variantele rezultate în urma procesării computerizate sunt amplu analizate și atent comparate, în vederea identificării principalelor posibile repere ale viitorului ansamblu.

Semnele dau trăinicie limbajului cu care operez:

„Scopul omului în ipostaza de creator este acela „de a arăta formele cu ajutorul semnelor sensible...”³⁷

Utilizate adeseori în secvențializarea spațiului plastic, semnele cuprind simple *coduri de bare*, regăsite pe toate produsele comercializate astăzi, sau chiar și cea mai nouă formă a acestora - *codul Qr*.

Codurile de bare și codurile Qr secvențializează și oferă ritmicitate imaginii de ansamblu. Utilizarea acestora asigură divizarea portretelor, dar și reîntregirea imaginii rezultante, asemeni cercului yin-yang.

În urma demersurilor inițiale, fiecare lucrare rezultată însumează cel puțin două reprezentări suprapuse, potrivite pentru capacitatea lor de a genera noi structuri portretistice

³⁵ Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 96

³⁶ Cheng, Francois, *Arta picturii chineze*, Ed. Meridiane, București, 1996, pag. 23

³⁷ Jean Grenier, *Arta și problemele ei*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 176

hibride. Acestea au reușit să păstreze parțial individualitatea fizionomică a persoanelor asociate, dar au permis, prin zonele de continuitate structurală, evidențierea unor noi fizionomii de interferență.

*„Desenul este primul lucru de urmărit. Apoi valorile, raporturile formelor și valorilor; iată punctele de sprijin. Pe urmă culoarea; în sfârșit execuția. Este foarte puțin logic să începi cu cerul.”*³⁸

De regulă, dimensiunea suporturilor variază ca lățime, însă păstrează înălțimea comună aleasă în funcție de seria de lucrări.

Portretele hibrid sunt parafrazări metaforice după personalități ale lumii contemporane, lideri politici sau oameni de cultură, sau pur și simplu inși anonimi. Îmi exprim opinii personale, produc reinterprețări, dar privesc orice subiect doar din punctul de vedere al artistului, fără a prejudicia în nici un fel imaginea publică a vreunei personalități.

În alegerea *personalităților* și în regruparea lor întru generarea unui portret hibrid, mă bazez pe instinctul analitic și pe intuiția psihologică.

Prin studiul operei unor artiști consacrați precum Diego Velázquez, Édouard Manet, René Magritte sau Francis Bacon și prin analiza lucrărilor unor artiști contemporani, urmăresc să-mi adâncesc cunoștințele teoretice ce îmi deschid noi orizonturi și mă încurajează în a parcurge experimentul artistic inițiat.

Prin realizarea portretelor hibride, am urmărit ca fiecare personaj să împrumute *perechii* sale trăsături tipologice, fiziologice și temperamentale, astfel încât ambele părți să se completeze reciproc.

De fiecare dată, cheia ce permite dezasamblarea sau reasamblarea portretului hibrid este semnul *valorii*, introdus pe nesimțite în dialogul artistic prin intermediul simbolurilor - codul de bare sau codul Qr.

³⁸ Andre Lhote, *De la paletă la masa de scris*, Ed. Meridiane, București, 1974, pag. 243

Rezumat

Lucrarea cu titlul *Bodypainting, de la ritualul arhaic la arta contemporană*, este motivată de realizarea unor acțiuni personale cu debut în perioada de studiu cuprinsă între anii 1996-1997, ce constau în pictarea însăși a modelului, a trupului expus în cadrul evenimentului din spațiul public. Scopul manifestărilor a urmărit experiența de apropiere a creației de spectator, definită în contextul unei regii de „intrare-ieșire-cufundare” a modelelor alese, devenite personaje în cadrul suprafeței pictate. Obiectul lucrării finale, **trupul pictat**, cu ascendență în tradiția artei occidentale de la începutul anilor ‘60, relevă explorarea corpului uman ca vehicul de exprimare asimilat în termenii generici de *body art* (din engl. „arta trupului”), definiți ca *bodypainting*. Menționez că prima acțiune a fost realizată în 1997 cu titlul *Noaptea Sânzienelor*, urmată de *Fizionomia grădinii*, *Ritual Terminus*, *Cucuteni* până la cea din urmă, *100 conexions from #*, performată în cadrul *Cabaret Voltaire* din Zurich, Elveția, 2018. Realizările au ca suport conceptual **relația între acoperirea trupului sub formă de camuflaj obținut prin pictare și genul picturii, cu contribuția spațiului scenic și utilizarea unor elemente de regie și lumini; o alternativă în definirea ideii și a tehnicilor se reflectă în relația „pictura devine veșmânt, veșmântul devine pictură”** pe care am dezvoltat-o în ultimul capitol.

Urmare a dezideratului urmărit, lucrarea este rezultatul unei cercetări interdisciplinare, aflându-se la intersecția genurilor și practicilor, precum pictura, machiajul și artele spectacolului, între arta vestimentară și arta performance, în relație cu stilistica și arta conceptuală și acoperă o arie culturală vastă, de la pictura corporală din tradițiile magico-religioase străvechi, la arta contemporană din ultimele decenii. Suportul conceptual, **veșmântul material-veșmântul spiritual**, transcende peste timp, de la condiția în care a fost urmărit, onorarea zeităților, celebrarea frumuseții și vitejiei, protecția divină, urmând gradual o multitudine de transformări culturale și de interpretări simbolice, ca să devină expresie,¹ la mijlocul secolului al IX-lea. În actualitatea contemporană conceptul capătă expresie socială, sub formă de protest socio-politic. Abordarea problematică a lucrării, justificată de transcenderea temporală și conceptuală, argumentează faptul

¹ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996, pp. 52-64.

că arta corporală practică în vechime are o finalitate, pe care o regăsim sub formula consacrată de *bodypainting*.

În definițiile acceptate pentru termenul *body art*, în care „mișcarea artistică face din prezența nemijlocită a artistului un principiu de constituire a actului artistic [...], promotorii artei *body* apelează la propriul corp, pe care înțeleg să îl expună pentru semnificațiile purtate în sine [...] Apărut în umbra vechiului cult pentru ființa umană, al antropocentrismului Antichității greco-latine și al Renașterii, *body art* renunță la ceea ce era promițător în sinteza artist-actor-spectator-conferențiar pentru un simbolism ieftin și derutant, în condițiile uneori tragice – cazul italianului Manzoni – al imposibilității de a găsi drumul salvator spre comunicare și stabilirea unei scări de valori reale și valabile.”². Mișcarea s-a cristalizat după Al Doilea Război Mondial ca o consecință a fagocitării formelor de expresie plastică, prin excesul experimental-abstract, arta *body* întâlnindu-se cu creația happening, în cadrul căreia primează evenimentul, dar și cu *land-art* sau arta ecologică, prin care întinderile de pământ devin un corp uriaș și presupun un răspuns artistic conceptualizat – direcții artistice evidențiate în prezenta lucrare în al doilea capitol. Uneori în *body art* sunt introduse și forme clasice ale reprezentării artei vizuale – pictură, sculptură –, fiind inserate chiar și materii organice proprii (păr, fragmente de piele), într-o comunicare continuă între materialitate în imaterialitate, lucru subliniat în al treilea capitol în care prezint proiectele derulate. Am subliniat că acest tip de artă este definit de folosirea corpului omenesc ca mijloc de expresie plastică, fiind inclus în familia artei conceptuale și în cea a reprezentației, cu care de altfel s-a afirmat în același timp. Alteori, opera *body art* este realizată în atelierul artistului și apoi comunicată prin intermediul fotografiei sau al filmului video, ori este realizată în spațiul public, putând urma fie un anumit scenariu, fie aflându-se sub semnul spontaneității și al improvizației, rareori spectatorii fiind invitați să se implice în actul artistic propriu-zis. „Mai mulți reprezentanți importanți transformă *body art* într-un ritual, în cadrul căruia își provoacă răni dureroase (ca în ceremoniile unor triburi amerindiene)”³: în anii 60, americanul Chris Burden s-a împușcat în braț în cadrul unei asemenea reprezentații.

Descrisă în ultimul capitol, nevoia artistică personală de *body art* a venit firesc, ca un liant subtil între pictură și modă (fashion), între simbol, culoare și veșmânt, între lumea arhaică și arta

² Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Editura Polirom, Iași, 2016, pp. 93-95.

³ Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003, pp. 85-86.

contemporană. Prin intermediul bodypainting evoc mixaje culturale transistorice, originile existențiale ale umanității, pictura tribală, camuflajul naturii și jungla urbană, paradisul uitat și pierderea identității, dedublarea, renunțarea la individualism și reinvestirea în personalitatea umană. Pictura pe trup explorează haosul carnavalesc în spatele măștii și al culorii, la adăpost de eticheta societății actuale, devine festival și paradă, poate fi folosită la exorcizări ritualice manifest, în prelungirea și la intersecția dintre avangardă, entertainment și consumerism. În mod punctual, am urmărit pentru început fenomenul într-un arc de timp de la epoca arhaică, la formele de expresie contemporane, de la formele tribale și ritualice, la conștiința asumată a picturii corporale, urmând evoluția către body art și bodypainting în cultura contemporană. Am evidențiat artiști, curente și manifestări în cultura de larg consum, iar în capitolul trei, problematici și contribuții personale totodată.

Subiectele dezbătute în primul capitol, *Pictura corporală, între culturile străvechi, și actualitatea contemporană*, sursele, motivațiile și expresiile picturii corporale străvechi în spațiul european, sunt susținute conceptual de o varietate de operații. Avem în acest sens exemplul tatuajului la Ötzi Iceman, o mumie din anul 3300 descoperită în Austria, descris în paragraful 1.2.1.1, apoi desenele descoperite în ceramica de Cucuteni, cu elemente de coloratura magică de la paragraful 1.2.1.2., pictura corporală la vikingi, care erau preocupați de frumusețe și își tatuau trupurile, din paragraful 1.2.1.3., precum și tatuajul cu simboluri mitologice, la prințesa din Siberia, în paragraful 1.2.1.4. Capitolul tratează simbolurile războinice din Mesoamerica, o tradiție importantă, considerată act social sacru, (subcapitolul 1.2., pagina 16), în cazul picturii faciale la mayași, azteci, olmeci și incași (paragraful 1.2.2.1.), la triburile din Brazilia, comunitatea Suya, recunoscută pentru purtarea plăcuțelor în buze (paragraful 1.2.2.2., pagina 18) și la băștinașii din Țara de Foc cu podoabe de cap (paragraful 1.2.2.3.), continuate cu simboluri din Lumea Nouă, în cazul picturii faciale, a semnificației culorii sau a însemnului la amerindienii din SUA (la pagina 21). Am arătat că practicile triburilor din lumea africană folosesc ornamentul (considerăm că de expresie suprarealistă) pentru a-și arăta apartenența la un anume trib, ierarhia socială, trupul se transforma prin aplicarea culorii pentru a fi protejați de zei, în cultura triburilor din Ghana și Nigeria (paragraful 1.2.4.1., pagina 23); semnele distinctive de apartenență și protecție se regăsesc la triburile din Mozambic (paragraful 1.2.4.2., pagina 24), cu grefe în suprafața corpului cu elemente vegetale și animale în Etiopia (paragraful 1.2.4.3., pagina 25); o cultură care celebrează frumusețea prin operații corporale este prezentă în Ciad (paragraful 1.2.4.4), urmată de

îmbrăcămintele și machiajul în Egiptul antic, în care se observă grija pentru fiecare detaliu (paragraful 1.2.4.5., pagina 29). La fel și culturile africane, cele asiatice se exprimă printr-o pictură corporală acoperind un domeniu vast de simboluri. În acest sens, standarde artistice riguroase în pictura corporală din Japonia, prin arta machiajului la gheșe, teatrul No, populația Ainu (paragraful 1.2.5.1., paginile 30-33), însemne de noroc și fertilitate în cultura hindu prin pictura aplicată pe mâini, picioare și frunte, femeilor indiene în momentele de sărbătoare (paragraful 1.2.5.2., pagina 34), tatuajele „crime de cerneală”, în China, în care tatuajul este asociat cu exilul, fiind considerat pedeapsă pentru cei care încălcau legea (paragraful 1.2.5.3. pagina 37), tatuatoarele *kalinga* din Filipine (paragraful 1.2.5.4.), portretul războinicului în Australia și Oceania (subcapitolul 1.2. pagina 38) și tatuajul femeilor în Papua Noua Guinee, unde legătura dintre oameni, natura și supranatural este tradiție și continuitate (paragraful 1.2.6.1., pagina 41), toate constituie forme de identitate.

În al doilea capitol *Bodypainting și body art în arta contemporană: artiști, performance, festivaluri. Multimedia și cultura de consum* am evidențiat conexiuni între formele străvechi și arta contemporană. Perioadele din istorie, ideile filosofice, cutumele colective, anumite ritualuri religioase, marchează spațiul cultural și se constituie în termeni de expresie și termeni ai schimbării evolutive. În acest sens, am punctat un prim pas în arta bodypainting cu Yves Klein, care se distinge prin albastrul cu care se identifică, capitolul 2.1.1. paragraful 2, pagina 51.). *Artiști și manifestări, Art corporel*, care șochează, în anii 70, prin forța de expresie și violența cu care se manifestă, subcapitolul 2.1.2., pagina 52). Feminsimul și acționismul vienez abordează teme conceptuale, folosesc corpul și expresia, se supun unor transformări de multe ori brutale, (subcapitolul 2.1., pagina 55). Figura iconică, congruentă artei *performance*, ca limită a propriului corp, la Marina Abramović și Ulay, reprezintă un moment definitoriu. Artiștii explorează propriile lor temeri, trăirile sunt duse la extrem, aducând fiecare gest la artă și rezolvare, paragraful 2.1.5.1. Artista niponă Yayoi Kusama, cunoscută prin bulinele aplicate inclusiv pe corp, creează o lume a sferelor și a stelelor, transformă arta corporală în protest socio-politic, cu tematică postmodernă și expresie stilistică modernă, paragraful 2.1.5.2., pagina 61). Tot despre protest este vorba în creația Lallei A. Essaydi, în care motivele tradiționale, pictura în henna și scrisul stau la baza manifestului artistic, paragraful 2.1.5.3., pagina 61. Statutul social al femeii în lumea arabă este abordat în

caligrafia corporală persană din creația lui Shirin Neshat, creație ce devine manifest social, revoltă și formă de rezistență, paragraful 2.1.5.4. Alte abordări la intersecția body art și bodypainting sunt marcate în forma nevăzută a corpului și autoportret al suferinței din lucrările lui Tracy Emin, paragraful 2.1.5.5. pagina 63). Aida Muluneh, artistă etiopiană, în lucrările ei de bodypainting și fotografie, manifestă activ și dezaprobativ împotriva mutilării sexuale la care sunt supuse femeile din țara ei și din Africa, paragraful 2.1.5.6. În spiralele desenate pe corpurile unor dansatoare orientale se distinge viziunea feministă la artistul turc Nil Yalter, paragraful 2.1.5.7., în arta performance, ca manifestare prin intermediul mediilor clasice specifice și în situațiile suportului corporal – de cele mai multe ori cel propriu artistului. Capitolul face conexiuni la body art și bodypainting cu performanțe ale artiștilor din România, cazuri în care aceștia sunt precursorii ai artei experimentale corporale, precum Ion Grigorescu și Geta Brătescu, subcapitolul 2.2. pagina 70, în cazuri ce prezintă arta performance ca protest social subcapitolul 2.2. pagina 73, și body art ca expresie feministă, subcapitolul 2.2.3., pagina 77. O parte importantă a studiului de față o constituie analiza picturii corporale în manifestări stradale și de cultură pop, în festivaluri stradale, statui vii – pictura invadează strada – artele spectacolului, balet, dans contemporan, operă, teatru, circ, concerte. Efectele speciale sunt prezente în filme, reclame, clipuri muzicale, în arta vizuală cu mesaj pentru publicul larg, de accesoriizări body, precum *piercing*, mutilări, tatuaje contemporane și *cyborg art*, urmate de pictura cazonă, camuflajul, teatrul de război sau *face painting* din galeriile sportive.

În capitolul trei, *Bodypainting – camuflaj și pictură*, am abordat creația personală și proiectele derulate în contextul unor problematici din actualitate. Intersecția dintre practicile genurilor picturii, ale creației vestimentare și mediul ambient sau scenografia creată special sunt suport și argument. Culoarea aplicată pe piele, veșmântul și pictura devin mijloace cu care operez. În subcapitolul 3.1. *Pictura devine veșmânt, veșmântul devine pictură*, mă opresc la lucrarea *Noaptea Sânzienelor* realizată în anii de studii cuprinși între 1996-1997, unde am ales să recurg la bodypainting ca liant între veșmânt și pictură. Pictura de pe corpul manechinelor se prelungește pe drapajele rochiilor, pagina 101, figura 136. Culturile tradiționale foloseau pictura pe trup, iar unele dintre ele se practică și astăzi. Corpurile pictate din *performance*-urile *Ritual Terminus 200* sau *Noaptea Sânzienelor*, sunt alternative ale omului istoric, ființe aflate în perfectă armonie cu

universul lor, subcapitolul 3.2., pagina 103. În subcapitolul 3.3., *Omul invizibil și universul postumanist*, fac referire la expozițiile intitulate *Fizionomia grădinii* și *Paradis*, unde integrez trupul în peisaje paradisiace. Sunt grădini pictate, în care personajele sunt aproape camuflăte, integrate perfect ambientului, pagina 107. Culoarea se substituie cuvântului, memoria afectivă face selecție și, astfel, lucrarea *659 de ore* este un autentic jurnal de călătorie în subcapitolul 3.4. *Jurnal, recurs la memorie*, pagina 113. Proiectul *100 conexions from #*, prezentat în anul în care se împlinesc 100 de ani de la nașterea dadaismului, la *Cabaret Voltaire*, în Zurich, are ca bază tradiția avangardei moștenită și transmisă în conceptualizarea contemporană, așa cum rezultă din subcapitolul *Scritură, vers, literă, performance*, subcapitolul 3.6., pagina 118. Atenția pentru mediu și la modificările climatice reprezintă o temă abordată și în cadrul marilor evenimente de artă contemporană, subcapitolul 3.7., *Manifest, artă și ecologie*, pagina 120. *Reclame, publicitate, industria media.*, subcapitolul 3.8., pagina 123, este una din cele mai răspândite și interesante abordări a artei bodypainting. Impactul este întotdeauna puternic și mesajul transmis către public este imediat receptat.

În teza prezentă, *Bodypainting, de la ritualul arhaic la arta contemporană*, creația bodypainting încorporează stilistic și conceptual entertainment-ul, moștenirea oferită de genul picturii, interpretări ale registrului simbolic, corporal și arhaic din ritualurile și culturile străvechi cu aducerea acestora în cultura ultimelor decenii și în realitatea cotidiană. Scopul inițial urmărit a constat în sensibilizarea conștiinței individuale și colective prin intermediul unui scenariu pe care l-am conceput în spațiul public. Datorz activarea acestor funcții prin angajarea propriei creații bodypainting într-o arie interdisciplinară, prin construcția teatrală și a scenografiei, prin utilizarea unui fundal preexistent creat de pictura pe pânză. Contextul a fost realizat prin intermediul unui scenariu caracteristic artei performance, cu mișcări și elemente dinamice, precum și cu medii oferite de foto-video. O componentă esențială reflectă atitudinea militantă demonstrată de acționismul realizat în arta internațională din deceniile anterioare, în raport cu o varietate de tematici precum cele sociale, politice sau manifestările ecologiste. Un prim exemplu în acest sens este reflectat în *Fizionomia grădinii* sau *Glass Fish*.

Semnificativ este caracterul performativ al operei de artă, care se explică prin înlocuirea obiectului de artă tradițional și al spațiului de galerie cu însăși trupul actantului, în acest caz al modelului pictat live. Acestea, împreună cu tabloul din spatele acțiunii, oferă o multitudine de posibilități de percepere de către spectator și de interpretare a întregului ansamblu picto-performativ. Între posibilitățile de interpretare realizate, creația bodypainting se consacră într-o arie culturală, introspectivă a propriului sine și prin implicare, într-un context conceptual de tip reactiv. Un exemplu cu miză interpretativă culturală și transistorică este acțiunea inspirată din cultura Cucuteni.

Ultimul capitol cu titlul *Bodypainting - camuflaj și pictură* subliniază caracterul profesional al lucrării, prin prezentarea lucrărilor proprii în asociere cu opere din arta internațională. Suportul și evoluția lucrării *Bodypainting, de la ritualul arhaic la arta contemporană* se regăsește în capitolele întâi și doi, capitole dezvoltate în baza cercetărilor științifice din antropologie culturală și din istoria culturii, precum și din istoria artelor din secolul douăzeci.

Aspectul de nișă al practicii mele artistice și contribuția personală, datorată experimentelor și cunoașterii artiștilor care evoluează cu aceste mijloace și de fapt creații, este susținut de cuprinderea artei bodypainting în contextul larg al istoriei culturale a umanității, precum și în cadrul restrâns al creației performative din arta contemporană din ultimele decenii.

Sub aspect metodologic, am conceput lucrarea ca pe studiu interdisciplinar în care se regăsesc date de istoria artei universale și antropologie culturală, surse din arta internațională și românească a secolului al XX-lea, elemente documentare proprii, constând în imagini după propriile lucrări performative, texte critice din reviste și din diverse publicații ocazionate de evenimentele în cadrul cărora am fost prezentă. Justific interdisciplinaritatea prin contextualizarea tematică în plan cultural și în domeniul de specialitate al artelor vizuale, expunând drept consecință mixajul de problematici probat de coexistența și transformările graduale între estetică și de suite reacțiilor datorate contextului cultural și contingent care m-au motivat în egală măsură.

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
INSTITUȚIE ORGANIZATOARE DE STUDII UNIVERSITARE DE DOCTORAT
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN

TEZĂ DE DOCTORAT

TARKOVSKI – ARTISTUL
Fascinația imaginii plastice

REZUMAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. RODICA BANCIU

DOCTORAND:
IOANA-NICOLETA NECULEA

TIMIȘOARA, 2017

TARKOVSKI - ARTISTUL

Fascinația imaginii plastice

REZUMAT

Andrei Tarkovski a fost, fără îndoială, un artist complet, nu doar un cineast care a creat filme de artă. El a înțeles arta în complexitatea sa și a creat cadre memorabile (atât în filmele sale, cât și în fotografii) care se subscriu întru totul și fără rezerve artelor vizuale și imaginilor plastice. A fost, în egală măsură, filosof, teoretician al artei și artist vizual (în spirit, în educație și formație: a studiat muzica, artele plastice, filologia), trecând cu mult peste limitele profesiei sale, atât în preocupări (desena și picta, făcea fotografii), cât și în calitatea expresiei plastice din imaginile create.

Fără îndoială că nu a fost singurul regizor care a creat imagini memorabile (ultimul capitol demonstrează acest lucru), dar a fost printre pușinii ai căror spirit și arie de preocupări au depășit sfera cinematografilei, nu doar prin activitatea sa (fotografie, desen, teatru, operă etc.), ci și prin filosofia sa estetică și prin profundele frământări asupra rolului artei și menirii artistului în această lume, teoriile sale atingând universalitatea. Astfel s-a născut ideea analizei creației lui Tarkovski din punctul de vedere al artelor vizuale. Lucrarea de față își propune să exploreze complexitatea actului său creator și plasticitatea imaginilor din filmele și polaroidele sale.

„La drept vorbind, Arta ca atare nu există. Există doar artiști” (E. H. Gombrich). Dincolo de principiile estetice general valabile (care țin de armonia lucrurilor), singura regulă în artă este aceea că nu există reguli, pentru că orice închistare în „reguli” devine superfluă, atâta timp cât posibilitățile de expresie plastică și modalitățile de atingere a „armoniei” perfecte (proprii fiecărui artist în parte) sunt infinite, iar regulile și canoanele estetice sunt și ele în permanentă schimbare, de la o epocă la alta. Esența artei este aceea de a exprima, și astfel toate „îndeletnicirile” (indiferent ce nume ar purta ele), de la picturile rupestre de acum 30.000 de ani și până la mediile digitale din ziua de azi sau cinematografie, ce se subscriu artelor vizuale și imaginii iconice, se pot numi fără tăgadă ARTĂ, atâta vreme cât exprimă ceva și reușesc să trezească în privitor gânduri, simțăminte, emoții, plăceri. Între artă, filosofie și estetică există o legătură indisolubilă. Filosofia – prin rațiune și cunoaștere, pentru a înțelege – dă conținutul operei de artă, iar arta – prin simțire, intuiție și expresie plastică – dă formă conținutului de idei, iar prin expresivitatea sa are rolul de a emoționa. Estetica este cea care teoretizează legile și categoriile artei – ca forma cea mai înaltă de creație și receptare a frumosului –, o categorie fundamentală a spiritului uman. Acest lucru a fost demonstrat în multe din teoriile despre filosofia artei ale unor mari filosofi precum Platon, Aristotel sau Kant. Tarkovski socotea „înțelegerea” prin cunoaștere ca fiind un țel important al spiritului uman, iar arta – un „instrument” al acestei cunoașteri.

Andrei Tarkovski este un spirit artistic complex, care provenea dintr-o familie cultivată (tatăl era un cunoscut poet, iar mama avea aceeași natură creativă); a studiat diferite forme ale artei (muzică, arte plastice, literatură etc.); percepțiile și preocupările sale artistice erau multiple. Imaginile sale plastice sunt structurate, în viziunea noastră, ca imagini-simbol, imagini-metaforă, imagini-document și chiar ca imagini-premoniție, și sunt ilustrate, fiecare în parte, cu exemple din filmele sau fotografiile sale.

Estetica lui Tarkovski este structurată, în analiza noastră, din punctul de vedere al celor două părți importante ce alcătuiesc o operă de artă: conținut și formă. Tarkovski a fost întotdeauna

preocupat de un conținut profund al creației sale și de idei filosofice, și, de asemenea, de o constantă căutare a „adevărului” în sensul esenței și universalității vieții.

Din punctul de vedere al conținutului, cele șapte filme ale lui Tarkovski sunt clasificate astfel: Filmul-eseu (*Copilăria lui Ivan*); Filmul-omagiu paideic (*Andrei Rubliov*); Filmul-simbol (*Solaris*); Filmul-metaforă (*Oglinda*); Filmul-alegorie metafizică (*Călăuza*); Filmul-sentiment al întoarcerii (*Nostalgia*); Filmul-parabolă a jertfei (*Sacrificiul*).

Forma, pe care Tarkovski o vede ca pe o întrupare în imagini a unei idei în artă, pentru a fi estetică și pentru a avea o înaltă expresivitate și plasticitate, trebuie să se supună anumitor principii de compoziție în cadru. Toate aceste principii ale compoziției sunt prezente în imaginile-cadru de film și în fotografiile lui Tarkovski. Fiecare în parte – structura, unitatea, echilibrul, simetria, ritmul, centrul de interes, contrastul, tonalitățile etc. – sunt ilustrate cu imagini create de Tarkovski. Genurile întâlnite în artele plastice (în special în pictură sau grafică) – peisajul, natura statică, portretul și compoziția – sunt exemplificate și ele cu imagini ale autorului, analizate și alăturate, spre comparație, unor picturi ale unor artiști celebri.



Nostalgia
(diagonală, echilibru, ritmuri)



Solaris
(natură statică)



Călăuza
(compoziție)



Paul Cézanne
(Jucătorii de cărți)

S-a observat că Tarkovski își gândea și compunea imaginile, în sens plastic, de multe ori, mai întâi prin fotografie și, mai apoi, prin obiectivul aparatului de filmat. Acest lucru este exemplificat prin alăturarea unor fotografii imaginilor-cadru din filmele sale.



Polaroid Rusia



Cadru din *Călăuza*



Fotografie



Cadru din *Oglinda*

Tarkovski este o sursă inepuizabilă de analiză și introspecție, dovadă fiind viziunea altor autori și cercetători români, asupra creației sale: Elena Dulgheru – *Filmul ca rugăciune*; Mihai Vacariu – *Îndrăgostit de Tarkovski: mic tratat de trăire a artei* și Costion Nicolescu – *Credința, nădejdea și iubirea în viața și opera lui Andrei Tarkovski*.

Este mai puțin cunoscut faptul că Andrei Tarkovski a fost și un pasionat fotograf, el realizând câteva sute de fotografii polaroid. Atât polaroidele (neanalizate până în prezent), cât și imaginile-cadru din filmele sale, fiind forme de expresie subscrise artelor vizuale, sunt analizate, ambele, din punct de vedere plastic și exemplificate cu imagini.

Orice formă de artă își are limbajul ei specific (sunetul pentru muzică; cuvântul pentru literatură; volumul pentru sculptură; culoarea pentru pictură; linia pentru grafică etc.). Pentru fotografie, acest limbaj specific este lumina. Sunt enumerate (conform analizei fotografului Andreas Feininger) calitățile luminii (ca mijloc de expresie și limbaj plastic) și exemplificate cu câteva din imaginile create de Tarkovski. „Sinceritatea” polaroidului (pentru că acest tip de fotografie nu poate fi prelucrată) este un argument în plus în acreditarea ideii că Tarkovski gândea în imagini plastice. Polaroidurile lui sunt analizate din punct de vedere plastic, cu ajutorul tuturor elementelor de limbaj prezentate anterior (de la compoziție la lumină), selecția de imagini a fotografiilor polaroid fiind împărțită în două secțiuni: polaroidurile realizate în Rusia și polaroidurile realizate în Italia.



Polaroide din Rusia



Polaroide din Italia

Cele șapte filme de artă realizate de Tarkovski sunt analizate în întregul lor estetic – conținut și formă –, evidențiindu-se atât ideile, simbolurile și referințele la artă, folosite de regizor, cât și imaginile cele mai plastice, ce se regăsesc în fiecare dintre acestea. Urmărind filmele cu atenție, s-a observat că Tarkovski însuși marca anumite imagini deosebite printr-un stop-cadru de câteva momente. Acest lucru este încă o dovadă, în opinia noastră, că regizorul gândea și punea în scenă anumite cadre doar pentru pura frumusețe, emoție și bucurie estetică a imaginii plastice create. Pentru a exemplifica toate aceste lucruri, s-au luat în discuție și s-au analizat o parte din cele mai frumoase și mai expresive imagini-cadru, pentru fiecare din filmele sale în parte.

Filmul-Eseu – *Copilăria lui Ivan* (1962) este un eseu emoționant despre tragediile pe care războiul le aduce cu sine și felul în care acesta afectează viețile individuale ale fiecărui om în parte. Filmul este realizat în alb-negru, iar regizorul speculează la maxim toate elementele ce dau plasticitate și expresie unei imagini la care „culoarea” este în termeni de alb și negru: raportul dintre acestea două și multitudinea tonalităților de gri-uri intermediare.

Filmul-Omagiu paideic – *Andrei Rubliov* (1966/1971) este un omagiu adus artei și artistului în general, a condiției și menirii lor, în sens filosofic, în această lume. Filmul este realizat, de asemenea, în alb-negru (ca o metaforă a acelor zbuciumate vremuri istorice, în care viața avea mai puțină „culoare”) – în contrast și opoziție cu imaginile color ale operelor lui Rubliov, din finalul filmului, ce se desfășoară ca o paradă în fața ochilor noștri, de parcă am răsfoi un album.



Cadre din *Copilăria lui Ivan*



Cadre din *Andrei Rubliov*

Filmul-Simbol – *Solaris*(1972) este un film-simbol al conștiinței, căinței, asumării și al posibilității unui nou început. Dincolo de analiza imaginilor plastice din *Solaris*, ce se regăsesc în adevărate „naturi statice” (compuse și așezate cu vădită intenție) și în peisaje încărcate de atmosferă și poezie, care au fost comentate ca atare, sunt analizate și citatele din artă. Se observă și se comentează – în sensul simbolisticii și al motivului metaforic al prezenței lor în cadrele filmului – apariția discretă, și neconsemnată până în prezent, pe fundalul unor scene și imagini, a cinci lucrări ce aparțin lui Pieter Bruegel cel Bătrân. Patru dintre acestea fac parte din seria de „anotimpuri” alegorice realizate de celebrul pictor flamand: *Vânători în zăpadă* – iarna; *Peisaj cu căderea lui Icar* –primăvara; *La culesul recoltei* – vara; *O zi mohorâtă* – toamna. Cele patru anotimpuri simbolizează ciclurile vieții și alternanța lor, precum și mitul eternei reînțoarceri, altfel spus, șansa unui nou început. Cea de-a cincea lucrare, *Turnul Babel*, simbolizează pedeapsa divină pentru pierderea direcției și a echilibrului de către omenire. Simbolistica lor se pliază perfect pe simbolistica întregului film: Stația Solaris poate fi socotită „Turnul Babel”; cei trei oameni de știință, cu spiritul tulburat, pot fi socotiți „Icari”; Planeta Solaris, cu „Oceanul” ei – ca entitate inteligentă ce pune la încercare puterea și echilibrul spiritual al oamenilor de pe Stație –, poate fi socotită „Divinitatea”; iar „mântuirea” lui Kris, prin împăcarea cu propria lui conștiință – ca simbol al revenirii la „divinul” din noi –, poate fi socotită „șansa unui nou început”.



Pieter Bruegel cel Bătrân
Peisaj cu căderea lui Icar / Turnul Babel



Cadre din *Solaris*



Filmul-Metaforă – *Oglinda* (1974) este filmul său autobiografic, metaforă a propriei noastre memorii afective reflectate asupra trecutului și a felului în care acesta ne modelează prezentul. Așa cum oglinda îți reflectă imaginea atunci când privești în ea, amintirile îți reflectă imagini ale trecutului – locuri, oameni și întâmplări se proiectează în memoria noastră precum reflexia unei uriașe oglinzi a propriei noastre vieți. Sunt explicate multiplele și profunde semnificații ale oglinzii și se evidențiază importanța lor pentru acest film, analizându-se și exemplificându-se cu imagini.

Filmul-Alegorie Metafizică – *Călăuza* (1979) este filmul cel mai filosofic și mai metafizic din creația lui Tarkovski. El are la bază romanul *Picnic la marginea drumului* al fraților Arkadi și Boris Strugațki. Tarkovski, însă, s-a îndepărtat de povestea inițială, transformând-o într-o alegorie filosofică a drumului inițiativ al omului în căutarea „adevărului absolut” (care, în concepția lui, poate fi atins atât prin credință, cât și prin artă), și a realizat filmul în conformitate cu „Unitatea Clasică” a lui Aristotel (unitatea de acțiune/unitatea de spațiu/unitatea de timp). Conținutul filmului este abordat și explicat prin prisma categoriilor estetice din filosofia lui Nietzsche – apolinicul și dionisiacul. Cele trei personaje principale ale filmului nu poartă nume, ci denumiri generice, fiind și ele alegorice: Profesorul, Scriitorul și Călăuza. Aceștia au fost asimilați, în analiza noastră, categoriilor sus-menționate: Profesorul (ce reprezintă rațiunea/știința) – apolinicul; Scriitorul (ce reprezintă arta/creația) – dionisiacul, iar Călăuza (ce reprezintă înțelepciunea și credința) – acordul dintre apolinic și dionisiac. Forma (imaginile plastice) este abordată prin prisma culorilor și a simbolurilor lor (filmul are trei tipuri de cadre: alb-negru, sepia și color) și, de asemenea, prin analiza unor elemente plastice din cadrele „portret” sau „compoziție” ale acestui film.



Cadre din *Oglinda*



Cadre din *Călăuza*



Filmul-Sentiment al întoarcerii – *Nostalgia* (1983) este primul film realizat de Tarkovski în afara U.R.S.S. și este un film despre sentimentul dezrădăcinării și al întoarcerii recurente cu gândul la patria și locurile natale, ce se transformă într-o premoniție a exilului. Imaginile-cadru selecționate spre analiză sunt comentate din punct de vedere estetic și plastic. Ultima imagine prezentată – cea cu casa rusească așezată în interiorul unei catedrale italiene în ruină – este imaginea-metaforă, de la finalul filmului, pe care Tarkovski a mărturisit că a folosit-o pentru a ilustra nevoia imperioasă a exilatului de a întregi într-un tot indisolubil și patria adoptivă, și patria natală.

Filmul-Parabolă a jertfei – *Sacrificiul* (1986) este ultimul film al lui Tarkovski, o parabolă a problematicei omului contemporan, străbătută de un fior de disperare în ceea ce privește lumea modernă, cu lipsa ei de responsabilitate, interesul excesiv pentru consum și inconștiența la adresa naturii, dar filmul vorbește și despre asumarea responsabilității și ieșirea din starea pasivă, prin trecerea la acțiune (asumarea propriei jertfe), în numele acestei responsabilități, ca act de decență. Imaginile-cadru selectate din acest film sunt „compoziții” și „naturi statice” comentate și analizate din punct de vedere plastic.



Cadre din *Nostalgia*



Cadre din *Sacrificiul*

Sculptând în timp este testamentul artistic al lui Andrei Tarkovski. Noțiunile estetice tratate de regizor, în cartea sa fundamentală, sunt structurate și analizate, în viziunea noastră, în următoarele categorii: timpul – categorie estetică; imaginea; arta – vehicul în căutarea idealului; menirea artistului; nostalgia și sacrificiul.

S-a observat că „timpul” este tratat de Tarkovski într-un mod original și personal. Transformându-l într-un mijloc de expresie în sine, îi conferă acestuia o valoare estetică. Regizorul a operat cu două sintagme: timp-imprimat și timp-sculptat, în concepția sa ele având înțelesuri diferite: primul este un principiu cinematografic, iar cel de-al doilea este metoda de a aplica acest principiu esteticii filmelor sale. „Timpul” devine un mijloc de expresie, numit „densitatea timpului în cadru”, prin imprimarea unui ritm care să dea expresivitate momentului. Astfel, „timpul” devine fundamentul pentru imaginea vizuală a filmului, adică devine un mijloc de expresie ce slujește esteticii. În felul acesta, la marele regizor noțiunea de „timp” transgresează categoria fizică sau filosofică, trecând în cea estetică. Tarkovski, care l-a admirat atât de mult pe Dostoievski (unde spațiul și timpul au o caracteristică aparte: sunt comprimate) pentru puterea acestuia de a esențializa viața prin personajele sale și trăirile acestora, a fost influențat, în opinia noastră, de acest „timp comprimat”, acesta inspirându-l atunci când și-a formulat propriile viziuni și concepte despre artă și film.

Imaginea, în opinia lui Tarkovski (care împărtășește – prin extrapolare – părerile lingvistului rus Viaceslav Ivanov), trebuie să aibă semnificații multiple, să fie aluzivă și sugestivă, să aibă acel inefabil care să cuprindă adevărul universal, inepuizabil și nelimitat. Inspirat de *haiku*-ul japonez, pentru Tarkovski condițiile *sine qua non* ale esteticii unei imagini sunt expresivitatea, puterea de sugestie și simplitatea.

Arta ca vehicul în căutarea idealului are, pentru Tarkovski, funcția primordială de „cunoaștere” și de „catharsis”. În opinia lui, arta trebuie să pună problema existenței și vieții omului, deci este un instrument al cunoașterii, iar fiecare descoperire artistică este o imagine unică asupra lumii – „o hieroglifă a adevărului absolut”. În același timp, Tarkovski atribuie artei rolul de *catharsis*, tot așa cum Aristotel atribuisese „tragediei antice” acest rol, care generează un act purificator în cel ce receptează arta.

Menirea artistului este aceea de a avea responsabilități morale. Deși socotea arta una dintre ocupațiile de elită ale omenirii, considera că artistul trebuie să rămână umil și modest în asumarea creativității sale și că are responsabilitatea de a transmite privitorului „o formă” exprimată „cât mai convingător și fără compromisuri emoționale”. Artistul trebuie să știe să dăruiască, iar libertatea înseamnă să ceară doar propriei persoane, nu celorlalți sau vieții.

Nostalgia și *Sacrificiul* mărturisesc frământările, trăirile și sentimentele lui Tarkovski legate de meandrele destinului și vieții sale, dar și despre cele ale omenirii în general, în societatea contemporană, și problematicile lumii moderne. Ultimele sale două filme poartă aceste titluri simbolice. În continuare, s-a arătat care au fost conjuncturile sau frământările existențiale care au inspirat aceste două filme.

Andrei Tarkovski a avut o profundă legătură spirituală cu tatăl său, Arseni Tarkovski, și deseori i-a adus acestuia un omagiu, citându-i poemele în trei din filmele sale: *Oglinda*, *Călăuza* și *Nostalgia*.

Spiritul lui Tarkovski a exercitat și exercită încă o mare influență în lumea cinematografilei contemporane. Pentru exemplificarea legăturilor spirituale ale acestuia cu alți cinești de marcă ai cinematografilei mondiale, s-au ales patru regizori – doi din generații mai vechi decât Tarkovski, doi din generații mai tinere; doi din cinematografia vest-europeană, doi din spațiul fostei U.R.S.S. – numitorul comun al acestor patru regizori fiind, însă, legătura directă și personală sau indirectă a

acestora cu Tarkovski: Ingmar Bergman; Lars von Trier; Alexander Sokurov și Serghei Paradjanov. În acest sens, sunt abordate (din același punct de vedere al artelor vizuale și al expresiei plastice) filmografiile acestor patru regizori, comentându-se și exemplificându-se cu imagini-cadru din filmele fiecăruia în parte.

Doi Maeștri – Tarkovski / Ingmar Bergman (1918-2007). Tarkovski și Bergman s-au influențat și admirat reciproc. Tarkovski avea o mare prețuire pentru Bergman, acesta fiind cineastul său favorit, alături de Robert Bresson. La rândul său, acest mare și influent regizor suedez a avut o deosebită admirație și un mare respect pentru mai tânărul său coleg rus, socotindu-l cel mai important regizor. Filmele alese spre analiză și exemplificare cu imagini sunt următoarele: *Persona* – 1966 (un film „eseu” în imagini al individualității, al „persoanei”, al portretului, este „filmul-portret”); *Ora Lupului* – 1968 (un film ce exploatează la maximum valențele plastice ale eclerajului puternic dintre lumină și întuneric); *Strigăte și șoapte* – 1972 (este un film ce folosește contrastul de complementaritate roșu-verde într-un mod cu totul inedit: cadrele din interior sunt dominate de culoarea roșie, iar cadrele de exterior sunt dominate de culoarea verde); *Fanny și Alexander* – 1982 (este un film cu elemente autobiografice, ultima capodoperă a lui Bergman).

Influența Maestrului – Tarkovski / Lars von Trier (n. 1956). Lars von Trier este excentricul și provocatorul regizor danez, unul dintre inițiatorii mișcării cinematografice „Dogma 95”, deopotrivă admirat și controversat, categoric unul din cei mai importanți regizori ai cinematografului contemporane, care nu a încetat niciodată să își mărturisească admirația față de Tarkovski. Spre analiză au fost alese următoarele filme: *The Element of Crime* – 1984 (este un film monocrom, într-o lumină galbenă suprasaturată, ca de vapori de sodiu, în tonuri de sepia galben/ocru/bun-roșcat); *Europa* – 1991 (este un film care suprapune personaje color peste scene largi în alb-negru, obținând astfel un efect suprarealist); *Antichrist* – 2009 (este un film ce îmbină, în mod ciudat și neașteptat, frumusețea unor imaginii de o estetică și expresivitate plastică uluitoare cu grotescul și oroarea conținutului temei tratate); *Melancolia* – 2011 (este un film al cărui „prolog” constituit dintr-o succesiune de cadre aproape statice – printre care imagini sau trimiteri la anumite lucrări de artă bine cunoscute – accentuează anumite leitmotive și elemente-cheie ale filmului).



Ingmar Bergman

Cadre din: *Persona* / *Strigăte și șoapte*

Lars von Trier

Cadre din: *The Element of Crime* / *Europa*

Maestru și Discipol – Tarkovski / Alexander Sokurov (n. 1951). Sokurov l-a întâlnit pe Tarkovski când abia terminase faimosul Institutul de Film moscovit V.G.I.K., fără a susține examenul de licență. Îl admira pe Tarkovski, fiind adânc impresionat de filmul *Oglinda*. Tarkovski, la rândul său, a socotit că tânărul are mult potențial, de vreme ce l-a ajutat să capete de lucru la studiourile „Lenfilm”. S-au comentat și exemplificat cu imagini următoarele filme: *Arca rusă* – 2002 (este un film realizat într-un singur cadru-secvență de 96 de minute, în faimosul muzeu Ermitaj din Sankt Petersburg); *Faust* – 2011 (este o adaptare liberă după *Faust*-ul lui Goethe și *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann); *Moloch* – 1999, *Taurus* – 2000 și *Soarele* – 2004 (se constituie într-o trilogie dedicată anumitor personalități istorice, privite în ipostazele lor de simple ființe umane, dincolo de puterea sau de mitul pe care l-au creat în jurul lor, cu slăbiciunile sau umanitatea lor).

Doi Artiști Maeștri – Tarkovski / Serghei Paradjanov (1924-1990). Un alt cineast – regizor și artist vizual – se leagă de Tarkovski, nu doar prin genialitatea viziunii cinematografice, ci și prin artă (arta plastică) și prietenie – Serghei Paradjanov. Datorită similitudinii, din anumite puncte de vedere, dintre cei doi, în ceea ce privește natura lor creativă și artistică, s-a considerat că Paradjanov merită o aprofundare a analizei creației sale artistice.

Sunt evidențiate asemănările dintre cei doi, dar și ceea ce îi deosebește. Deși natura lor pronunțat artistică este similară, izvorâtă din același tip de educație și din aceeași putere creativă, expresia acestei naturi artistice este diferită. Tarkovski este clasic în expresie, este meditativ, în permanentă căutare a adevărului despre artă, metafizic și „liric” în imagine. Paradjanov este postmodern în expresie, este spontan, instinctiv, spectaculos, mistic și „epic” în imagine. Cei doi artiști sunt complementari. Unul este introvertit, subtil și introspectiv, cu mijloace de expresie plastică rafinate, celălalt este extrovertit, histrionic, nonconformist, excesiv, aproape țițător uneori, în mijloacele de expresie plastică. Și, dacă ar fi să facem din nou recurs la cele două categorii estetice nietzscheene, Tarkovski este apolinic, iar Paradjanov este dionisiac.

Filmografia regizorului armean (ca și în cazul lui Tarkovski) este una redusă, dar expresia artistică a lui Paradjanov este de o originalitate aparte, ce îi conferă un loc unic, fără analogie în cinematografia mondială: *Umbrele strămoșilor uitați* – 1965 (este primul film important al lui Paradjanov ce se constituie într-o portretizare detaliată a culturii Huțulilor și a vieții aspre din Carpații ucraineni); *Culoarea rodiilor / Sayat-Nova* – 1969 (este o biografie poetică în imagini a așug-ului (poetului) armean Arutin Sayatian, film încărcat de imagini-simbol, de o deosebită plasticitate, ce curg în prologul filmului într-o succesiune amplă și complexă, oferind multiple chei de descifrare a întregii simbolistici); *Legenda fortăreței Suram* – 1985 (este o cunoscută legendă populară georgiană despre sacrificiul întemeietor, film ce recurge la imagini cu compoziții plastice complexe și sofisticate.); *Așik-Kerib* – 1988 (este ultimul film al lui Paradjanov și este o baladă cinematografică despre așug/trubadur/artist și harul său, despre creație în general – văzută ca un drum inițiativ către adevăr și împlinire – dedicat, după propria mărturisire a cineastului, prietenului său Andrei Tarkovski)

Ca un corolar al activității artistice a acestui „magician” al imaginii (așa cum a fost uneori numit), în final sunt prezentate și comentate câteva dintre flamboaiantele și numeroasele sale colaje, ce relevă lumea interioară suprapopulată de personaje, culoare și bogăție spirituală a lui Paradjanov – care obișnuia să spună: „Mi s-a interzis să fac filme și atunci am început să creez colaje. Un colaj este un film comprimat”.



Serghei Paradjanov

Cadre din: *Culoarea rodiilor*; *Legenda fortăreței Suram*; *Asik-Kerib*

S. Paradjanov
Colaj

În lumina celor prezentate mai sus, se poate afirma, în încheiere, că Tarkovski a fost un artist complet, care a studiat arta (sub diferite forme), a fost preocupat de teoriile artei și creației, formulând propriile sale opinii în acest sens, a gândit în imagini plastice și a creat imagini plastice, întocmai ca orice alt artist vizual. Atunci când nu a putut compune și aranja cu mâna sa compoziția unui cadru (întocmai așa cum un artist plastic își așează obiectele sau personajele în „poză”, pentru a picta sau desena), a făcut-o cu mintea și instinctul de a „vedea” plastic, prin felul în care încadra imaginile (vezi polaroidele), în așa fel încât să obțină compoziția și efectul plastic dorit.

Tarkovski, ca orice mare artist, a avut propriul său drum, pe care doar el singur l-a putut urma. Artă, spiritul și personalitatea sa i-au influențat pe alții, dar nu în a urma aceeași cale cu a lui, ci i-a inspirat să meargă pe propria lor cale. Exemplele menționate mai sus sunt simptomatice în acest sens. Estetica sa a inspirat creativitatea altor cinești, artiști și oameni de cultură, spiritul său i-a marcat pe cei care au lucrat alături de el, iar creația sa ne inspiră pe noi toți, cei care o privim. Filmele și polaroidele sale i-au impresionat pe toți cei care le-au cunoscut.

Aceasta este adevărata moștenire lăsată de Tarkovski.

R E Z U M A T

Statutul avangardelor în epoca revoluției digitale

Cuvinte cheie: avangarda, arta noilor media, arta digitală, transdisciplinaritate, inteligență artificială, rețele neuronale artificiale

Scopul pe care mi l-am propus prin redactarea acestei teze este acela de a cerceta fenomenul avangardelor contemporane, încercarea identificării acestora utilizând pe de o parte corelarea cu avangardele istorice și neoavangardele perioadei postmoderniste, iar pe de altă parte propunând construcția unui instrument digital al cărui algoritm de funcționare se poziționează în spațiul teoriei informației acoperit de termenul generic de *Inteligență Artificială*. Cercetarea presupune deasemenea legitimitatea utilizării termenului "*avangarde*" în câmpul artelor vizuale contemporane, perspectiva personală asupra contextului care a permis apariția lor și reprezentanții acestora după perioada postbelică precum și o analiză a dihotomiei permanente între arta contemporană mainstream și arta noilor media.

Perioada pe care o parcurg acoperă în principal secolul al XX-lea, cu incursiuni pasagere în intervale de timp anterioare caracterizate de evenimentele incipiente care au marcat sau pe care le-am considerat esențiale în procesul de debut al schimbărilor radicale impuse de avangardele istorice. Am asociat apariția avangardelor istorice unui permanent proces evolutiv caracterizat de un nou mod de gândire definit în cultura anlo-saxonă prin "*gândire în afara cutiei*" – ("*thinking outside the box*").

Metodele pe care le-am folosit în cercetare au avut la bază studiile volumelor de teoria a artei și a avangardelor artistice în paralel cu cercetarea articolele și cărțile care acoperă o plajă diversificată de subiecte, de la inteligența artificială, multi și trans-disciplinaritate, începuturile tehnologiei informațiilor, a primelor aplicații ale tehnologiei în artă, arta digitală, până la transumanism și postumanism. Pentru a-mi construi argumentele, am asociat uneori evenimente aparținând unor contexte diferite (de pildă lucrarea lui Delacroix care celebrează a doua revoluție franceză "*Libertatea conducând poporul*" și motorul analitic a lui Charles

Babbage împreună cu primul algoritm pentru o mașină de calcul conceput de Ada Lovelace) explicând elementele comune, uneori intuitive care le leagă. Alteori am asociat fenomene înrudite printr-un concept comun, chiar dacă separate de perioade lungi de timp așa cum e cazul celei mai timpurii forme a ciberneticii materializate în 1725 prin războiul de țesut cu cartele perforate a lui Basile Bouchon, motorul analitic a lui Babbage în 1833, mașina electromecanică cu cartele perforate a lui Herman Hollerith din 1890 sau calculatoarele IBM cu cartele perforate din anii 1950. Tot în interiorul strategiei de argumentare am demonstrat imposibilitatea definirii artei sau cel mult a definirii ei în cadrul unui concept mult mai general așa cum a argumentat Wittgenstein definirea noțiunii de "joc", susținând inexistența unor reguli general valabile tuturor jocurilor, ci mai degrabă existența unor similitudini suprapuse sau așa cum le numește el, "*asemănări familiale*". Concluzia din finalul fragmentului în care vorbesc despre definirea artei este acela că indiferent de perioada istorică la care ne referim, indiferent de existența stilurilor, a cadrelor impuse și a regulilor, există întotdeauna un organ erect imanent artelor, format din opere care au purtat și vor purta probabil și mai departe numele de avangardă.

Pe parcursul tezei am utilizat comparațiile bazate pe similitudini mai mult sau mai puțin vizibile, metodă pe care am utilizat-o atunci când am comparat avangardele istorice cu jocul "*camerelor de evadare*" - "*escape room*", apărut pentru prima dată sub forma unui joc video inventat de Toshimitsu Takagi în 2004. Comparând studiul lui Scott Nicholson (profesor de design și dezvoltare de jocuri la Universitatea Wilfrid Laurier din Brantford, Ontario) referitor la caracteristicile jocurilor camerelor de evadare și caracteristicile avangardelor istorice, am constatat că 11 dintre cele 30 de caracteristici enumerate de Nicholson, se regăsesc în practicile avangardelor istorice, cea mai importantă dintre acestea fiind cea pe care am amintit-o deja, gândirea nonconformistă – *Out-of-the-box thinking*.

Apelând registrul teoriei critice a avangardelor istorice, am selectat pentru capitolul dedicat acestei analize, trei autori, Bürger, Burnham și Foster, fără însă a mă limita doar la aceștia, (printre cei amintiți numărându-se Jurgen Habermas, Theodor Adorno, Mario de Micheli, Matei Călinescu, Benjamin Buchloh, Thierry de Duve, Rosalind Krauss, Gabriel Rockhill, etc.) a căror volume esențiale din această zonă mi-au limpezit multe aspecte din ceea ce au însemnat avangardele istorice. Pe de altă parte n-am putut să nu remarc perspectivele majoritar limitate la teorii critice ale culturii moderne explicate prin prisma construcțiilor sociale și a fenomenelor culturale interpretate și judecate în virtutea standardelor filozofiei continentale, fără o preocupare concretă a teoreticienilor din zona artelor vizuale asupra științelor exacte și a rolului acestora în apariția modernismului și a modernității. Separația

celor două domenii își are rădăcinile în ruptura similară existentă de secole între filozofie și știință și vine ca o consecință naturală de vreme ce majoritatea cercetătorilor din zona artelor au studii din zona disciplinelor umaniste. Un exemplu concret în acest sens poate fi "*Teoria Avangardelor*" a lui Peter Bürger, una dintre cele mai citate și apreciate cărți în care sunt cercetate premisele apariției avangardelor istorice, un volum în care există o singură referire la legătura dintre știință și artă, menționată în contextul emancipării artei de ritual în perioada Renașterii.

Acesta este și motivul pentru care între cei trei autori menționați în titlul capitolului al doilea, l-am inclus pe Jack Burnham cu volumul "*Structura Artei*", un cercetător a cărui preocupări din perioada anilor 1960-1970, sunt orientate înspre legăturile din ce în ce mai prezente dintre artă și știință. Cu toate că studiile lui sunt influențate de cercetările antropologice și semiotice ale structuraliștilor, Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Noam Chomsky sau Jean Piaget, el este unul dintre membrii primului val de curatori care explorează relația controversată dintre artă și științe, organizând în 1970 expoziția cu titlul "*Software Information Technology: it's new meaning for art*".

Rezumând o parte a demersului pe care Bürger îl parcurge pentru a-și justifica teoria referitoare la apariția avangardelor istorice, este evident determinismul reductiv prin care Bürger simplifică un proces complex la câteva noțiuni - *scopul sau funcția, producția și recepția* pentru a demonstra diferențele între arta sacră, arta de curte, burgheză sau arta avangardelor. Ideea de autocritică pe care Bürger o preia de la Marx, ca factor determinant în apariția avangardelor și anume similitudinea unor sisteme eterogene, artă și religie sau artă și economie, susținută de argumentul că religia a înțeles în mod obiectiv vechile structuri mitice abia atunci când a putut să inițieze demers auto-critic sau că economia burgheză a înțeles funcționarea vechilor sisteme economice orientale, antice sau feudale abia în momentul în care declanșează autocritica propriului model economic, este amintită alături de explicațiile referitoare la apariția artei autonome, rupte de societate sau de arta ca instituție (teoretică). Legătura causală dintre arta autonomă și manifestarea totală a Estetismului, conceptul alegoriei dezvoltat de Walter Benjamin, opera de artă organică proprie artei premergătoare avangardelor și compozițiile anorganice, specifice avangardelor sunt alte noțiuni pe care le dezbat în prima parte a tezei.

Urmând trendul exponențial al relației de contingență între artă și tehnologie începând cu avangardele istorice, am subliniat în capitolul al treilea faptul că multidisciplinaritatea, interdisciplinaritatea și transdisciplinaritatea au acționat și acționează ca veritabili agenți catalizatori ai avangardelor, fie că vorbim de perioadele pe care le-am parcurs deja fie că

vorbim de avangardele prezente și viitoare. Vorbim astăzi despre o sumă din ce în ce mai consistentă de direcții de cercetare în artă, ca urmare a hibridizării (transdisciplinarizării) acesteia cu științele. Bioarta, arta genetică, nanoarta, "*cyborg art*", "*net.art*" sau "*transhuman art*", grupate sub umbrela termenului de "*Arta Noilor Media*" ("*New Media Art*"), sunt numai câteva ramuri ale aceluiași context cultural din zona artelor vizuale pe care Lev Manovich îl numește "Turing Land", situat încă de la apariția acestora într-un raport conflictual și de ruptură cu "Duchamp Land", un termen asociat de acesta, artei contemporane mainstream.

Conceptul transdisciplinarității pe care l-am utilizat ca metodă de înțelegere a avangardelor, include logica terțului inclus, o teorie dezvoltată de Ștefan Lupașcu în anii 1950 care apelează într-un sens filozofico-existențial analogia acestei discipline cu domeniul mecanicii cuantice. Modelul tradițional al realității compacte, monolitice, specific lumii în perioada premodernă și modernă, este înlocuit cu cel al unei realități pluristratificate, constituită din mai multe niveluri de realitate accesibile prin mijlocirea terțului inclus, o entitate care asemenea particulelor cuantice caracterizate de dualitatea "*particulă-undă*", poate avea valoarea "0" și "1" în același timp.

În capitolul al patrulea urmăresc traseul neoavangardelor și începuturile artei digitale, considerând postmodernismul o dominantă culturală și o cultură dominată care a dat forma actuală culturii contemporane. Nucleele noilor avangarde constituite după anul 1950, au format împreună cu reprezentanții avangardelor celorlalte domenii, culturale sau științifice, rezultanta dominantă a postmodernismului. Criticat masiv și perceput de unii teoreticieni ca un atac inacceptabil asupra valorilor tradiționale, puritane și protestante, un atac asupra metanarațiunilor modernismului (marile povestiri despre emancipare) sau asupra certitudinilor imbatabile oferite de partea "vizibilă" a științelor, postmodernismul a penetrat toate domeniile prezentând un model al lumii caracterizat cel mai bine probabil de sintagma lui Paul Feyerabend "*orice merge*", ("*anything goes*") sau de afirmația asemănătoare a lui Daniel Bell, "*orice este permis în artă, este permis în viață în aceeași măsură*". Hegemonia perifericului și a marginalului, deconstructivismul ca instrument de investigare general și indispensabil, pluralismul și doctrina multiplicității, hermeneutica suspiciunii sunt câteva dintre noile modele ontologice care-și regăsesc un răspuns simetric în științele exacte prin formulările radicale ale lui Ilya Prigogine și Isabelle Stengers referitoare la hazard, instabilitate și indeterminismul situat în opoziție cu determinismul caracteristic cercetărilor lui Newton, Einstein și Schrödinger, principiul incertitudinii a lui Heisenberg sau conceptul săgeții timpului dezvoltat de Arthur Stanley Eddington.

Pe de altă parte, odată cu postmodernismul, cultura a devenit un "bun" dominat de sfera economică, manevrat prin intermediul pârgھیilor economiei de piață. În paralel cu operele culturale autentice, uneori dificil de justificat ca atare, au apărut producțiile culturale triviale și facile promovate cu ajutorul mass-mediei subordonate zonei comerciale. Acesta este și motivul pentru care am alocat postmodernismului atributul de cultură dominată (de sfera economicului).

Concomitent cu postmodernismul și cu mișcările artistice apărute odată cu el, Neo-avangardele vizibile la începutul anilor '50, Expresionismul Abstract, COBRA, Pop-Art, Neo-Dada, ZERO, Nouveau réalisme (New Realism), Fluxus, Kinetic Art, Minimalismul, Arte Povera, Arta Conceptuală, Op Art sau Land Art, apare și Arta digitală sub forma unei nișe foarte înguste, abia perceptibilă inițial în monolitul artei contemporane mainstream. O apariție posibilă datorită dezvoltării tehnologiei și a noilor tehnici de calcul, arta digitală este arta pe care o consider în primul rând (asemenea lui Lev Manovich) ca fiind continuatoarea legitimă a avangardelor istorice, arta care permite actul unei transgresiuni istorice și nu formale (în sensul termenului definit de Jack Burnham).

Considerând potrivită analogia cu termenii de "*lung-văzători*" și "*scurt-văzători*" introduși de Guattari și Deleuze atunci când reinterpretează "*Povestea prăpastiei și a lunetei*" a lui Pierrette Fleutiaux, am alocat termenul de "*lung-văzători*" clasei inginerilor care au participat la realizarea primelor opere de artă digitală dar și câtorva dintre artiștii consacrați deja în câmpul artei mainstream și care au preluat noile instrumente puse la dispoziție de tehnicile de calcul moderne. I-am menționat în acest context pe Hans Haacke, Les Levine sau Joseph Kosuth, toți trei selectați pentru expoziția "*Software*" curatoriată de Jack Burnham în 1970 sau Nam June Paik, Gustav Metzger, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, John Cage, James Tenney sau Edward Ihnatowicz, membrii importanți ai mișcării Fluxus, Neo-Dada sau Kinetic Art care au participat la expoziția "*Cybernetic Serendipity*" curatoriată de Jasia Reichardt în 1968 la Institutul de Artă Contemporană din Londra. Bineînțeles numărul artiștilor pe care i-am numit "*lung-văzători*" este considerabil, Victor Vasarely, Gyorgy Kepes, Panayiotis Vassilakis Takis, David Medalla, Julio Le Parc, Vera Molnár sau François Morellet numărându-se printre aceștia.

În capitolul al cincilea am focalizat cercetarea în zona artei digitale, a premiselor care permis apariția ei menționând câteva dintre numele primilor cercetători și ingineri care au contribuit decisiv la dezvoltarea acestui filon din zona artelor vizuale. Am amintit abstracțiile electronice, "*Osciloanele*" ("*Oscillons*") obținute în anii '50 de Benjamin Francisc Laposky,

compozițiile electronice ale lui Herbert W. Franke și Kurd Alsleben din anii 1950-1960, și mai ales echipele de cercetare în domeniul tehnologiei informațiilor de la Bell Labs din Statele Unite a căror experimente grafice au dus la apariția artei noilor media sau arta computerizată. Anul 1965 a fost anul cardinal care în opinia mea a anunțat oficial momentul apariției și afilierii artei digitale zonei artelor contemporane, prin cele trei expoziții dedicate exclusiv acestui nou tip de artă. Georg Ness, Bela Julesz, Michael A. Noll și Frieder Nake sunt participanții celor trei expoziții, două la Stuttgart (*Studiengalerie și galeria Wendelin Niedlich*) și una la New York (*Howard Wise Gallery*). Cei patru sunt ingineri, cercetători în domeniul neuroștiinței (Bela Julesz) și matematicieni, fiecare dintre ei, implicați în dezvoltarea tehnicii de calcul. Teoria esteticii informaționale este introdusă la mijlocul anilor '50 de filozoful Max Bense și Abraham Moles, reprezentând o încercare de a "lega" teoria artei de filozofie, psihologie, estetică sau științe sociale și probabil prima teorie care "*permitea oricui să măsoare cantitatea și calitatea informației în obiectele estetice*" cum afirmă Cristoph Klütsch în eseu "*Informația estetică și școala de la Stuttgart*". Teoria esteticii informaționale a constituit de altfel axa în jurul căreia s-a construit Școala de Artă Computerizată de la Stuttgart, asociată de Klütsch cu mișcarea New Tendencies, GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Vizuel*) sau arta conceptuală. Cele câteva tabele pe care le-am expus în cadrul acestui capitol, urmăresc desfășurarea temporală a evenimentelor dedicate artei digitale atât în zona Occidentului cât și în zona Europei de Est. În afara expozițiilor "*New Tendencies*" inițiate de artistul brazilian Almir Mavignier și istoricul de artă Matko Meštrović începând cu anul 1961 la Zagreb sau de expoziția "Computer Graphic" curatoriată de Jiří Valoch în 1968 la Brno House of Arts în Cehia, n-au existat practic alte manifestări ale artei digitale în această parte a lumii deși fiecare dintre țările din această zonă au avut reprezentanții lor în domeniul artei digitale. Am amintit cazul surprinzător al României care în perioada anilor '60 era extrem de izolată de Occident și existența celor câtorva avangardiști, unul dintre aceștia fiind Mihai Nadin, care încă din anul 1962 experimentau arta grafică computerizată. În cadrul aceluiași capitol am cercetat aspectele legate de definirea și terminologia utilizată în descrierea fenomenului artistic aflat în relație directă cu dezvoltarea tehnologică și concluzia conform căreia multitudinea termenilor care încercă fiecare să preia o felie din zona artelor digitale începând cu "*Multimedia Art*", "*Cyberarts*", "*Electronic Art*", "*Interactiv Art*", "*Internet Art*", "*Virtual Art*", "*VR Art*", "*Post Digital Art*", pot fi grupați sub termenul umbrelă de "*Arta Noilor Media*" sau "*Arta Digitală*".

Contextualizarea artei noilor media, poziționarea logică a acestora în cadrul generos al artei contemporane, marginalizarea lor, eșecul conștientizării importanței artei digitale atunci

când vorbim de muzee și galerii, lipsa de interes a teoreticienilor din zona artei contemporane care nu știu aproape nimic din ceea ce se petrece în câmpul artei noilor media pe de o parte și lipsa articolelor care tratează noile media din jurnalele de artă, este urmată de concluzia lui Domenico Quaranta despre nevoia existenței unei "*lumi pentru sine*" (o lume a artei mediilor digitale). Caracteristicile artei noilor media, a celor două contexte culturale separate și numite de Manovich "*Duchamp Land*", teritoriul caracteristic lumii artei contemporane și "*Turing Land*", reprezentativ pentru Arta Noilor Media și proprietățile specifice esteticii mediilor digitale se regăsesc printre temele analizate în acest capitol.

Următorul capitol, (numărul șase) urmărește ideea unei analogii după părerea mea justificată, între termenul deja consacrat în lucrările de specialitate din zona Inteligenței Artificiale și anume GOFAI – Good Old Fashion Artificial Intelligence, o sintagmă a cărei sens în limba română poate fi reprodus prin "*Buna Inteligență Artificială de Modă Veche*" și GOFAG – Good Old Fashion Avant-Garde, o expresie a cărei sens este conturat în română prin "*Buna Avangardă de Modă Veche*".

Utilizarea celor doi termeni pregătește de fapt terenul sau reprezintă prefața următorului capitol prin documentarea etapelor succesive de evoluție a Inteligenței Artificiale ordonate pe o axă temporală care respectă ciclul embrionar, nașterea, "*copilăria și adolescența*" Inteligenței Artificiale iar comparația lor este una de natură euristică și empirică, punând față în față două fenomene reușite, caracterizate ambele de noutatea modului de abordare și de urmările radicale pe care le-au determinat, unul în domeniul tehnologic iar celălalt în zona artelor.

În capitolul al șaptelea, intitulat "*Un posibil model de clasificare și ordonare a avangardelor contemporane utilizând modelul RNA - Rețele Neuronale Artificiale*", am propus un model de utilizare al Inteligenței Artificiale în zona artelor pentru o sarcină simplă, de ordonare și clasificare a noilor tendințe manifestate în sfera artei noilor media. În condițiile în care această zonă a căpătat o amploare semnificativă divizându-se exponențial în subdomenii definite de elementele transdisciplinare implicate, organizarea și catalogarea lor devine o provocare semnificativă dacă urmărim un demers riguros, bazat pe algoritmi construiți cu ajutorul schemelor logice matematice și nu doar o judecată din zona analizelor teoretice, permanent deschisă interpretărilor. Alocând noțiunea de "*clasă*" specifică domeniului programării celor două contexte culturale "*Turing*" și "*Duchamp*" și redenumirea lor ca "*Tehnosferă*" (pentru clasa Turing) și "*Tradițiosferă*" (pentru clasa Duchamp), am utilizat reprezentarea bidimensională a sistemului de coordonate carteziene, reprezentând pe axa X clasa tradițiosferei (clasa Duchamp) iar pe axa Y, clasa tehnosferei (clasa Turing).

Ulterior am reprezentat un model grafic tridimensional, adăugând clasa "Protestosferei" (zona artei protestatate) corespunzătoare axei Z. Poziționarea artiștilor în funcție de cele două, trei sau mai multe *clase* pe care le-am propus, conferă acestora un loc aproximat cu destul de multă acuratețe în arealul generos al artelor vizuale. Algoritmul după care funcționează rețelele neuronale artificiale constă în recalculări succesive, modificate în funcție de condițiile impuse, astfel încât fiecare recalculare să ne poziționeze cât mai aproape de rezultatul pe care-l dorim. Cu cât introducem mai multe "intrări" sau condiții inițiale, cu atât rezultatele sau "ieșirile" vor presupune mai multe calcule și vor fi mai dificil de generat.

Penultimul capitol intitulat "*Timpul avangardelor. Legea întoarcerilor accelerate aplicată artelor*", sugerează chiar din titlu una dintre concluziile tezei și anume faptul că avangardele au populat mediul în care trăim devenind omniprezente dar nu banale. Ele se manifestă în miriade de idei, forme și obiecte fizice sau virtuale, într-o permanentă concurență creativă și într-o succesiune suficient de rapidă încât să inducă iluzia unei permanențe. Deși aparentă, această senzație datorată frecvenței manifestărilor, urmează proiecția unui trend istoric legat de procesul de producție al tranzistoarelor. Cunoscut sub numele de "*Legea lui Moore*" și reinterpretat într-un context mai larg sub numele de "*Legea întoarcerilor accelerate*" de Ray Kurzweil, legat de procesul evolutiv și de schimbările de paradigmă care permit salturile evolutive succesive, trendul amintit poate fi aplicat cu acuratețe artelor. Cele două grafice pe care le-am prezentat, "*Stiluri și mișcări / Timp –1300-1900*" și "*Stiluri și mișcări / Timp –1900-2000*", respectă trendul *Legii întoarcerilor accelerate*, demonstrând că numărul de mișcări artistice, exprimări sau stiluri, s-au dezvoltat exponențial în timp, provocând o inflație de manifestări dificil de afiliat doar unui grup, colectiv sau anturaj artistic. În acest caz de pildă, poate deveni util instrumentul de ordonare și arhivare amintit în capitolul precedent.

Ultima parte a tezei reiterează concluzia centrală a lucrării, ideea conturării unui biotop în care avangardele devin cele mai adaptate entități, populând majoritar habitatul contemporan în numele unui nou "*status-quo*". Un *tehno-prezent* în care mijloacele de exprimare artistică devin aproape infinite, poate genera secvențe temporare cvasi-infinite și potențial avangardiste. Evocând câteva dintre operele ultimelor decenii, de la performance-ul lui Davis Douglas, "Șapte Gânduri" transmis live prin satelit în anul 1976, până la "Particle Dreams in Spherical Harmonics", instalația VR din 2011 a lui Dan Sandin, Robert Kooima și Thomas DeFanti, este evident faptul că timpul prezent nu mai este neapărat ne-manipulabil și locuibil într-o singură dimensiune. Dispozitivele complexe din sfera noilor tehnologii, realitatea augmentată,

teleprezența, teleexistența (virtuală) sau realitatea virtuală oferă utilizatorului posibilitatea existenței într-un univers paralel și manevrarea (restrânsă deocamdată) a *calupurilor* de timp.

Simularea, interacțiunea, imersiunea sunt deja tehnici familiare în domeniul militar, al medicinei, aviației sau educației.

Pe lângă concluzia fundamentală a permanentizării practicilor avangardiste, am rezumat pe parcursul tezei un număr de observații care susțin ideea centrală a legitimității practicilor avangardiste contemporane.

Analogia avangardelor istorice cu conceptul *camerelor de evadare* dezvoltat la mai mult de jumătate de secol după apariția acestora, ca urmare a similitudinilor evidente dintre cele două fenomene, caracterizate de sintagma *gândirii în afara cutiei*, ("*think outside the box*").

Avangardele istorice și cybercultura, două contexte, unul cultural iar celălalt tehnologic, situate într-o relație de cauzalitate și de subordonare al primului în relație cu cel de-al doilea.

Legitimarea multidisciplinarității, interdisciplinarității și transdisciplinarității ca strategii esențiale ale avangardelor contemporane.

Schimbarea perspectivei cutumiare asupra artelor vizuale în perioada postmodernă, prin alocarea termenului de *neoavangarde* pionierilor artei digitale, începând cu cercetătorii și inginerii din zona teoriei informației până la artiștii sau mișcările artistice care au avut curajul să experimenteze zona noilor media. Așadar nu "*Espressionismul abstract*" și nu toți membrii grupurilor "*Nouveau réalisme*", "*Neo-Dada*" sau "*Fluxus*" sunt moștenitorii și purtătorii legitimi ai termenului de neoavangardiști, ci cei câțiva membri (Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Nam June Paik sau Wolf Vostell, etc.) care au depășit granițele tradiționale, exact așa cum au făcut-o reprezentanții avangardelor istorice.

O altă concluzie care vine în sprijinul afirmației centrale, este aceea că în ciuda dihotomiei celor două contexte culturale sugerate de Lev Manovich, "*Duchamp Land*" și "*Turing Land*", marea ruptură care le desparte tinde să se diminueze pe măsură ce ne apropiem de prezent. Astăzi, intervalul de timp necesar preluării ultimelor descoperiri tehnologice sau științifice și introducerea lor în artă este aproape inexistent, artiștii utilizând instantaneu accesul la informații (exemplul din teză referitor la cumpărarea de către Anish Kapoor a dreptului de utilizare exclusivă a substanței cunoscută sub numele de "*Vantablack*" dezvoltată în 2014 de societatea Surrey NanoSystems). Spre deosebire de avangardele istorice ai căror membrii aveau acces limitat și întârziat la ultimele descoperiri științifice, circulația informației astăzi justifică afirmația lui Carol Duncan conform căreia, "*avangarda a devenit arta oficială a timpului nostru*".

Aceeași rezultat al validării manifestărilor avangardiste contemporane l-am obținut utilizând analogia dintre graficele "*Legii întoarcerilor accelerate*" a lui Ray Kurzweil sau "*Legea lui Moore*" și graficul perioadelor de timp din ce în ce mai scurt între salturile paradigmatiche necesare evoluției mișcărilor artistice contemporane și creșterea exponențială a acestora datorat transdisciplinarității, multidisciplinarității sau cross-disciplinarității.

O concluzie care vine în sprijinul afirmațiilor derulate pe parcursul tezei, se referă la apropierea dintre artă și tehnologie, o stare de proximitate mediată concret de inteligența artificială, a căror aplicații în câmpul artelor produce veritabile opere avangardiste sau instrumente de ordonare și poziționare a noilor tendințe (exemplul utilizării rețelelor neuronale artificiale).

Nu în ultimul rând, sugerez opțiunea unui viitor transumanist și postumanist, modelabil prin "*manipularea timpului*", prin aplicații ale tehnologiei informațiilor materializate deocamdată prin utilizarea realității virtuale, a realității augmentate sau a teleprezenței.

Închei rezumatul reiterând concluzia din finalul tezei prin care compar avangardele cu modelul unui proces termic a cărui termodinamică stabilește regula fundamentală a transferului spontan de energie într-un singur sens, întotdeauna dinspre potențialul cel mai înalt înspre potențialul mai scăzut. Așadar cred că pot să afirm în limitele unor incertitudini firești, că avangardele sunt forme recurente de manifestare artistică caracterizate întotdeauna de potențialul cel mai ridicat, capabil să răstoarne forme epistemice generalizate și să radieze în permanență energie înspre zonele cu un potențial scăzut ale artei contemporane mainstream. O artă mainstream a cărei elemente incipiente au purtat la rîndul lor, de cele mai multe ori pentru intervale de timp meschine și telegrafice, proiectele avangardiste gândite în spiritul și inima celor care le-au inițiat.

Titlul tezei de doctorat:

INTERACȚIUNEA DINTRE VIZUAL ȘI NOILE MEDIA

– EXPLORĂRI CREATIVE ȘI COGNITIVE

Cuprinsul tezei de doctorat

1. Introducere	5
1.1 Considerații generale despre tema de cercetare	5
1.2 Motivația cercetării	5
2. Concept și expresivitate în proiecte vizuale contemporane de tip high-tech	7
2.1 Conceptul expresivității în istoria artei	7
2.2 Analiza unor proiecte vizuale contemporane de tip high-tech	13
2.2.1 Proiecția video WireMap	16
2.2.2 Projection Mapping	19
2.3 Realitate augmentată și realitate virtuală	22
2.4 Studiu de caz: HTC VIVE	25
2.5 Premiere de tehnologii video high-tech din lumea gadget-urilor	29
2.6 Premiere de tehnologii video high-tech din lumea automobilistică	31
2.7 Arta digitală și tehnologia criptomonezilor blockchain. Maecenas – The Blockchain Art Market	33
2.8 Concluzii	34
3. Explorări cognitive și psihologice asupra impactului mediilor online și mobile în zona socio-culturală	35
3.1 Introducere și preambul	35
3.2 Impactul meme-lor prin medii online asupra vieții socio-culturale ale internauților	36
3.3 Analiza efectului influencers în mediul online	39
3.4 Studiu de caz: BESTETIC – Dr. Vladislav Gyebnar	41
3.5 Inteligența artificială prin Chatbots și interacțiunea cu lumea reală	43
3.5.1 Quartet Health	45
3.5.2 Ellie – SimSensei	46
3.5.3 Tess	47
3.5.4 Touchskin	47
3.5.5 Woebot	48
3.5.6 Rețea neurală	48
3.6 Efectul psihologic și cognitiv al mediilor online	49
3.7 Concluzii	50
4. Perspectivele și incluziunea inteligenței artificiale, roboticii și realității virtuale în comunicare și arte vizuale	54
4.1 Prezentarea contextului European – Carta 2020 a Uniunii Europene - legat de Inteligența Artificială	54
4.2 Istoria inteligenței artificiale și roboticii în arta vizuală	58
4.3 Artiști și festivaluri	60
4.4 Picturi realizate de roboți	62
4.5 Pictura ca obiect de creație al inteligenței artificiale	63
4.6 Arta robotică	68
4.7 Studiu de caz: Robotul Eugeniu de Savoya	70
4.8 Studiu de caz: UiPath – Robotic Process Automation	75
4.9 Studiu de caz: DJI RoboMaster	78
4.10 Concluzii	80
5. Interacțiunea dintre vizual și inteligența artificială în arte – aplicația practică	81
5.1 Progresele Inteligenței Artificiale	82
5.2 Inteligența artificială în prelucrarea imaginilor vizuale	84
5.2.1 The Next Rembrandt	84
5.2.2 Loving Vincent– primul film din istorie realizat din picturi	86

5.2.3 Ai-DA primul artist robot	88
5.3 Studiu de caz: GAN – Generative Adversarial Networks	89
5.3.1 Analiza și evoluția tipuri de GAN	92
5.4 Implementarea rețelelor adversariale generative (GAN)	97
5.4.1 Rețele Adversariale Generative	98
5.4.2 Mod de funcționare	98
5.4.3 Rețele convoluționale	100
5.4.4 Operații cu rețele convoluționale	101
5.4.5 Funcții de activare	102
5.4.6 Blocuri reziduale	104
5.4.7 Normalizare	106
5.4.8 Optimizatorul Adam	107
5.4.9 Transferul de stil	107
5.4.10 Sinteză în imagini de înaltă calitate	115
5.5 Proiectare și implementare	116
5.5.1 Arhitectura propusă	117
5.5.2 Funcții de pierdere	120
5.5.3 Preprocesare date	121
5.5.4 Procesul de antrenare	122
5.5.5 Mecanism de inferență	124
5.5.6 Tehnica GAN prin efecte speciale de gen candy, mozaic, rain și udnie	126
5.5.7 Imagini rezultate în urma testării GAN prin antrenare unor pictori celebri și contemporani	129
5.5.8 Aplicația GAN de test pe VIDEO	137
5.5.9 Copyright în arta generată de Inteligența Artificială	139
5.5.10 Software/hardware folosit în implementarea lucrării practice	141
6. Producția cinematografică a filmului de scurt metraj cu efecte speciale GAN	145
6.1 Considerații generale și concept	145
6.2 Producția cinematografică	147
6.2.1 Pre-Producție	147
6.2.1.1 Scenariul filmului de scurt metraj	148
6.2.1.2 Actori și figuranți	148
6.2.2 Producția propriu-zisă	149
6.2.2.1 Locații, recuzită, studiourile de filmare	149
6.2.2.2 Echipamente de producție cinematografică	150
6.2.2.3 Hair Style & Make-up	150
6.2.2.4 Decupajul cinematografic / Storyboard	151
6.2.2.5 Filmarea propriu-zisă	161
6.2.2.6 The making of	163
6.2.3 Post-producție	163
6.2.3.1 Editarea de baza	163
6.2.3.2 Efectele speciale GAN asupra producției cinematografice	164
6.2.3.3 Detectare și corectarea artefactelor în imaginile generate de GAN	173
6.2.3.4 Muzica de film, remixaj audio	175
6.2.3.5 Generice/Intro	175
6.2.3.6 Materialul finit al producției	175
Concluzii finale	176
Bibliografie	178
Listă de figuri	185
Listă de tabele	191
Listă de acronime și abrevieri	192
ANEXA 1. Cadre colorizare din filmul de scurt metraj	194
ANEXA 2. Scenariu film scurt metraj și decupajul cinematografic / Storyboard	195
ANEXA 3. Cadre din filmul de scurt metraj prelucrate GAN	217

Cuvinte cheie

Generative Adversarial Networks, GAN, chatbots, machine learning, realitate virtuală, realitate augmentată, concept, design, arte, video, proiecte vizuale, inteligență artificială, high-tech, scenariu, film de scurt metraj, echipa de producție, producție cinematografică, camera video, antrenare, prelucrare imagine, efecte speciale, actori, pictori, roboți, noile media, rețele sociale, arta digitală, arta vizuală, copyright

Rezumatul tezei de doctorat

Cercetarea inteligenței artificiale în artele vizuale nu trebuie percepută ca un potențial înlocuitor al artiștilor plastici, istoricilor sau criticilor de artă și nicidecum nu se dorește transmiterea mesajului că opinia calculatoarelor poate avea un factor determinant mai bun, în fața operei de artă, decât ochiul expertului uman. Suntem doar motivați să vedem, ca ultim scop, că abilitățile perceptuale, cognitive și creative ale inteligenței artificiale se apropie tot mai mult de abilitățile umane.

Pe parcursul cercetării au fost analizate trei direcții de studiu finalizate cu trei referate pe subiectele cele mai importante în conceptul lucrării practice finale ale tezei de doctorat:

- Concept și expresivitate în proiecte vizuale contemporane de tip high-tech;
- Explorări cognitive și psihologice asupra impactului mediilor online și mobile în zona socio-culturală;
- Perspectivele și incluziunea inteligenței artificiale, roboticii și realității virtuale în comunicare și arte vizuale.

S-a analizat conceptul expresivității în anumite perioade ale istoriei artelor plastice și mai ales conceptul artistic care este folosit cel mai mult în film și animație, concept teoretic care s-a materializat printr-un scenariu de film de scurt metraj.

Partea practică a cercetării s-a finalizat printr-o producție cinematografică a filmului de scurt metraj, combinând artele vizuale cu inteligența artificială, folosind echipamente de ultimă generație în colaborare cu o echipă de profesioniști.

În cercetare s-a plecat de la studiile științifice ale transformărilor prin rețele neurale ale lucrărilor unor pictori celebrii Picasso, Kandinsky, Monet, Van Gogh și în mod particular s-au antrenat în premieră stilurile artistice ale picturilor lui Grigorescu și a unor pictori contemporani Vlad Corban, Cristian Sida și Silviu Oravitzan. Inovația de bază a cercetării a fost domeniul Rețelelor Generative Adversariale (eng. Generative Adversarial Networks GAN).

Deoarece sistemul GAN în sine, prin natura sa, provoacă o diminuare până la anularea totală a identității unei imagini, prin propunerea seductivă de a deveni un produs vizual complex girat de datele artistice ale unei metode de creație consacrată, scenariul pe care-l atribuim acestor fenomene vizuale degenerative, este în fapt compus dintr-o suită de posibile conflictualități ale căror dramatism se regăsește în competiția a două stări psihologice – starea identitară și cea exploratorie – surprinse în scenariul filmului de scurt metraj.

În explorarea rețelelor sociale, la nivelul creatorului de conținut, s-au studiat trei elemente de comunicare: meme, influencers și chatbots. Chiar dacă uneori calitatea producției pentru rețele sociale pare banală s-a trecut la investiții imense în acest domeniu, implicând analize artistice, psihologice sau sociale și o dezvoltare a industriei marketingului online iar pe lângă creația umană se face tot mai mult transferul spre o automatizare tehnologică și folosirea inteligenței artificiale în obținerea performanțelor de prestigiu.

Cea mai complexă problemă de rezolvat în imaginea vizuală de inteligență artificială este percepția de bază a simțurilor umane prin recunoașterea obiectelor și clasificarea acestora, chestiuni în curs de rezolvare, dar modul de interacțiune și interpretare a acțiunilor acestora în mod predictiv sau intuitiv este o provocare mai delicată. În analiza vizualului în zona roboticii se poate constata că majoritatea roboților (Pepper, Ai-Da, Sophia etc.) au încă un sistem de percepții foarte primitiv. Se încearcă integrarea datelor sofisticate ale sistemului vizual deja existent în înțelegerea modului de percepție al acestor creații mecanice.

Transferul de stil al unei picturi către o imagine aleasă de utilizator a câștigat multă notorietate în domeniul Deep Learning. Majoritatea cercetărilor din domeniu au încercat să grăbească fie procesul de antrenare, fie cel de inferență. Tehnicile cele mai des întâlnite utilizează o pictură într-un anumit stil și o imagine ce se dorește a fi stilizată. Acestea ignoră un principiu fundamental și anume: stilul unui artist reprezintă mai mult decât o singură pictură. Stilul artistic reprezintă o combinație complexă de elemente precum formă, culoare, tip de pensulă utilizată, utilizarea luminii și a umbrelor, astfel că o singură pictură nu poate reprezenta toată anvergura unui stil artistic. În cazul lucrării de față rolul rețelelor adversariale generative este a genera mostre similare cu setul de date pe care

rețelele neurale le primesc pentru antrenare și interpretare, fiind nevoie de câteva sute de lucrări originale ale fiecărui artist pentru a înțelege stilul acestuia.

În cadrul montajului filmului s-au alternat *scenele reale* cu *scenele pictate* prin metoda GAN. S-au folosit de asemenea efecte speciale care amplifică mesajul filmului sau corectează anumite artefacte prezente în prelucrarea GAN. Muzica de film presărată cu efecte sonore caracteristice mesajului artistic accentuează mesajul vizual din filmul de scurt metraj. Rețelele adversariale generative au încă multe limitări în calitatea prelucrării imaginilor, dar apar tot mai multe soluții în îmbunătățirea analizei și învățarea stilului artistic, dar și în creșterea rezoluției și calității imaginilor finite.

Subiectul cinematografic ales este contemporan pandemiei de Coronavirus COVID 19 din 2020-2021, printr-un personaj de gen feminin, care dialoghează cu artistul din ea însăși prin ecranul calculatorului de acasă, respectiv monitorul din studioul artistei plastice. Scenariul filmic propune o formulă restrânsă de joc actoricesc, fiind o soluție dramaturgică în care să se regăsească și spiritul straniu al acestor zile când, de aproape un an de zile, pandemia COVID domină conștiințele semenilor noștri de pretutindeni. Așadar, această întâmplare fictivă, are în mod practic un singur personaj în persoana Ioanei, artistă vizuală, care descoperind tehnologia GAN încearcă să cunoască cât mai în detaliu resursele creative ale Oanei.

Filmul s-a realizat în limba engleză, astfel că pe lângă conceptul său artistic, prin aportul inteligenței artificiale, acesta ar putea avea un succes remarcabil în festivalurile internaționale de film dar poate fi și un material didactic pentru cercetătorii acestui domeniu.

Scenariul de film a fost adaptat în post-producție cu elementele de ficțiune specific cinematografice din timpul filmărilor și evident și cu soluții dramaturgice și estetice rezultate din prelucrări originale GAN precum și cu efecte vizuale speciale finale. Prin această abordare s-a constatat că efectele tehnologiei GAN asupra imaginii cinematografice 4K sunt benefice, având un pronunțat adaos de expresivitate.

Scopul central al experimentelor cu tehnologia GAN a fost din start provocat de o curiozitate profundă pentru efectul pe care stilurile lucrărilor de artă ar putea remodela imagini reale obținute digital, dar mai cu seamă imaginile cinetice. Este fascinat să vezi cum Van Gogh, Picasso, Kandinsky, dar și alți pictori celebri se regăsesc în imaginile unor filme, sau în lucrări de artă video, multimedia, filme experimentale etc.

Această perspectivă tehnologică, prin soluțiile potențiale pe care le oferă, are reale valențe de expresivitate plastic vizuală, modalități de explorare ce pot deveni prin infinitatea de rezultate

posibile, un anumit tip de creație în sine. Deși rezultatele prelucrării GAN nu sunt exacte și sigure precum o rețetă de formulă creativă, ele depind de foarte mulți factori, acest aspect imprevizibil și analiza empirică a rezultatelor fac parte tocmai din fascinantul proces iscoditor specific creației artistice.

Pentru mulți ani inteligența artificială a fost studiată de către inginerii IT și focalizată pe cercetările tehnice. Cu cât sunt implicați mai mulți specialiști și din alte domenii cu atât mai mult această oportunitate se poate dezvolta și extinde în toate sferile de activitate ale umanității și mai ales în artele vizuale unde aceasta poate avea un impact major. Este nevoie de democratizarea inteligenței artificiale.

Inteligența Artificială este una dintre cele mai importante forțe în a patra revoluție industrială și este doar începutul, dar are un potențial fantastic în transformarea modului în care trăim, lucrăm sau comunicăm. Percepția vizuală este cel mai important element în dezvoltarea actuală a inteligenței artificiale și de dezvoltarea acesteia depinde viitorul dezvoltării creative a interacțiunii om-robot. Chiar dacă uneori aceste noutăți par periculoase pentru umanitate se poate afirma foarte clar că nu există tehnologie, chiar și cu inteligență artificială, cu valori independente față de valorile creatorului uman al acestora.

Concluziv se poate afirma că oportunitatea explorării acestui domeniu al artelor vizuale cu un potențial creativ combinat cu noile tehnologii ale erei digitale este o sursă de inspirație cognitivă incomensurabilă.

Obiectivul cercetării a fost îndeplinit printr-o explorare creativă și cognitivă a interacțiunii dintre artele vizuale și noile media și concretizat prin filmul de scurt metraj, decorat cu efectele speciale generate de rețele adversariale generative și inspirate din lucrările de artă ale unor pictori celebri.

Rezumat

Cuvintele cheie: arhitectură-sculptură, *genius loci*, modernitate, non-loc, oraș virtual, pliere temporală, punct zero, spațiu arhitectonic, Timișoara, urbanizare

Această lucrare este intitulată *Artă și arhitectură, Concept, evoluție și perspective ale spațiilor urbane: Orașul ca operă de artă*. Este o încercare de a reprezenta și capta, în termeni istorici, științifici și artistico-filosofici, mediul urban, construcțiile artificiale conglomerate în care mai mult de jumătate din populația lumii a trăit de la începutul secolului 21. Sunt conștient de faptul că deja de la citirea titlului cititorului îi apar judecăți subiective și sentimente. Orașul este locul destinului istoriei europene. Avem de-a face cu una dintre marile tipare culturale (*Kulturgestalt*), care determină nu numai istoria, ci și propria noastră existență, cea pe care o avem zilnic în fața ochilor și care, tocmai din acest motiv, presupun că scapă unei determinări și percepții clare.

Nu e de mirare, atunci, că prezentul studiu poate fi nici mai mult, nici mai puțin decât o încercare de apropiere, și, abordarea propusă chiar dacă nu epuizează subiectul, ea va rămâne deschisă fără, desigur, a pune sub semnul întrebării contextul său logic intern. Se presupune că un altul ar fi luat căi și direcții diferite și, prin urmare, ar fi ajuns la alte concluzii. Acest subiect necesită mai multe perspective și metode. Lucrarea arată una dintre ele, aceea a orașului ca operă de artă. Definiția orașului și reprezentarea acestuia depind în cele din urmă de punctul de vedere al privitorului și de întrebările puse.

Având în vedere orașele pierdute ale antichității, planurile ideale ale renașterii și operele de artă urbane ale barocului, se pune întrebarea: Mai pot fi astăzi desemnate drept opere de artă *morenele terminale* urbane ale civilizației, aglomerările entropice ale epocii postindustriale?

Structura propusă este gândită ca una flexibilă, permite schimbarea ritmului și cursului. Punctele și capitolele sunt utilizate pentru a marca și delimita câmpul larg. Textele și imaginile servesc drept orientare iar imaginile nu sunt ilustrative ci sunt menite să încurajeze reflecții viitoare. Am încercat să leg percepția spațiilor urbane de receptarea artei pentru a lărgi subiectul și a-l corela cu propria mea lucrare artistică, ajungând astfel la chiar scopul cercetării, la sinteză. O intenție care, desigur, a reușit doar parțial, dar care sper că va conduce în cele din urmă la o revizuire a concepției asupra artei, anulând prejudecăți și stereotipuri. Ca artist, întotdeauna te întorci la începuturile.

Primul capitol, *01. Artă și oraș în modernitate*, este despre înțelegerea conturilor spirituale care pot produce și schimba formele culturale și artistice de exprimare. Modernitatea

este pusă în legătură cu o stare de spirit care se hrănește din umanismul renesanțist și iluminism. În centrul atenției stă schimbarea relației dintre om și lume, relație descrisă de disciplinele umaniste care apar în secolul 19, relație care continua să fie exprimată în artă și în secolul 20. Conceptul de modernizare se referă la efectele concrete ale modernității. În privința dezvoltării orașelor, deseori modernizarea este echivalată cu reînnoirea urbană, care se reflectă nu în ultimul rând în transformarea spațiilor urbane. În postmodernism, modernitatea este supusă unei revizuirii critice cuprinzătoare.

Al doilea capitol tratează teza centrală, – orașul ca operă de artă. În teoria urbanismului secolului 20, orașul model american este descris ca expresia culturală a modernității. Deseori arta modernă este descrisă ca artă urbană. În spațiile virtuale ale prezentului, relația dintre artă și oraș este renegociată. Orașul virtual este o formă de artă pură, o ficțiune care deseori există doar în imaginația sau în spațiul virtual. Structurile urbane pot fi create și modificate în transmisii în timp real. Trecutul și viitorul devin „proiecții ale prezentului“. Similar literaturii, formele reale sunt completate sau înlocuite cu forme imaginare și imaginative. În plus, spațiul virtual oferă posibilitatea de a ridica din nou forme demult pierdute în timp ca de ex. vechea necropolă egipteană.

Capitolul 03. *Timișoara, studiu de caz*, analizează relația dintre istoria urbană și artă pe baza unui studiu de caz. Semnificația locurilor este o temă centrală. Arhitectura și sculptura creează locul. Acolo unde lipsesc, localizarea locului în spațiu și timp rămâne neclară. Începuturile dezvoltării urbane medievale a Timișoarei coincid cu ridicarea statutului locului la reședința regală (castel). Nu există practic date care să probeze și să ofere informații cu privire la dezvoltarea artei în orașul medieval Temesvar și în perioada ocupației otomane a lui. Istoria în schimb focalizează dezvoltarea modernă a orașului și regiunii în vremea Imperiului Habsburgic și al Monarhiei Dunărene Austro-Ungare prin expresia barocului târziu și al cetății tip Vauban (Sébastien Le Prestre de Vauban, 1633-1707).

Capitolul 04. *De la sculptura arhitecturală la arhitectura sculpturală*, începe cu Avangarda, care încă de la începutul secolului 20 a pregătit drumul și, astfel, a decis direcția pe care arta va trebui să o ia în perioada postbelică. Deja în constructivism se realizează reunificarea arhitecturii și sculpturii, ea devine importantă pentru dezvoltarea ulterioară. După război simpoziunile europene de sculptură au început să scrie istoria artei. Afectată de dezbaterile functionalismului, arhitectura începe să ia o cale separată individuală. În ambele discipline, relația cu materialul rămâne decisivă pentru proiectarea formei. În anii '60 și '70, atenția s-a concentrat asupra Americii. De cealaltă parte a Atlanticului, artiștii europeni și

americani încep să lucreze *cu forme de peisaj*. În cele din urmă, am aruncat o privire scurtă la arta în spațiile publice în aer liber, habitatul natural a arhitecturii-sculpturi.

Ultimul capitol, al cincilea, este o selecție cronologică a lucrărilor proprii de arhitectura-sculptura. Am încercat ordonarea lucrărilor în domenii tematice corespondente structura tezei.

Orașele pot fi citite ca opere de artă spațială care au în centrul atenției nu numai forma singulară de artă ci toate relațiile dintre forme diferite ale spațiului arhitectonic. Arta înseamnă, dincolo de toate, percepție și perspectivă. Nu forma blocului eratic ci ansamblul spațial avansează în prim plan. Monumentalitatea întregului complex trebuie subliniată. Cu toate acestea, nu poate fi o monumentalitate atemporală, ci structurală, în care trecerea timpului joacă un rol important, deoarece orașul este perceput ca o ființă, în continuă schimbare. Această altă perspectivă asupra orașului indică o schimbare de percepție care și-a făcut efectul din timpurile moderne și care se reflectă mai presus de toate în schimbarea percepției estetice a mediului și, astfel, în expresia artistică.

Percepția mediului a fost dominată de perspectiva antropocentrică din Renaștere. Perspectiva centrală a așezat în centru individul pentru mult timp, iar sculptura pe un pedestal în centrul pieței. Această viziune asupra lumii a început să derapeze de la Nikolaus Kopernikus (1473-1543). Omul și lucrurile sunt în derivă de la poziția lor centrală în x. Din secolul al 19-lea relația dintre om și lume a început să vină în prim plan. În timpurile moderne, această relație fundamentală, care apare deja în cosmologia antichității, este remăsurată. Schimbarea spațială în curs face necesară o locație constantă a poziției, adică o determinare a locației. Procesul de descentralizare este trăit și simțit ca o criză existențială. Aruncat din centru, individul crede că va găsi singurul punct stabil de orientare în *locus*.

Acest lucru este asociat cu o extensie a conceptului de artă. De acum înainte, spațiul dintre lucruri va fi perceput diferit. Alberto Giacometti a fost unul dintre primii sculptori care a determinat aceste condiții spațiale noi, apropierea și distanța ca teme ale artei. Nu ceea ce este omul în sine s-a schimbat ci relația dintre om și lucruri și, desigur, relația dintre om și om. Aspirația spre centru a devenit o mișcare centrifugală. Arta contemporană începe să se concentreze pe periferia spațială și, astfel, să-și extindă limitele sale externe.

Arta modernă a reacționat mai întâi la schimbarea relației dintre om și spațiu și la schimbarea percepției asociată ei. Modernismul american și european postbelic a continuat să lucreze la acest lucru. În prezent, conceptele din 60 și 70 reapar. O întoarcere periodică a ideilor și formelor suprimate se conturează, unde intervalele dintre ieșirile la suprafață și scufundări

par a deveni din ce în ce mai scurte. Schimbarea este anunțată aproximativ la fiecare douăzeci de ani. Istoria își aruncă faldurile.

Plierea și fracturarea joacă, de asemenea, un rol important în experimentul arhitectural PAO (din 2005). PAO combină, printre altele, ideile Bauhaus, *Land Art* și Artă conceptuală. Ce înseamnă arta lipsită de concept? Este arta posibilă fără o idee, fără structură spațială și temporală? Poate exista ceva ce nu vedem despre care nu avem nici măcar o idee vagă sau imagine a ei? Ce e dincolo de imagine? Acest lucru deschide o altă perspectivă care se reflectă în lucrarea de față în capitolul 02.03. *Orașul virtual*. Ca operă de artă contemporană, orașul nu este doar o expresie culturală, ci în primul rând o expresie artistică a modernității, un loc care combină arta cu viața. Orașul virtual, pe de altă parte, este un loc artificial. Acesta nu este legat de orice locuri reale și poate exista, în principiu, oriunde și în orice moment. Spațiul virtual este un alt non-loc, un domeniu artistic larg de experimentare, s-ar putea spune. Posibilitățile virtuale înseamnă o expansiune extremă a imaginației spațiale. Ele servesc în mod tradițional ca suprafață de proiecție pentru formele viziunilor de pur *ratio* sau imaginație și artă. O casă pentru idei.

Sculptura monumentală și arhitectura sunt legate de locuri reale. Ele fac ca locurile să fie ceea ce sunt, forme sculpturale și spații arhitecturale. Arhitectura și sculptura se referă la o origine istorică comună. Originile sale mitice se află în crearea și consacrarea locurilor sacre. De fapt, separarea lor conceptuală este o invenție mai recentă, modernă, care servește mai presus de toate la a distinge ceea ce este locuit de ceea ce este nelocuit, utilul de inutil și profanul de sacru, etc. De aceea ruinele arhitecturale, care au devenit nefuncționale și inutile, par întotdeauna o sculptură și evocă amintiri și senzații nostalgice.

Unul dintre cele mai recente fenomene, la începutul secolului 21, este dizolvarea diferențelor dintre oraș și sat, cultură și natură. Lumea se apropie. Asistăm la un proces foarte distinct de urbanizare, care continuă încă din secolul al 19-lea, cu unele întreruperi și disparități regionale, și capătă avânt în acest proces. Diferențele spațiale tradiționale dintre sate și orașe se îngustează. Noile tehnologii scurtează distanțele spațiale și temporale. Spațiul se micșorează, se extinde și apar pentru un moment spații intermediare, lacune: un grup de migranți din Alep, în pădurea ploioasă de molid.

Noile spații urbane sunt fragile. Arta urbană revine în locurile de dor ale mișcării romantice, la pitorescele Elysee ale satelor montane în descompunere, insule, peisaje. Ideea de „oraș ca operă de artă“ poate fi extinsă, ca un concept de planificare și creare pentru spații urbane, pentru peisaje urbane, în care arta și arhitectura sunt parte integrantă.

O viziune pentru viitor (?)

La urma urmei o imagine

Arad, *Noile ateliere pădurice*, Ianuarie 2021

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN I.O.S.U.D.
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ARTE



DOMENIUL DE STUDIU: ARTE VIZUALE
ILUSTRĂȚIA ÎN DESIGNUL GRAFIC
REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. HABIL.
ALEXANDRU JAKABHÁZI

DOCTORAND:
ALINA ANTONIA DORDEA

TIMIȘOARA
2020

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN I.O.S.U.D.
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ARTE

DOMENIUL DE STUDIU: ARTE VIZUALE
ILUSTRĂȚIA ÎN DESIGNUL GRAFIC
REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. HABIL.
ALEXANDRU JAKABHÁZI

DOCTORAND:
ALINA ANTONIA DORDEA

TIMIȘOARA
2020

CUPRINS

INTRODUCERE/ 4

MOTIVAȚIA, CREAREA PERSPECTIVEI PROFESIONALE/ 8

Capitolul 1 PERSPECTIVE ISTORICE ÎN VIAȚA URBEI/ 10

1.1 Zonele orașului, senzații, emoții, gânduri, dezvoltarea socioculturală a districtelor, devenind puncte de referință în studiul problemei ilustrației în designul grafic/ 10

1.2 Perspective trecute, cultură, istorie, dezvoltarea de început a Timișoarei/ 17

Capitolul 2 REFLEXIA ARTEI ȘI A ȘTIINȚEI ÎN

DESIGNUL ILUSTRĂȚIEI/ 29

2.1 Puncte de referință istorică, de la artă la ilustrația și designul formelor de comunicare mai puțin cunoscute/ 29

2.2 Istorie și cultură, dezvoltări ale artei și ilustrației în mijloace de comunicare versatile, cu un puternic rol în ilustrație și design/ 35

Capitolul 3 ILUSTRĂȚIE – DESIGN – COMPOZIȚIE – CROMATICĂ/ 39

3.1 Expresia poetică în dezvoltarea ilustrației cartografice/ 39

3.2 Repere culturale, dezvoltări și perspective ale ilustrației în grafic design, designeri, locuri de dezvoltare/ 44

3.3 Designul ilustrativ și proiectarea grafică a unei ilustrații pentru hartă, elemente importante care constituie un bun design ilustrativ/ 53

3.4 Ilustrația în designul grafic, manifestările ilustrației în diferitele pături creative ale designului grafic/ 65

3.5 Manifestul perioadei contemporane, la intersecția dintre ilustrație și design/ 78

Capitolul 4 DESCRIEREA VIZUALĂ A ZONELOR TIMIȘOAREI ÎN CREAȚIA ARTISTICĂ PERSONALĂ/ 88

4.1 Stilul abordat în ilustrații și designul grafic/ 90

4.2 Cromatică, compoziție, texturi, punți de uniune în ilustrație și design/ 93

4.3 Ilustrația și designul în viziunea actuală 96

4.4 Timișoara, senzație, emoție, lumină – Colorează lumina orașului/ 111

4.5 Freidorf, libertate – Perspective în libertate/ 120

- 4.6 Calea Șagului, viziune – Noul în contextul actual/ 125
- 4.7 Fratelia, fraternitate – Descoperirea frăției locale/ 132
- 4.8 Giroc, feroare – Descoperă feroarea citadină/ 136
- 4.9 Iosefin, prețiozitate – Alternative și perspective/ 139
- 4.10 Cetate, creativitate – Centrul perspectivelor/ 143
- 4.11 Circumvalațiunii, dor – Descoperă senzația locului/ 147
- 4.12 Mehala, agitație – Locul de întâlnire al oamenilor/ 150
- 4.13 Blașcovici, trăire – trăiește în noul urban/ 152
- 4.14 Ronaț, covalență – Conexiunea interdependentă/ 155
- 4.15 Calea Aradului, conexiune – Legătura dintre două lumi/ 158
- 4.16 Fabric, simțire – Puntea în evoluția omului/ 161

CONCLUZII/ 165

BIBLIOGRAFIE/ 169

SURSE ALE IMAGINILOR FOLOSITE PENTRU DOCUMENTARE/ 173

REFERINȚE ONLINE PENTRU DOCUMENTARE/ 175

CREAȚII PERSONALE REALIZATE ÎN PERIOADA 2015-2020/ 177

Acest rezumat cuprinde: cuvintele-cheie, introducerea și motivația, prezentarea sintetică a capitolelor tezei, concluziile și bibliografia selectivă.

CUVINTE-CHEIE

Ilustrație, design grafic, design ilustrativ, istoria Timișoarei și a cartierelor din Timișoara, artă și știință, știința cartografiei, artă vizuală, cultural, comunicare vizuală, grafic designeri și ilustratori internaționali.

INTRODUCERE

Teza mea de doctorat are ca temă *ilustrația în designul graphic*, fapt ce izvorăște din nevoia de a înțelege necesitatea subiectului cultural și de interes profesional pe care îl au ilustratorii și designerii din România. În ultima perioadă, dezvoltarea profesională se face oarecum difuz în aceste două branșe. Conștientizez semnificația, din punct de vedere profesional, a ilustrației și a designului grafic, locul acestora în mediul publicitar, expunerea vizuală în spațiul urban.

Așadar, teza de doctorat poate fi deschizătoare de drumuri pentru evoluția celor două domenii, iar prin demersul cercetării intenționez deschiderea discuțiilor, sporirea problemelor și a întrebărilor de ordin vizual, estetic, descoperirea de idei creative în domeniul artelor vizuale. Aș dori ca în demersul de cercetare să ajung la ridicarea întrebărilor creative, prin găsirea legăturilor, a soluțiilor cu caracter vizual, dezvoltând, astfel, inovarea domeniului artelor vizuale aplicate. Prin cercetarea profesională, vor fi atinse punctele forte, autohtone, aducându-se critici cu aspect pozitiv pentru simțul dezvoltării funcționale a ilustrației, a designului grafic, în spectrul artelor vizuale aplicate. În demersul de cercetare se merge pe descoperirea legăturii vizuale facile, care se dorește a fi implementată pentru imaginea vizuală a orașului, exprimată prin hartă, precum și pentru stilizarea ilustrației acesteia prin elemente de limbaj vizual.

Ilustrarea, desenarea, stilizarea, comunicarea vizuală se pot realiza prin hărți urbane care cuprind cartierele, au în vedere promovarea orașului Timișoara printr-o

metodă neconvențională. Ilustrarea și comunicarea necesităților, a istoriei, a culturii, a valorilor pregnante vor fi structurate în imagini vizuale ilustrate ale cartierelor și ale urbei. Stilizarea simțirilor, a trăirilor, a afecțiunilor în raport cu cele mai sus discutate sunt concretizate prin ilustrarea districtelor sub formă de hărți. În mediul contemporan este tot mai greu să-ți adaptezi ideile în raport cu viteza vieții cotidiene, după cum se afirmă în cartea *Looking Closer Five Critical Writing on Graphic Design*. „Progresul inexorabil al globalizării este o provocare pentru cartografi”; desigur, demersul artistic este inexorabil pentru prezentul creator al ilustrațiilor de orice tip, deoarece există un *trebuie* al înțelegerii oricărei nevoi umane.

Pentru a observa ce se află în spatele acestor intenții de studiu asupra subiectelor dezbătute, a modului în care am ales să-mi expun lucrările, în capitolul *„Motivația, crearea perspectivei profesionale* se evidențiază aplecarea în cercetarea subiectului: *ilustrația în designul grafic*. Expunerea artistică, estetică, stă la baza elaborării acestei teze de doctorat, iar motto-ul de pornire e unul personal, subiectiv: *Descoperă și vei fi descoperit*. Prin această opinie doresc suținerea ideii că orice creație artistică este descoperită de oameni doar dacă ea își propune să provoace curiozitatea, prin gestica provocatoare care face parte din artă, dezvoltă comunicarea vizuală și creează noi idei inovatoare.

Plecând de la titlul lucrării, *Ilustrația în designul grafic*, și de la citatul lui Paul Rand, care mizează pe ideea relației design – formă și afirmă: „designul este relație, designul este relația dintre formă și coținut”, consider că subiectul cercetat este de interes pentru aria vizuală, pentru promovarea istoriei cartierelor, parte din viața socială a oamenilor; fiecare district își reflectă personalitatea prin clădiri, parcuri, oameni, punându-le în contextul actual al vieții orașului. Promovarea perspectivei profesionale vizează și faptul că acest proiect ar putea fi promovat în cadrul evenimentului *Timișoara – Capitală Culturală Europeană 2021*.

PREZENTAREA SINTETICĂ A CAPITOLELOR TEZEI

Teza de doctorat *Ilustrația în designul grafic*, este structurată în patru capitole. În primele două sunt prezentate perspectivele istorice ale Timișoarei, imperios necesare, iar cea de-a doua parte a tezei are un caracter funcțional, aplicativ, cu specificații istorice. Obiectivul primului capitol, intitulat *Perspective istorice în viața urbei*, este acela de a analiza din punct de vedere istoric dezvoltarea orașului, așa cum se arată în cartea lui Nicolae Ilieșiu, *Timișoara. Monografie istorică*. Alcătuit din două părți, capitolul discută despre zonele orașului, despre dezvoltarea socioculturală a districtelor – puncte de referință în studiul problemei ilustrației în designul grafic, punându-se accent pe perioadele de tranziție istorică, pe dezvoltarea Timișoarei din punct de vedere urbanistic, pe forma vizuală de teren a orașului, văzută de sus. Subcapitolul *Perspective trecute, cultură, istorie, dezvoltarea de început a Timișoarei* prezintă o relatare istorică, conturând idei legate de: influența trecutului istoric, în antonimie cu prezentul zilelor noastre, poveștile istorice despre cartiere, desenarea imaginilor grafice pe baza celor desprinse din izvoarele istorice. Documentarea este susținută de imagini istorice ale fabricilor de vopseluri, de tutun, ale Gării de Nord, ale căii ferate Timișoara – București. În statistica privind starea economică, socială și de mediu a municipiului Timișoara (2013) se afirmă că este „cea mai veche rețea de căi ferate din România”. De asemenea, am discutat despre transformarea personalității istorice a fiecărui district, a primelor etichete de ciocolată, de bere, de tutun, fabricate în Timișoara, despre poveștile cartierelor. În cartea *Timișoara – Mică monografie urbanistică*, Mihai Oprea arată că „Josefinul fusese conceput având drept ax principalul canal navigabil”. Timișoara poartă, în istoria ei, puterea faptelor prin oameni și acțiuni, aspecte expuse în acest capitol și susținute de afirmațiile autoarei Else Von Schuster, redată în cartea *Timișoara, „Mica Vienă” de altădată*: „fiecărui timișorean ar trebui să-i bată inima mai tare când este vorba despre orașul nostru, orașul cel mai de important de aici, din vestul țării.”

Perspectiva generală abordată în capitolul al doilea, intitulat *Reflexia artei și a științei în designul ilustrației*, anticipează cele dezbătute, punând sub lumina reflectoarelor limbajul vizual în ariile creative. În cartea *Make It Bigger*, artista Paula Scher

consideră că pictarea și ilustrarea hărților au putearea de a intra în mediul publicitar, ca forme de comunicare ambivalente ce structurează ilustrația și designul grafic, mixul dintre cartografie și artă, relația dintre știință și artă. În subcapitolul *Puncte de referință istorică, de la artă la ilustrația și designul formelor de comunicare mai puțin cunoscute*, au fost dezbătute perioadele de tranziție în evoluția artei, a cartografiei, după cum arată Monsaigneon, în cartea *Cartography and Art, The Geographic Information Science & Technology*: „nașterea cartografiei moderne este legată... de Leonardo da Vinci și Alberti, simultan cu artiști, ingineri și oameni de știință”. În subcapitolul *Istorie și cultură, dezvoltări ale artei și ilustrației în mijloace de comunicare versatile, cu un puternic rol în ilustrație și design*, este documentată influența cartografiei asupra practicilor artistice, prin cartografi europeni din secolele XVII și XVIII, Gerard Mercator și Joan Blaeu, apelând la pictură, gravură și sculptură.

Capitolul al treilea, intitulat *Ilustrație – design – compoziție – cromatică*, pune în discuție artiștii consacrați, parte din curentele artistice. În subcapitolul *Expresia poetică în dezvoltarea ilustrației cartografice*, se începe cu expunerea ideii artistului Jasper Johns, care comunică poeticul lăuntric, descris prin găsirea adevăratului artist din interior, făcând trecerea spre subcapitolul *Repere culturale, dezvoltări și perspective ale ilustrației în grafic design, designeri, locuri de dezvoltare*. Se evidențiază perioada desemnată în dezvoltarea lucrărilor de ilustrație în grafic design, făcându-se referire la grupul grafic designerilor Pentagram, la designerul Denis Wood, la Școala de la New York, la perioadele marcante în dezvoltarea modernă a designului grafic, un reper social și cultural important. *Designul ilustrativ și proiectarea grafică a unei ilustrații pentru hartă, elemente importante ce constituie un bun design ilustrativ*, analizează designul ilustrativ, parte din proiectarea grafică a desenelor de hartă, combină comunicarea informațională, coexistența textului și a imaginii. Printre tipurile de relații imagine – text, identificate de Simon Morley, utilizând sensuri, concepte, informații, date ale elementelor de limbaj vizual, prin fuzionarea ideilor comune, cartograful, designerul grafic și ilustratorul ajung față în față, pregătind imaginea de hartă cu funcționalitate publicitară. În viziunea lui Bruno Murani, designul vizual semnifică legătura umană pe care o face cu spațiul vizual și cu omul; „designerul de

azi restabilește contactul pierdut de mult între artă și public, între oameni și artă, ca un lucru viu.” În cartea sa *A Designer's Art*, Paul Rand expune idei despre percepția designului grafic, afirmând: „designul grafic îndeplinește nevoile estetice, respectă legile formei și exigența spațiului bidimensional, care vorbește în semiotică, sans-serif și geometric, transformă abstractul”. *Manifestul perioadei contemporane, la intersecția dintre ilustrație și design*, expune exemple și teorii ale artiștilor contemporani despre felul în care hărțile dezvoltă mixul dintre cartografie și artă. Menționările anterioare anilor '60-'70 au produs artiști pentru care harta a fost un important vector de ascensiune vizuală. Artistul Alighiero Boetti a prezentat multe expoziții și scrieri pe tema artei și a cartografiei, iar recepția și poziționarea operei sale de-a lungul anilor '70 până în anii '90 poate funcționa ca o particularitate care dezvăluie modele schimbătoare în utilizarea hărților în artă.

Obiectivul general al capitolului al patrulea, intitulat *Descrierea vizuală a zonelor Timișoarei*, urmat de subcapitolul *Creația artistică personală, dezvoltarea stilului ilustrativ personal și al designului grafic în corelație cu ilustrarea hărților zonale ale cartierelor din Timișoara*, aduce în fața oamenilor demersul artistic creator, rațiunea posibilității practice a muncii artistului. Exprimarea noțiunii cugetătoare, creatoare, prin folosirea desenului, a ilustrației digitale 2D, a designului grafic, a liniilor digitale, a textului istoric, a culorilor și a stilului liber. În subcapitolul *Stilul abordat în ilustrații și în designul grafic cu informații și imagini de referință* se urmărește stilul de abordare în ilustrație.

Subcapitolul *Cromatică, compoziție, texturi, punți de uniune în ilustrație și design* expune subiecte importante care țin de ilustrație și design, ca fiind puntea de uniune dintre ele: cromatică, compoziția, texturile. În ilustrațiile realizate de mine, tratez în mod intenționat problema cromaticii și a compoziției, pentru a sublinia importanța acestora în comunicarea mesajului vizual către public, argumentând, cu idei despre abordarea subiectului vizual, percepția optică a lui Constantin Tofan, exprimată în cartea *Abordare și reprezentare în Cromatologie*. Astfel, pentru susținerea ideilor despre limbajul vizual, în procesul de studiu îl citez pe Rudolf Arnheim, care afirmă: „arta devine de neînțeles”, „arta este cea mai puternică amintire că omul nu poate trăi nu-

mai prin pâine; dar reușim să ignorăm mesajul tratând arta ca un set de stimuli plăcuți”.

În subcapitolul *Ilustrația și designul în viziunea actuală*, semnalez contribuția mea profesională în domeniul ilustrației, a designului grafic, în proiectele culturale locale în care am debutat și am avut o contribuție esențială în dezvoltarea imaginilor vizuale, de branding, a afișelor, a banerelor, a mesajelor vizuale online și offline, precum și contribuția mea în expoziții de design internaționale, cum este cea de la Viena, la Forward Festival – The Moon Exhibition, la Festivalul de Muzică Clasică „Eufonia Festival”, la Festivalul de Muzică de Orgă „TimOrgel”, la Bazar Cultural Timișoara, la Pavilion, la Inspir, în ceea ce privește dezvoltarea imaginilor de branding, ca identitate vizuală. Următoarele subcapitole demonstrează contribuția personală legată de ilustrația de hartă, în designul grafic, subiecte tratate anterior, precum și de istoria Timișoarei, cuprinsă în personalitatea evocativă a ilustrațiilor practice realizate, ca mesaj direct a ceea ce am studiat și am reflectat asupra subiectelor dezbătute mai sus. Astfel, se succedă tratarea districtelor Timișoarei, a limbajului vizual, expunerea ilustrațiilor practice, împărțirea geografică, socioculturală, elementele vizuale, explicarea mottourilor atribuite fiecărei ilustrații, mockupurile care demonstrează promovarea vizuală a imaginilor.

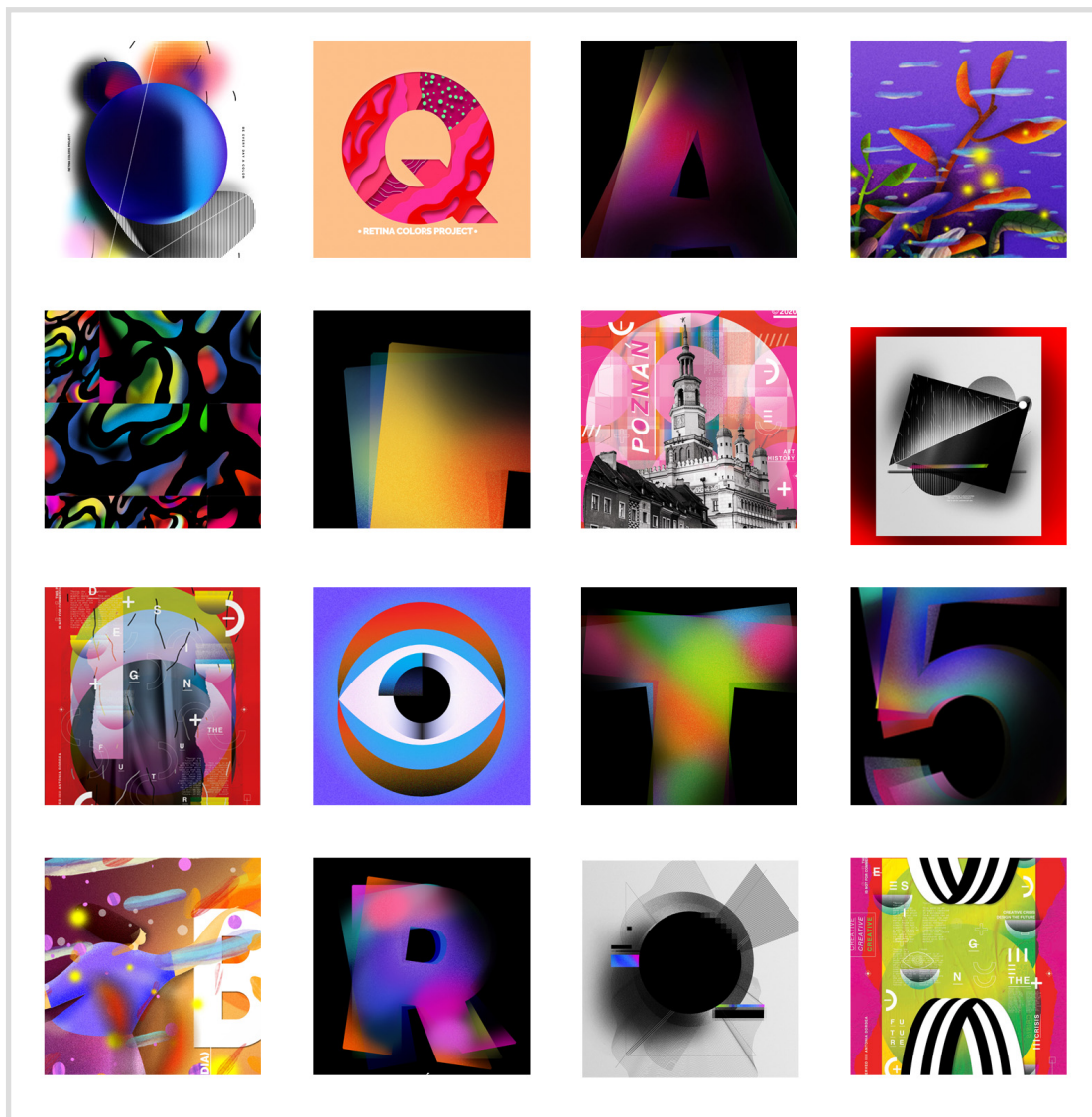
CONCLUZII

Prin cercetarea mea am urmărit, în principal, următoarele obiective: demonstrarea istorică, înțelegerea acesteia, contrastul trecutului istoric cu prezentul, cronologia evenimentelor care au dat naștere orașului Timișoara, prezentarea istorică a cartierelor, metode urbane prin care acestea s-au dezvoltat, istorii locale, personaje importante cu povești fascinante despre cartiere, dezvoltând contraste ale ideilor artiștilor designeri, despre ce înseamnă cartografia ca știință, cartografia din punctul de vedere al limbajului vizual artistic, ilustrația și designul grafic în viziunea lor. Cei ce îmi influențează munca și mă inspiră sunt designeri, graficieni, ilustratori precum: Josef Albers, György Kepes, Josef Müller-Brockmann, Emil Ruder, Armin Hofmann, Lester Beall, Erik Nitsche, Paul Rand, Saul Bass, Seymour Chwast, Massimo Vignelli, Paula Scher, iar perioada de transformare și de evoluție a designului și a ilustrației din anii '40 până în anii '80 sunt repere de studiu și de inspirație. În cercetarea efectuată am întâmpinat obstacole în găsirea unor cărți de specialitate în limba română, legate de domeniul designului și al ilustrației.

Pentru a da aspectul funcțional, am realizat imagini ce relatează, prin elementele de limbaj cartografic, linii punctate, curbe de nivel, semne, simboluri, cercuri, patternuri, explorarea imaginilor din satelit Google 2D, mixul colajelor de imagini, având în vedere și punând în discuție partea estetică a cartierelor din perspectivă vizuală, ilustrativă, în designul grafic, prin furnizarea de imagini tip hartă, într-o stilizare istorică. Pentru ca ilustrațiile să aibe un aspect vizual curat, am folosit contrastul non - culorilor, alb, negru, griul neutru, jocul antonimelor compoziționale, multiplicarea acestora, pentru un aspect sobru, clar, cu mesaj direct, expresiv. În general în activitatea mea, folosesc abordarea minimală, ceea ce îmi oferă posibilitatea de a explora diversele tehnici de suprapunere a texturilor, culorilor, formelor geometrice, cu accente spontane ale contrastelor cromatice, cu ajutorul acestora îmi definesc stilul ilustrativ și de design. Formularea ideilor de creație pentru teza de doctorat a fost cunoscută încă de la început, deoarece lucrările ilustrate sunt parte din proiectul personal de promovare, gândit în perioada studenției, când îmi puneam probleme estetice, vizuale, întrebări despre modul în care arta poate fuziona cu imaginea urbană.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Ailincăi, Cornel, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Bierut, Michael, Drenttel, William, Heller, Steven, *Looking Closer 5, Critical Writings on Graphic Design*, Editura Allworth Press, New York, 2006.
- Cartwright, William, Gartner, Georg, Meng, Liqiu, Peterson, Michael P., *Cartography and Art*, Editura Springer-Verlag, Berlin – Heidelberg, 2009.
- Craft, Catherine, *John Jasper*, Editura Parkstone International, New York, 2009.
- Harmon, Katharine, *You are Here: NYC: Mapping the Soul of the City*, Editura Princeton Architectural Press, New York, 2017.
- Heller, Steven, Wiedemann, Julius, *The Illustrator 100 Best from around the world*, Editura Taschen, 2019.
- Ilieșiu, Nicolae, *Timișoara. Monografie istorică*, Editura Planetarium, Timișoara, 2012.
- Medeleț, Florin, Buruleanu, Dan, *Timișoara: povestea Orașelor Sale*, Editura Marineasa, Timișoara, 2006.
- Rand, Paul, *A Designer's Art*, Editura Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- Rand, Paul, *Thoughts on Design*, Editura Chronicle Books, San Francisco, 2014.
- Wood, Denis, Fels, John, *The power of maps*, Editura The Guilford Press, New York – London, 1992.



UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN

I.O.S.U.D.

ȘCOALA DOCTORALĂ DE ARTE

Domeniul: **ARTE VIZUALE**

Teză de doctorat

SEMNUȚ PLASTIC URBAN ÎN ARTA
ROMÂNESCĂ CONTEMPORANĂ

Proiect – îndreptar de înțelegere a semnului plastic urban

REZUMAT

Conducător științific: **Conf. Univ. Dr. Habil. Hedy M-Kiss**

Doctorand: **Florin Stoenescu**

TIMIȘOARA, 2020

REZUMAT

MOTTO: *“Imaginația este mai importantă decât cunoașterea”* **Albert Einstein**

“Obiectele nu funcționează numai, ele chiar comunică”

Umberto Eco

“Semnul se instituie ca elementul fundamental al construirii culturii” **Alexandra Titu**

Prin nașterea ideilor criptate grafic și a evoluției implacabile a acestora către alfabet (cu pierderi de expresivitate) și cu o atenție reînnoită pentru virtuțile pictogramei, apare în evoluția omului interesul pentru semnele plastice cu semnificații connotative.

Prima formă a statului a fost orașul cetate. O formă de abordare a acestuia este cea a arhitectului, a filosofului și cea estetică.

Preocuparea mea aici și acum este de a analiza și a face o selecție personală a acelor semne plastice articulate estetic și ca mesaj din cetate/urbe, în evoluția lor, dar și în relația lor cu mediul, cu cetățenii/ actanți.

Precizez de la început că cercetarea urmărește identificarea unor semne plastice valoroase din spațiul public românesc de la finele secolului trecut, dar și de la început de mileniu trei, cât și a dialogului semnului plastic cu spațiul, locul, mediul cultural-economic, comandarii dar și spectatorii/receptorii, în contextul politico-cultural românesc post- modern și contemporan. Urmăresc această reflectare a spațiului public în și prin arte, mergând până la acțiunea artistică direct într-o comunitate urbană specifică, care sub influența libertății de creație obținută după 1990, în lipsa propagandei centralizate politic, a dovedit implicare în educația artistică a locuitorilor săi, arătând că lumina în dialog cu forma, cu natura, cu golul și plinul spațiilor, creând jocuri în mișcare a umbrelor și penumbrelor pe orizontală și verticală, în corelație cu formele vegetale, cu apa și construcțiile din jurul lor, aduce un plus de bucurie vizuală, de joc și culoare, înobilând spațiul urban. Lumea senzorială poate conferi operei de artă noi sensuri, dată fiind însușirea operei de întrupare a ideii, a rațiunii ce îi dă valoare permanenței.

Semnul plastic urban modifică vizual și estetic spațiul, oferindu-i o anume personalitate și semnificație a volumelor, a ritmurilor sau a jocului de gol și plin, fie a luminii, umbrei și

penumbrei, intrând în dialog cu copacii, florile, natura și spectatorii zilnici cu care se petrece. Fiecare generație recrează spațiul public, precedentele istorice nefiind șabloane pentru prezent sau viitor. Recrearea urbanului și a semnelor plastice au dovedit și subliniază constant o mutabilitate, o flexibilitate a reinventării datorată spiritului liber creator al artiștilor, sursa fiind mereu imaginarul, cultura, politicul, religiosul, ori chiar sacralul.

Am resimțit necesitatea acestei cercetări din nevoia de documentare punctuală negăsind bibliografie concentrică care să răspundă distinct acestei teme ample (dialogul aplicat dintre semnul plastic și spațiul public în secolul XX-XXI), subiect care poate preocupa studenții, masteranzii, secțiilor de arte decorative și monumentală, sculptură, dar și pe cei de la arhitectură și urbanism.

Analiza și comentariile personale desfășurate pe parcursul lucrării vizează evoluția educației, diversitatea politicului și culturii, a gustului estetic al comanditarilor, evoluția urbanismului, dar și reflectarea spațiului public în și prin arte, mergând până la acțiunea artistică direct într-o comunitate urbană specifică.

De asemenea aduc în cercetarea mea și punctele de vedere ale unor artiști prin realizarea unor interviuri cu aceștia, dar și cu beneficiarii creațiilor lor artistice.

Conflictul vizual ține astăzi de amenajarea spațiului public moștenit din regimul socialist dictatorial, dar și de cel al neo-liberalismului urban necontrolat și haotic, de tip comercial discreționar. Conflictul social pleacă azi de la educația și cultura diferită a părinților, bunicilor, nepoților și de la viziunile lor divergente privind arta și societatea prezentă și viitoare.

Pentru a avea mai clare noțiunile de semn plastic, obiect sculptural, de frumos, urât, estetic-inestetic, gust artistic, etc., mă voi raporta și la cercetările cât și la analizele unor înaintași profesori, esteticieni, ori psihologi și filozofi, care au analizat, definind termenii limbajului estetic în secolele trecute.

Semn în univers, pe pământ sau pe cer, poate fi orice punct, linie, pată, suprafață, culoare, lumină, ori o formă distinctă prin caracteristici și din materii diverse, care se evidențiază față de restul spațiului și poate fi interpretată semantic ca mesaj semiotic. Devine semn plastic atunci când omul în mod voit transformă semnul/obiect într-unul plastic, însuflețindu-l cu o idee/un mesaj, criptate în formă sau culoare. El poate fi amplasat în orașe, pe drumuri, în intersecții, ori în

natură, având funcții variate, forme artistice și culori diferite, fiind realizat din materiale diverse.

Odată cu artileria napoleoniană, zidurile cetăților sunt desființate în general în Europa, deschizându-se comunicării generale căile și spațiile urbane, legăturile între centrul politic, suburbii și cel spiritual fiind eliberate de bariere sociale și funcționale/politic-administrativ. Libertatea și emanciparea claselor sociale devine lege europeană; schimbul de idei și produse se intensifică, monologul, dialogul și protestul devenind organizate legal în piețele publice sau pe străzile orașelor ce s-au deschis către natura ruralității.

Semnul plastic omagial religios și regal începe să se întrupeze din realismul laic și cu caracter național mai ales după revoluțiile de la 1848.

Ceea ce este exterior clădirilor unui oraș și delimitat de ele, devine public prin cotidian sau evenimential, prin funcțiuni comune, respectiv străzi, intersecții, piețe și piațete, alei între blocuri, parcuri, hale comerciale, locuri de spectacol, locuri de dezbateră politică, comerț, porturi, gări, aeroporturi, stații de metrou, etc.

Spațiul public din Renaștere și până la revoluția industrială, era tratat mai degrabă sub unghi strict funcțional și cantitativ.

Spațiul public astăzi ne absoarbe prin viteza fremătului său vizual, ne înconjoară și ne aparține, fiind în direct acord cu gusturile noastre, cu cultura și gradul de civilizație pe care le avem; acestea fiind cele ce pot să-l modeleze estetic și funcțional.

Putem afirma deschis că spațiul public diferă în funcție de gradul de conștiință al unei comunități.

Semnul plastic urban poate fi un obiect sculptural de for public, o instalație, un obiect decorativ, cu o semiotică aparte, în scopul transmiterii unui mesaj ori al estetizării mediului. Cercetarea se axează în principal pe arta românească, a istoriei artei secolelor XX-XXI, a designului urban, a urbanismului și a arhitecturii, a semnelor plastic, a comunicării vizuale, o cercetare pe politici culturale și pe probleme de sociologia dezvoltării urbane. Exemplific pe parcurs și cu surse alternative de inspirație din arta occidentală care au folosit basic artiștilor noștri.

Succintă retrospectivă a semnelor urban în istoria civilizațiilor.

Arta este o știință , afirma în sec XV Leonardo da Vinci, este o cunoaștere în sensul celei intuitive și este o știință, în sensul realizării practice cu ajutorul tehnicilor științifice.

Nu există nici o îndoială că procesul umanizării omului, care nu s-a sfârșit nici astăzi, a început acolo unde au apărut primele forme ale artei.

Semnul plastic în spațiul public apare în dezvoltarea civilizațiilor odată cu nevoia conștientă de exprimare a unui mesaj social și cea de contemplare a naturii, a maternității sau a unei divinități ori în cadrul unor ritualuri sacre iar mai apoi din pura nevoie de a încărca cu semnificație spațiul templelor religioase care pentru începutul paleolitic au fost chiar caverna/peștera. Pe măsura creerii spațiilor de civilizație rurală și urbană, repertoriile simbolice ale interiorului templului investesc și exteriorul ca o extensie și o schimbare în spațiul profan. Templul este un centru și o axă a lumii și în același timp o contracție de maximă densitate simbolică a universului. El separă dar și leagă.

Distingem nevoia religioasă a credinței umane urmată de cea de a decora spre a sublinia sublimul sacru. Mai târziu în

evoluția orașelor cetăți și a claselor sociale apare o statuare cioplită în lemn sau în piatră cu decorațiuni geometrice, florale și animaliere cioplite și șlefuite.

Conflictul civilizațiilor umane între dinamismul migrator - deplasarea în spațiu ce garantează conservarea în timp a tradițiilor și stabilitatea cetății stat a populațiilor sedentar-agrare

Nomazii se mișcă teritorial dar rămân stabili în alt mod de a înțelege timpul. Nu acceptă timpul istoric care se desparte de centru...doar timpul mitic care nu se depărtează de centru, ci rămâne constant filozofic. Ei se mișcă în spațiu tot timpul și nu sunt dependenți de loc și timp. Se mișcă spațial urmărind ciclurile naturii și traseele transhumanței, fiind populații de vânători și păstori. Cetatea înseamnă pentru ei tradiții fixate, o cronologie a faptelor și persoanelor, un timp care nu se mai întoarce. Ori filozofia lor a fost și este cea a timpului central mitic.

Exemplu: Sciții în conflict cu cetățile grecești. Cetatea înseamnă cronologie înseamnă pentru ei un timp material care nu se mai întoarce, care moare... Ori în jurul cetății s-a creat statul antic și cel modern pe baza principiilor de locuire

stabilă care au impus legi de conviețuire în comunitate și au acordat titlul distinct de cățăean.

Când cetatea reușește să-i seducă pe migratori, zeul lor mitic devenind rege, implacabil moare, și ei intră filozofic în timpul temporar, dispar!!

Exemplu: de la Marte ca zeu al focului, la Garibaldi, la Che.Ghevara. Kereny, contemporan și prieten cu Jung afirma că migrațiile barbarilor au schimbat paradigma statului cetate, ei nefiind legați de ceva stabil ci de un spațiu universal: pentru a rămâne în afara timpului istoric, migratorii nu construiau cetăți stabile ci credincioși timpului care curge ei concepeau viața ca nestabilă material între ziduri, ca o câmpie plană care curge nesfârșită în univers.

Încă din paleolitic apar primele elemente grafiante sau incizate cu rol decorativ-ritualic.

Statuete umane simbol al fertilității din ceramică arsă sau piatră de calcar au fost găsite în toate siturile arheologice preistorice și antice. Decorativul se exprimă primul ca artă umană în peșterile Europei de vest(Spania, Franța, Italia) dar și pe teritoriul României și Ucrainei de astăzi.

Incizii, grafii uneori colorate și ciopliri incipiente de animale găsim din preistorie în aceste spații. La Lascaux,

întâlnirea cabalinelor și bovinelor ca simboluri sexuale, se realizează într-o sală a peșterii, Sfântă a Sfințelor, loc sacru, ca o speranță într-o suită ciclică a vieții. Omul culegător din natură trăia la un loc cu animalele și singura grijă a zilei de mâine era asigurarea perpetuării speciei, marea temă care a dominat toate miturile fondatoare ale popoarelor.

Acele figurații rupestre ale unor populații de vânători, au o anumită calitate intens artistică ,prin care aceste imagini ale zorilor creativității artistice se întâlnesc cu tauromahiile de mai târziu ale lui Goya sau Picasso. Grafiile au inspirat și au lăsat locul altor forme de semne plastice în așezările umane, bi sau tridimensionale.

Sculptura ca semn târziu al apariției urbei/cetate, cuprinde două capitole distincte în arta mondială, capitole impuse de tehnicile de cioplire directă în lemn, piatră sau marmură, ori de turnarea metalului cald în forme/negative din pământ sau șticluri ceramice și ceară topită, moment în care portanța suporturilor tehnologice devine evidentă.

Ambele tehnici presupuneau o îndelungată practică, perfecționare profesională de breaslă cât și o cunoaștere profundă a cizelării și șlefuirii.

Cele două tehnici erau folosite în civilizația neolitică cu care preistoria artei debutează în istoria civilizațiilor. Medievalitatea creștină catolică readuce prezența semnului urban tridimensional figurativ ce fusese eliminată pe întreg arealul creștinismului oriental în perioada bizanțului în care totul se retrage ca semn plastic în artele decorative. Suporturile simbolice cât și istoria impun teme sacre, reprezentările sacre și teme eroice festive, crearea unui repertoriu figurativ între realism și schematismul simbolic.

În secolele trecute, semnul plastic reprezentativ în cetate a fost monumentul folosit ca semn plastic urban peren cu scop eroic, funerar și militar, mai ales în statele totalitare. În cele democratice, semnele plastice urbane au fost create și cu scop estetic de înfrumusețare a diverselor piețe, intersecții, parcuri, cu scop ludic și de pură bucurie vizuală. Corporalitatea a fost o team ideală a grecilor și egiptenilor, preluată de imperiul roman.

Sculptura corpului uman/reprezentarea tridimensională cât și extensia curentului modernist a fost interzisă oficial în spațiul nostru creștin ortodox până după anii 1800, când influența Kaiserului sau a politicii economice a lui Napoleon privind noile tehnologii ale metalului din Prusia, Austria și Franța se

răspândesc și pe întreg spațiul românesc ori în Balcani, cât și datorită spiritului modernist al gândirii filozofice de după revoluția franceză-

Modernismul religios târziu și politica oficială devenind mai permissive, se caută soluțiile pentru reconcilierea marilor sensuri ale artei ortodoxe cu tridimensionalul ca semn plastic urban.

Exemple pe teritoriul românesc- Dimitrie Paciurea, Constantin Brâncuși, Aurel Vlad, Silvia Radu, Vasile Corduz, Marian Zidaru, Sorin Dumitrescu.

Decorativismul s-a exprimat plener în spațiul nostru urban dar mai ales rural prin încrustații și cioplire în lemn, ceramica colorată cât și în textile- mozaicul și pictura murală fiind mai puțin prezente în lumea laică, dar active în cea bisericească.

Corpul uman a fost una din temele predilecte în pictura murală religioasă creștină, cât și în relația dintre coloana ca semn plastic și om.

Cariatidele ca seminte ale inspirației artiștilor extrasă din verticalitatea coloanei, au fost reprezentate în arta universală ca ideal al frumuseții relației simbolice a omului susținător al creației. Ruralitatea tradițională medieval-europeană care se bazează pe ideologia agrară creștină a asigurat

existența și rezistența civilizației noastre, asigurând continuitatea morală, a statului și a principiilor cetății.

Pseudo ruralismul actual ne duce cu gândul la feudal.

Individualismul este o creație a urbanului, nu a ruralului, în spațiile rurale menținându-se principiul comunității și legile morale.

Ruralitatea a menținut unitatea în jurul proprietății, întrajutorarea și comunicarea între membrii săi.

Semnul plastic uman este prezent cu mesaje filozofice în sculptură (vezi Gânditorul de la Hamangia), cât și după anii 1960 –sec XX-lea în creațiile artistice, ajungând în mileniul trei artiștii să se exprime din ce în ce mai abstract în formă și mai esențializat în mesaj și planuri - mai exploziv și cu tentă de eveniment , nu de normalitate ,ci de dialog social, politic , religios sau spirit de frondă.

În arealul est european arta realistă se exprimă vehement plenar în forme eroice ale muncitorului devenit model social, corpul musculos înlocuind formele rafinate ale sculpturii occidentului care fuseseră ideal artistic din renaștere.

Cultura europeană dezvoltă dinamismul reprezentărilor tridimensionale mergând de la clasicismul Greco-roman până la efervescenta formelor în reprezentările baroce, ca aport al

modernității neparticipative la retoricile explicite și tinzând spre forme esențializate simbolice care anunță în secolul XX abstractul, prin Rodin și Brâncuși.

Apare refuzul reprezentării clasice a figurii umane în toate arealele europene și se subliniază schematic simbolismul esenței mesajului.

Numai în arealul socialist/comunist mai dăinuie exigența reprezentării realist populiste a eroului muncitor.

Exemplific prin lucrarea artistei ruse Vera Muhina cu a sa femeie cu seceră în mână și bărbatul cu ciocanul, sau celebra statuie a țăranului revoltat intitulată „1907” a lui Naum Corcescu din Piața Obor a Bucureștiului.

Cercetarea are două nivele/corpuri- cel al investigării general universale și cel aplicat al culturii românești contemporane.

În cazul focalizării asupra culturii contemporane românești am prezentat studii de caz referitoare la momente, ideologii și artiști ai contemporanității autohtone

Am urmărit problematica specifică a raportului dintre complexul cultural al periferiei, diversele nivele de eclecticism și

calitatea strategiilor de afirmare a identității naționale locale zonale.

Întregul corpus al cercetării se dezvoltă pe baza unei analize a conținutului termenului de contemporaneitate în arta contemporană, care este premiza circumscrierii *segmentului istoric abordat. De altfel, problemă amplu* dezbătută cu ocazia înființării Muzeului de Artă Națională Contemporană

Metodologia cercetării folosită începe cu premiza focalizării temei principale și circumscrierea domeniilor artistice de referință, urmată de argumentarea necesității acestor domenii de referință.

Voi sublinia în contextul evoluției gândirii moderne și climatul de idei determinant în înțelegerea operei de artă urbane, format de nivelul de dezvoltare social și cultural, de evenimentele mondiale, cât și de nivelul de propagandă politică ori militară, dat fiind faptul că la fiecare generație românii au avut parte de câte un mare război nimicitor.

Tridimensionalul și decorativul sunt în căutare de drum al dialogului, sub un subiectivism al imaginarului artistic stimulat de influențe spirituale multiple pe care civilizația actuală o exercită asupra omului în general și a artistului, creator prin definiție, în special.

Oamenilor le place să se înconjoare cu obiecte – este parte a naturii noastre. Oamenii sunt înconjurați de obiectele lor utile, decorative, frumoase, urâte, obișnuite sau rare; nu dorim decât să lăsăm indicii despre identitatea noastră. Indicii despre cultura noastră, identitatea națională, ideologia politică, afilierea religioasă și înclinațiile sexuale, obiectele noastre arată cine suntem cu adevărat și cine am vrea să fim. Putem transforma obiectele noastre în fetișuri, încercându-le cu semnificații magice sau amintiri, cu puteri religioase ori sexuale. Ele devin obiecte de “cult”, obiecte ale dorinței și obiecte ale fricii, toate hrănind pasiunile și obsesiile noastre. Ni i-am imaginat pe strămoșii noștri, pornind de la obiectele pe care le-au lăsat în urmă. Probabil că la fel va fi și pentru arheologii viitorului – prin obiectele noastre ne vor cunoaște limitele. Iată un exemplu practic cognitiv, al artei și arheologiei.

Am conceput cercetarea pe trei mari capitole în care voi căuta să trec selectiv prin arta romanească privită sub influența evenimentelor sociale, politice, economice și militare, spre a analiza efectul lor asupra culturii și artei, asupra reflectării lor prin semnul plastic urban, obiect sculptural, instalație sau artă monumentală cu parcursul lor firesc până la efemer, ca semn al

mondializării artei, presată de epoca tehnologizării și universalității.

Precizez că prin semn plastic definesc acele forme de artă materială sau imaterială, monumentale sau nu, durabile sau efemere, al căror impact vizual asupra individului, dar mai ales asupra comunității, este major. Semnul se impune prin forță și idee, generând procesul de meditație, dar și unul de trezire spirituală, prin emoția impactului vizual creat privitorului.

Semnificarea, cu capacitățile ei plurivalente de exprimare plastică, face ca formele compoziționale fizice să genereze sensurile psihice de deciptare a mesajelor artistice.

În această categorie de semne înscriu lucrări de artă urbană sau arhitectură, care se disting prin forță, formă, dimensiuni, culoare, importanță politică sau socială, valoare istorică ori religioasă, conform afirmației anterioare.

În cercetarea semnului plastic introduc atât lucrările de exterior, cât și pe cele de interior, cu condiția ca acestea să aparțină domeniului artei publice. Conform viziunii mele, componenta de antropologie culturală este prevalentă în definirea semnului plastic.

Deoarece trăim într-o perioadă în care tehnologia, în special cea digitală și virtuală interferează cu viața noastră și

pentru că au apărut forme specifice de artă în acest sens, consider că în categoria semnelor plastice intră și creațiile care țin de această zonă.

Urmăresc în cercetarea mea diversitatea formelor de exprimare a semnului plastic urban în arta românească contemporană și expunerea unor puncte de vedere proprii vizând locul, mediul, opera, componenta istorică și impactul lor asupra privitorului.

Pentru o completă definiție a noțiunii de semn plastic, pe care o voi folosi în continuare fără ghilimele, voi exemplifica printr-o sumă de studii de caz considerate de mine reprezentative, care sunt caracteristicile particulare, în funcție de varii medii artistice, ale acestuia.

Intervalul de timp pe care îl acoperă cercetarea este cel cuprins între anii 1960 și prezent (2018). Exemplele pe care le-am ales sunt din următoarele ramuri: artă monumentală, artă decorativă, sculptură, artă cinetică, obiect, artă in situ, instalație, artă efemeră. De asemenea, voi trata elemente artistice din arhitectură, monumentele cu destin ciudat și pe cele kitsch.

Aplicarea definiției pe care am elaborat-o, aceea a semnului plastic, trecută prin respectivele cazuri particulare,

oferă o imagine completă a conceptului, așa cum l-am formulat eu.

Natura suferă în timp transformări ca un mod firesc de adaptare la noi condiții. Când gândirea creatoare a omului adaugă muncii artistice un mesaj irumpent dintr-o stare sufletească, finalizat printr-un mesaj semiotic, atunci avem de-a face cu o nouă formă plastică.

În univers, formele fizico-chimice se materializează ca un proces al fenomenelor și forțelor naturii, prin interacțiune moleculară, ori ca un produs al creației gândirii și acțiunii umane.

Arta a devenit conceptuală după Primul Război Mondial, mai ales. Caracteristică oricărui impuls cerebral uman în mod pozitiv vital sau constructiv, ca nepieritoare voință a conștiinței ea este antiteza oricărei dorințe brutale de putere, o virtute estetică împotriva furiei.

Furia și teama distrug totul la exterior dar și în interiorul omului. Din aceste gânduri pornește arta conceptuală care are ca punct generator un proiect, o viziune practică social, o inventică a formelor artistice. Ea devine condiție esențială a activismului industrial estetic ce va marca evoluția omenirii. Arta ajunge tehnică datorită revoluției economice, fiind slujită

și slujind tehnologiile noi din chimie, fizică, inventică. Opera de artă modernă îndeamnă la o considerare lucidă și activă a realității și exclude contemplația pasivă. Ea se implică în urban prin semnele plastice create de artiști și începe să iasă din galerii și muzee, cu scopul de a transmite spectacular mesaje cetățenilor, care încep și ei să fie actori conștienți în spațiul public.

Acest nou tip de artă și dialog social-estetic, implicată rațional se încorporează și ritmurilor colective ale societății contemporane, intrând în sfera fenomenelor de masă. Arta care cânta până acum o sută de ani transcedentalul metafizic, cu rădăcini poetice în evul mediu și în arta și filosofia antică, își propune a deveni un factor modelator și dinamizant al vieții sociale; ea devine un model moral de acțiune creativă, tehnică menită să facă, să aducă o stare de mai bine și confort în cetate, prin obiecte în spațiu, înnobilate de mesaj artistic. Celebrarea unei imanențe spirituale ce revarsă în lume energiile creatoare ale omului, care până acum căuta o ieșire în transcedentul metafizic.

Știința, cercetarea și progresul tehnologic, industrializarea, au modificat structura orașelor, conștiințele,

clasele sociale și au produs reforme în tehnicile și materialele de lucru ale artiștilor.

Urbanismul se schimbă ca filozofie a locuirii, devenind pragmatic și încorporând fabrici și uzine, depozite de mărfuri și magazine de prezentare și comercializare. Arta urbană a urmat comenzile sistemului politic și economic, viața societății fiind supusă acestor influențe directe.

Prin arta sa, creatorul de semne plastice poate participa la o personalizare în timp și spațiu a orașului în care trăiește, el îngrându-se propagandei tehnice a industrializării.

Dacă între anii 1950-1989 arta a slujit industrializarea societății, curent politico-economic național impus creatorilor prin semne plastice urbane cu mesaje și forme primare proletare, după 1990 în perioada dezindustrializării și trecerii la neo-liberalismul globalizant, ea a preluat forme noi de exprimare din imaginarul autohton, ori s-a inspirat din varii spații euro-atlantice.

Cercetarea artei contemporane în spațiul public românesc, am documentat-o prin semne plastice urbane de valoare pe care le-am selectat personal pe teren, în cadrul excursiilor de cercetare în toate zonele țării. Proiectul a acumulat și sintetizat informații pe care fenomenul semnului

plastic le difuzează în cantități masive și cu o intensitate evidentă în lucrări de specialitate, documentare vizuală, personală sau de tip Internet; pe parcursul studiului am încercat să analizez componentele esențiale ale fenomenului și să structurez un concept care să dovedească potențialul acestui instrument de lucru selectiv și eficient temei, pentru parcurgerea imensei cantități de date referitoare la semnul plastic urban postmodern care se desfășoară între decorativ și simbolic.

În rest, structurarea viziunii proiectului este de tip clasic cognitiv printr-o scurtă perspectivă istorică și evolutivă, prin identificarea originilor și influențelor diverse ale obiectului sculptural urban, începând cu arta antică, renașterea, modernismul și avangarda istorică, sau chiar ipoteze cu privire la posibilele origini de tip cultural și antropologic ale conceptului investigat; apoi, elementele principale care determină percepția și evoluția actuală a conceptului de obiect plastic urban cu determinări de ordin contextual în zonele de referință (știință, tehnologie, societate, tendințe culturale, etc.) și cu abordări de tip interdisciplinar (conceptul de semn plastic urban din perspectiva unor posibile argumentări și referințe din domenii culturale conexe – semiotică, aplicații și transpuneri

tehnologice, istorie, filozofie, etc.); în final, am încercat să realizez chiar și un fel de prognoză, insistând asupra potențialului evolutiv pe care îl posedă acest concept, pe baza calităților de instrument cognitiv și a relaționărilor extrem de diverse, de tip cultural, cu numeroase alte domenii de referință de cea mai strictă actualitate.

Fenomenul de semn plastic urban, din perspectiva evoluțiilor de tip postbelic și postmodern, poate fi descris ca manifestarea concretă a unei retroacțiuni de sistem, explicabilă din punct de vedere antropologic printr-o anumită funcție totemică a obiectului sculptural modern, sau cel puțin statutul referențial, de tip subconștient prin acțiunea semnificativă al acestei percepții la nivel contemporan. La nivel argumentativ, coloana vertebrală a studiului este reprezentată de referința sistematică la fenomenul urban postmodern în ascensiune sau decădere, completată de o susținere vizuală corespunzătoare, care exemplifică concret și justifică fiecare dintre considerațiile expuse; în termeni concreți, este vorba de o secțiune de tip stratigrafic prin imensa acumulare de informații (date și imagini) care alcătuiesc semnele plastice urbane de la sfârșitul mileniului doi, sau cele din mileniul trei, insistând asupra acelor aspecte și repere strict legate de conceptul de obiect spațial ca

semn plastic urban, pe baza viziunii și percepției originale asumate.

Prin educație și cultură, societatea a evoluat, iar odată cu acestea și arta a creat semne plastice urbane *aoutdoor sau indoor* din ce în ce mai complexe, mai personalizate, mai expresive, prin tehnici și tehnologii avansate. Astăzi trăim un moment de așa-zis “*do it yourself art*”, în care nu mai trebuie să avem o școlarizare/profesionalizare, pentru ca să reglăm camere foto sau video, *soft*-urile, imprimantele 3D și alte *device*-uri, ele însele făcând mare parte din activitatea umană rațională ori mecanică în locul nostru. Semnele plastice actuale răspund acestui tip de orizont de așteptare. Amprenta modernității asupra spațiului și a timpului este tocmai desacralizarea, abandonarea funcționalității simbolice în favoarea funcționalității pragmatice.

Până la invazia comunistă influențele asupra artei și culturii noastre au venit din orient și occident, mai puțin din America. Perioada 1945-89 a fost o perioadă tristă, influența în cultură și artă venind în proporție de 90% din răsărit. După 1990, când societatea noastră s-a deschis, influențele occidentale, orientale și americane sporesc, motivate de libertatea de mișcare și exprimare. Nu pot trece cu vederea mai

ales acum, după mai bine de două decenii, faptul că locuirea și modalitățile moderne de gândire și proiectare a spațiilor urbane cât și a artei amenajării mediului, au căpătat valențe creative care îmbinate cu mixajul de materiale și posibilități tehnice inovative ecologice, au dus la crearea unor module spațiale cu caracter de semne plastice.

Pornind de la afirmația lui Brâncuși conform căreia arhitectura este sculptură locuită, ne putem întreba astăzi ce anume transformă obiectul în semn plastic urban și în ce mod poate fi acesta asociat sau comparat cu arhitectura, din punctul de vedere al impactului vizual. Da, sunt de acord cu faptul că o sculptură de mari dimensiuni poate fi concepută, creată și cu rol de locuință, dar imaginarul nostru național și educația noastră conservatoare au separat aceste două funcțiuni, locuirea de statuar, lipsind spațiul social comunitar de spectacol. Ele îndeplinesc prin formă și semnal optic, un rol major de semn plastic urban fiind concepute, create special pentru acele unice locuri ca elemente urbanistice unicat. Valoarea lor artistică este în viziunea mea, deosebită.

În primul rând mentalitatea diverselor epoci determină tipul de estetic. Cu plecare din acest punct, într-o societate consumeristă, obiectul devine personaj principal, cu atât mai

mult cu cât, în spatele său, stau profesioniști, de la ingineri la designeri și arhitecți.

Imaginarul creativ al ultimului secol a dezvoltat o serie de locuințe ecologice independente, fără consum de energie electrică sau termică din rețeaua clasică poluantă și cu forme de design arhitectonic și iluminare naturală care ating idealul față de mediu și raportul zi/noapte, folosind atât energia solară dar și a stelelor

Dialogul dintre obiectul artistic și sit-ul în care este plasat este foarte important pentru mesajul transmis. În decorarea edificiilor, în funcție de condiția socială și materială, și de nivelul său cultural, comanditarul poate opta pentru măreția și diversitatea cromatică a lor.

O familie de semne plastice care sunt termen mediu între arhitectură și sculptură sunt cele care își propun să personalizeze țesuturile urbane. Acestea sunt mai mult decât artă ambientală.

Artistul vizual proiectează, ridică în situ lucrarea, sau chiar acțează în diferite evenimente culturale. Orașul secolului XXI are comunități în continuă mișcare, într-o dinamică care se reflectă și în estetica *environment*-ului.

Arta îmbracă noi forme ecologice ca un mesaj de atenționare asupra poluării industriale a planetei. Aceasta devine o problemă vitală a naturii transpuse în artă și a artei transpuse în natură pentru îmbunătățirea vieții o artă vizuală cu impact șocant major, prin optimizarea semnului plastic ca formă/simbol, cromatică și dialogul cu cetățenii dar și cu natura, servindu-se reciproc unul pe altul. Artiștii români au o mare pondere în semnele plastice urbane expuse a viziunilor, a ideilor și propunerilor ecoligiste de materializare și transformare a vieții urbei și a omului, a eco-relației sănătoase, durabile cu mediul, inclusiv prin viața semnului plastic, evoluția lui în signalectica cetății cât și a raporturilor optice, cromatice, sonore, mediatice în scopul optimizării acestei relații cu mediul circumscris activităților lor zilnice dar și ca un model pentru generațiile viitoare.

Folosirea economică a diverselor materiale grele de impact vizual în monumentele cu caracter durabil, sugerarea măreției, grandoarea volumului prin materiale ce pot imita piatra, metalul, lemnul, dar prin impactul ideii și culorii pot face caracterul lor periodic să devină interesant prin înlocuirea, diversificarea temporară a mesajului artistic.

Preocupările unor tineri artiști vizează mișcarea, cinetismul, trecerea la specularea timpului și a spațiului prin modificarea relației dintre ele, sau chiar a spațiului singur, cu modificări perspective și specularea mișcării luminii naturale din diverse unghiuri ori prin efecte scenice, mișcare și sunete care să atragă atenția trecătorilor. Montarea operelor de artă a început să se facă spectacular în situ, în spațiile urbane cu vizibilitate maximă, în locuri cu aglomerație majoră, intersecții, ronduri sau coline. Peisajele rurale sunt și ele înobilate cu semne plastice pline de mesaj artistic și educational, prin programe de land-art.

În epoca actuală a fluxului banilor integrați, elitele negustorilor engroșiști multinaționali și ale noilor bancheri se nomadizează, devenind invizibile și prefigurând fuziunea tuturor programelor de urbanism într-un singur program: mallul comercial irigat de media.

Construit în jurul filozofiei spațiale a consumului, acest nou program reprezintă esența spațiului spectacular care distruge orașele doar pentru a le realcătuși într-un pseudo sat: Satul Global. O construcție socială în care comunicarea devine doar virtuală.

O întoarcere la un feudalism de epocă nouă. Un proces a cărui finalitate este chiar pierderea legăturilor culturale și sociale nemijlocite specifice orașului tradițional european. Apare o nouă clasă, cea a „țăranimii tehnologizate”. Lipsită de inițiativa unor acțiuni independente, de afirmare a unei conștiințe sociale, și de aspirație centripetală a vecinătății, această nouă țărănime ce preferă izolarea și separarea ,este incapabilă să genereze și să susțină o producție, o cultură, un spațiu public social activ și dinamic fiind incapabilă să creeze și un model de viață spirituală. Periferia suburbană poate fi astfel ilustrată ca o proiecție în realitate a unui spațiu pur conceptual, în care chiar și cele mai bazice relații sociale sunt mediate virtual.

Fiind lipsit de acele ingrediente cheie - piața publică, agora, strada multifuncțională - ale geografiei urbane, spațiul suburban anulează practic cea mai importantă condiție a dialogului, a schimbului intelectual, contactul fizic nemijlocit și experiența corporală a vecinătății comunitare rurale.

Ca și fenomen al spațiului trăit, cultura se supune la rândul ei influenței fluxurilor globale de capital și este dependentă de natura capitalului uman, de predispozițiile de

consum ale multiplelor comunități ce alcătuiesc teritoriile tot mai segregate ale postmetropolei lipsite de centralitate.

Deruralizarea pe de altă parte, deschide porțile orașului unor populații de lumpeni deveniți negustori de ocazie, lipsite de mijloacele spiritual culturale necesare întreținerii acestui spațiu civic.

Orașele României acum la început de mileniu trei, se întrec în construcția de noi și noi suburbii periferice dar și Mall-uri/Supermarketuri în fiecare cartier.

Caracterul periferic al urbanismului post-industrial românesc se manifestă prin suprapunerea unor tendințe contradictorii aparținând unor momente de deconstrucție/construcție, aparținând unor etape de evoluție suprapuse, comasate și operaționale eliptic.

Suburbia/satelitul urban este noul paradis contradictoriu al societății de consum postrevoluționare care se manifestă agresiv peste tot chiar artistic pe ziduri, garduri, statui, pavaje, trenuri, autobuze, geamuri, etc.

Voi da în continuare o sumă de exemple privind cele mai importante subcurente ale Artei Urbane, despre care voi scrie câteva cuvinte. Dacă avem Graffiti-ul, care constă în intervenția semi-legală sau ilegală în spațiul public, aceasta a

generat cel puțin două contra-curente, la fel de importante: Graffiti Abatement și Anti-Graffiti Coating. Primul termen desemnează acțiunea administrațiilor locale de a aplica graffiti-uri în mod controlat pe ziduri, cu concursul unor artiști stradali, studenți sau artiști cu acte în regulă, pentru a nu lăsa loc graffitiurilor triviale sau nocive pentru societate. Al doilea, se referă la acțiunea de combatere a graffiti-urilor, prin protejarea zidurilor și a mobilierului urban cu materiale care să nu permită accesul la ele sau pe care să nu aibă aderență pigmentul. Ceea ce rezultă, are funcție vizuală agresivă pentru locuitorii orașului, constituind, ca și graffiti-ul, o intervenție în spațiul public, care va fi respinsă și ea de o parte a cetățenilor.

Vandalism Art-ul constă în aplicarea graffiti-urilor în spațiul privat, fără voia proprietarilor, ca și intervenția (neautorizată) pe monumente, clădiri de patrimoniu, etc, fiind considerată infracțiune, indiferent de calitatea artistică a intervențiilor. Cei care practică acest gen de intervenții, știu bine ce fac și de ce o fac. Ei sunt în principiu în luptă cu autoritățile, pot fi anarhiști și au nevoie de adrenalină. Subcurentul a adoptat numele pe cale juridică.

Street Installation, formă supra derivată din Street Art, constă în folosirea obiectelor publice, de asemenea ilegală, ca

părți ale unor instalații. De exemplu, pictarea pubelelor de gunoi, deformarea semnelor de circulație până la imposibilitatea interpretării lor etc.

Arta stradală de masă a prezentului nu este în acest sens decât un simulacru atent igienizat și sponsorizat al unei culturi ce confuzează atitudinea critică sau rebeliunea cu o tendință stilistică explicabilă în paginile unei reviste de modă *glossy*. O confuzie ce face ca acest câmp să fie în prezent puternic divizat între două tabere artistice. Despărțite cel puțin declarativ de o semnificativă falie ideologică, ele modelează spațiul urban invocând nu atât mijloace diferite, cât timpi diferiți de punere în operă. Prima, nocturnă, apelează la surpriză și, păstrându-și anonimatul, agită spațiul fizic. A doua, diurnă, îmbrățișând lumina, estetizează spațiul, cu convingerea că tehnica, procesul și calitatea rezultatului sunt la fel, dacă nu chiar mai importante decât prevalența oricărui mesaj în sine. În ambele cazuri, rezultatele demersului artistic ocupă aceeași importanță în mecanica discursivă a studiului propus.

Semnul plastic creat pentru situri urbane ce se include fratern în natură, putem să-l definim ca *Environmental Design and Architecture*, *Landscape Architecture* sau *Sustainable Architecture*- arhitectura și design-ul de mediu combină aspecte

majore ale obiectului-semn, al designului de exterior cu arhitectura. Arta, eventual ramurile media ale acesteia pot juca un rol activ în economia aplicațiilor corespunzătoare categoriilor menționate mai sus.

În planificarea și crearea spațiilor, structurilor și proiectelor urbanistice, specialistul, artist vizual ori arhitect, are în vedere un plan estetic mai larg. Patru variabile și relațiile dintre ele sunt luate în considerare, și anume: arhitectura (clădirile); peisajul (parcurile, grădinile, spațiile recreative); interioarele (spațiile din clădirile existente); elemente grafice de mediu (semnele și panourile informative). Un alt aspect important este construirea unor spații și structuri ecologice, să spunem în acord cu mediul, "prietenoase" cu acesta. Lucrările de urbanism și design de mediu pot fi întâlnite din ce în ce mai mult atât în spațiile publice cât și în cele private, terase cu grădină, curți interioare, piețe publice, scopul direct fiind petrecerea timpului liber și recreerea, cel indirect, crearea unui tip de conștiință bazat pe repere estetice.

Așa cum viața e compusă din succesiuni de percepții, toate momente trecătoare, non-lineare, o instalație are parte de aceeași experiență efemeră, densă. În timp ce arta murală și sculptura îngheață timpul și transmit ideea de etern, instalația

nu suportă un astfel de efect. Privitorul este în prezent, experimentând curgerea timpului și conștiința spațiului. Nu există nici o separare sau dihotomie între privitor și obiect.

Dacă arta instalației vizează explorarea zonelor privitoare la percepția spațială, întrebarea principală ține de caracteristicile artei (instalației) care o fac să fie o unealtă potrivită urban art-ului în cercetările ei asupra spațiului. În primul rând, arta instalației se află între artă și arhitectură, într-un loc în care căutările ei în privința spațiului și a fenomenelor legate de percepția acestuia, deschid debaterile privind experiența umană a spațiului fizic. Cele două laturi de dezvoltare sunt tratarea corpului uman ca vehicul al interacțiunii senzoriale cu spațiul și cea a percepției ca unealtă cognitivă folosită în navigarea spațiului. Firul care leagă lucrările artistului de cele ale urbanistului este abilitatea de a trezi în privitor conștiința asupra spațiului și locului, fie prin stimularea simțurilor prin intermediul materialului, scării sau interacțiunii, fie prin activarea senzației de dezorientare.

Putem spune că instalațiile ocupă un loc între artă și urbanismul architectural.

Descrisă uneori ca teatrală, captivantă sau experimentală și influențată de land art, performance și artă

conceptuală, arta instalației devine cunoscută pe scară largă sub acest nume odată cu mișcarea majoră din anii '90, cu rădăcini din anii 70. Descriind arta contemporană a instalației, Claire Bishop face o distincție clară între forme bidimensionale de artă precum pictura, arta murală, sculptura, filmul sau fotografia, care tind să fie dominate vizual și experimentate de la o oarecare distanță, și instalații, ale căror caracteristică principală este atragerea vizitatorului într-un spațiu tridimensional.

Într-un secol al intermedialității, al digitalului și tehnologizării, arta și urbanismul nu pot ocoli instrumentele și mijloacele de expresie contemporane. Materialele și tehnicile noi vor face ca semnul urban să capete noi mijloace de expresie și să devină semne civice cu rol educativ și estetic.

Grafitismul nostru românesc în forma sa urbană este de un total import. Acest fenomen a fost aculturat ca o atitudine cultă cu un caracter recurent.

Fiecare civilizație trebuie să-și cunoască, să înțeleagă și să-și perfecționeze cultura și tradiția în care a evoluat, altfel tinde să dispară fiind înghițită de o alta limitrofă!

Din aceste noi cartiere satelit dispăre semnul urban, esteticul ca nevoie socială rezumându-se doar la ego-decorarea spațiilor proprietate personală, a grădinilor sau a porților de

acces, ca o subliniere a limitelor cultural impuse de personalitățile cultural diferite iar nu ca un dialog constructive coerent social estetic.

Comunicarea vizuală urbană- afișajul

Dacă debutul afișajului s-a consumat sub semnul artei înalte, spațiile murale staradale devenind o galerie de arte, pe măsură ce societatea de consum și-a impus legile, afișajul a ajuns să substituie esteticii arhitecturale a orașului o coajă de semnificație mai puțin estetică în care sloganul comercial domina peisajul urbei.

Dacă urbanismul clasic impunea afișajului reguli clare de expunere a publicității comerciale la intersecții pe chioșcuri circulare, lăsând clădirile să respire și să dialogheze ,după anii 90, agresivitatea vânzătorilor de orice, a ajuns să sufoce orașele cu bannere pline de mesaje politice, până la detergenți și produse pentru baie sau grădină. Calcanele clădirilor sunt inundate de reclame, stâlpii electrici și copacii au devenit suporturi pentru afișe, consiliile locale nu mai gestionează reguli de bază ale urbanismului și esteticului.

În ultimii ani apar bilborduri peste tot care încearcă să dreneze această invazie.

Pentru că și-a găsit un nou “stăpân”, arta migrează urmărind fluxul banilor. A făcut-o încă din Renaștere: când a plecat din Italia pentru a ajunge la Paris, Londra sau Berlin, a făcut-o și în modernitate, când s-a organizat la Paris doar pentru a trece ulterior oceanul. Arta a urmărit întotdeauna elitele financiare, după cum elitele au fost mai întotdeauna atrase, chiar și dacă doar pasager, de locurile ce fie au produs, fie au acumulat artă. De unde și paradoxul strategiilor urbane, ce vizează o augmentare a spațiului prin artă și cultură doar pentru a câștiga încrederea fluxurilor de capital.

Istoria ne arată că perioadele de criză economică au tendința de a favoriza abundența și consumul de produse culturale, dar îndeosebi pe cele spectaculare de masă.

Art nouveau a însemnat pentru occident o creație arhitecturală decorativă, consumată și la noi accidental și exclusivist în marile orașe.

Arta românească contemporană glisează către efemer ca spectacol, un glisaj spre temporar dinspre monumentalul care fixa în spațiu și timp arta, semnul plastic urban. Posibilitățile artei pe comuter au devenit nelimitate, vizând arta virtuală. Arta

a ajuns să se globalizeze prin media în mod instantaneu prin transmisia intersatelitară și se extinde universal, odată cu migrațiile umane posibile pe alte planete.

Cercetarea mi-a deschis noi întrebări și posibile răspunsuri pe care le voi detalia într-o lucrare de analiză viitoare. Pe măsură ce am extins documentarea, am întrevăzut noi posibilități de a privi, interpreta și adânci cercetarea prezentă. Oricum, încă de la început mi-am asumat caracterul profund subiectiv al acestei investigații artistice, deși prin structurarea, identificarea și argumentarea zonelor și domeniilor de referință am urmărit sistematic criteriile obiective ale unei analize de context; mi-am asumat și argumentat o viziune coerentă asupra temei, viziune urmărită și dezvoltată pe parcursul unor secțiuni transversale prin fascinantul domeniu al evoluției în urban a sculpturii, obiectului, ceramicii, metalului, lemnului, sticlei, textilelor, etc.

Am dorit să atrag atenția asupra fenomenului în sine, ca prezență de context în domeniul artelor vizuale urbane la sfârșit și început de mileniu, în contexte social politice și economice complet diferite; i-am identificat originile istorice mai vechi sau mai noi, și am încercat să-l definesc ca pe un concept de

influențe, argumentând sistematic toate considerațiile și judecățile de valoare asupra subiectului.

Am parcurs, investigat, cred că într-un mod original, zone, domenii de referință și abordări interdisciplinare; nu am nici pe departe pretenția de a fi epuizat tema propusă sau de a fi obținut răspunsuri definitive, dar am convingerea că investigarea prezentată va genera întrebări și va sesiza probleme noi, de actualitate în domeniul semnului plastic urban, identificând în același timp noi variante posibile, și chiar variante de răspuns obiective, pentru acest moment istoric.

Faptul că o mare parte a românilor creatori de artă, știință și cultură lucrează în țările puternic dezvoltate economic și se integrează în modelele sociale democratice, va aduce în timp un plus de educație și civilizație și acasă, devenind modele pentru societatea noastră conservatoare.

Tranziția noastră românească prelungită și anemică spre o economie de piață și spre democrația reală cu preocupări obsesive spre acumularea materială individuală, nu a creat politicianilor autohtoni preocupări de schimbare și adaptare europeană a legislației în domeniul artei, culturii sau patrimoniului, fiind prioritare variatele modalități de sustragere de fonduri.

Era și este necesară clarificarea legislației în vederea constituirii unor instituții stabile cu preocupări vizând urbanismul, arta și arhitectura urbană, constituirea unor comisii de specialitate pentru definirea și finanțarea artei în spațiul public, definirea priorităților societății pe care azi o construim prin implicare pentru viitor, în care educația cetățenilor să fie prioritară. Este necesară realizarea de sondaje a publicului referitor la proiecte de urbanism viitor, de stabilire a priorităților sociale generale, a rolului comunității umane în arealul public, edilii trebuind să își cunoască publicul și să-i înțeleagă aspirațiile de viațuire și locuire.

Trebuie pe lângă legislație, dezvoltate programe și sisteme de finanțare, comisii de evaluare a proiectelor de artă în spațiul public. În alte țări democratice cu tradiție, există comisii naționale ori departamente de artă pe lângă guverne și parlamente care dezbate și aprobă marile proiecte de dezvoltare urbane ce au în viziune și educarea cetățenilor pentru arta publică, datorită faptului că se au în vedere valorile sociale, civice. La fel ca și artistul, edilii trebuie să țină cont de dimensiunea umană a spațiului public.

Cetățeanul joacă un rol determinant în acest context. El participă cu taxe, se implică direct, analizează structura

orașului și contribuie la deciziile care privesc reconfigurarea estetică a peisajului urban, conștientizând importanța de a conserva ceea ce este valoros, dar și de a diversifica oferta de lucrări de for public.

Orașul trebuie văzut ca o scenă uriașă cu un decor complex care include și intervențiile de *Public Art*. Acest decor, orașul, își atinge potențialul atunci când actanții, cetățenii pot să-și desfășoare activitățile zilnice, să traverseze rapid orașul, să interacționeze social în acesta și cu acesta, creând o ambianță confortabilă fizic și psihic.

Semnul plastic urban se va diversifica spre a servi utilitarul, dar și nevoia publică de estetizare și integrare în valorile artei mondiale contemporane ce devine din ce în ce mai comunicantă, mai spectaculară, integrând forme sonore alături de efecte luminoase holografice adresându-se deopotrivă inteligibilului cât și senzorialului.

BIBLIOGRAFIE

Volume:

BARTOS Jenő Mihály, *Arta Murală- Interferențe Vizuale*, Ed. Artes, 2006

BENERA Anca, *Monumentul public și distopiile lui*, Editura Institutului Cultural Român, 2011

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002

CARRICK Jill, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of Chance and Return*, Ashgate Press, 2010

CÂRNECI Magda, *Artele plastice în România-1945-1989*, Ed. Meridiane, București, 2000

COLLINS Judith, *Sculpture Today*, Phaidon Press Limited, London, New York, 2007

CRAIOVEANU Paula și MĂNESCU Ramona, *Portretul unui oraș*, Editura Lucretius, 2010

DAMÉ Frédéric, Bucureștiul în 1906, Editura Paralela 45, București, 2007

DEMPSEY Amy, Destination Art, Ed. Thames and Hudson Ltd, London, 2006

DIEHL, Gaston, Vassarely, Ed. Flammion, 1973ar

GANY Nicholas, Graffit-arta străzii pe cinci continente, Ed. Vellant, 2008

GOLDBERG Roselle, Performance-live art since 1960 forward by Laurie Anderson, Ed. Thames and Hudson Ltd. London, 1998

GOSEL Peter and LEUTHAUSER Gabriele, Arhitecture in the 20th Century, Ed. Taschen, 2005

GRIGORESCU Dan, Constantin Popovici (monografie), Meridiane, București, 1990

GROZEA Mircea, Sculptori contemporani, Editura Meridiane, Bucuresti, 1984

GUȚĂ Adrian, Generația '80 în artele vizuale, Editura Paralela 45, București, 2001

HAPGOOD Susan, Neo-Dada: Redefining Art, 1958-62, Universe Books and American Federation of Arts, 1994

HIGGINS Hannah, Fluxus Experience, University of California Press, 2002

JAGUER Édouard, Jules Perahim, Editura Arcane 17, Paris, 1990

KAPROW Allan, Essays on the Blurring of Art and Life, University of California Press, 2003

KARNOUHU Claude, Adio diferenței-Eseu asupra modernității târzii, Ed. Ideea Design&Print, 2000

KELLEIN Thomas, The Dream of Fluxus, Hanjorg Mayer, 2007

OCTAVIAN Tudor, Un artist al Casei Regale, Otilia Michail-Otetelesanu, Editura Monitorul Oficial, 2008

PREDA SÂNC Marilena, Arta Urbană Contemporană, Ed. UNARTE, 2008, București

PREDA SÂNC Marilena, Integrarea prin Artă, Ed. Universitatea de Vest, Timișoara, 2006

PREDA SÂNC Marilena, Imaginea Video Digitală, Ed. Coresi, 2004

PREDA SÂNC Marilena, Modele culturale ale societății cunoașterii din perspectiva culturii tehnice (coordonator Laura Pană), Ed. Politehnica Press, București, 2006

SCHMIDT Petra, TIETENBERG Annette, WOLHEIM Ralf, (eds), Happenings and other Acts, Ed. Routledge, Patterns

in design, Art and Architecture, Edition from Birkhauser Verlag AG, Basel, Boston, Berlin, 2007

SIBICEANU-MARIȚA Doina-Laura, Semne mnemonice urme ale spiritului ancestral / Metamorfozarea lor în pictură, Editura Citadela, Satu-Mare, 2017

STENDL Ion, Desenul-Estetica, Suporturi, Matriale, Ed. Semne, București, 2004

TITU Alexandra, coordonator general, Experiment în arta românească după 1960, SCCA, 1997, București

TULCAN Doru, Grupul Sigma-O perspectivă, Fundația Interart TRIADE, 2003

VARTANIAN Ivan, Art Work Seeing Inside The Creative Process, Ed. Chronicle Books, San Francisco, 2011

YERBST Adriano, Gaudi Rainer, Antoni, The common place art, public space and urban aesthetics in Europe, Ed. Taschen, Koln, 1988- Edited by Bartolomeo Pietromarchi

WENZLER Claude, Guide de l'Heraldique, Editura Ouest France, 2015

Articole:

BABEȚI Coriolan, Crucea Secolului, Revista Artă nr.1/2011

CERCEL Elena, Marea frescă de la Ateneul Român – creația pictorului Costin Petrescu, Revista Noema, Volumul XI, 2012

FLYNT Henry, A Total Critique of Culture,
[http://www.henryflynt.org/aesthetics/totcritcult .html](http://www.henryflynt.org/aesthetics/totcritcult.html)

IANCU Valentina, Despre artă în spațiul public, Revista Artă nr. 1/2011

PLĂMĂDEALĂ Mihai, “George Apostu sau legătura neîntreruptă dintre cer și pământ”, Revista Vitraliu nr.3-4 (43) noiembrie 2014

PLĂMĂDEALĂ Mihai, “Trecere și devenire la Reka Csapo Dup”, Observator Cultural, iunie 2013

PREDĂ SÂNC Marilena, Artă în Spațiul Public, în revista Contrapunct, Nr.3-4, ISSN 1016-7609, pag.32, București, 2006

PREDĂ SÂNC Marilena, Artă Urbană Temporară și Efemeră, în vol. Spațiul Public și Reinsertia Socială a

Proiectului Artistic și Arhitectural, Ed. Univ. Ion Mincu, București, 2007

SPIRESCU Adrian, Metamorfoza locuirii de mâine, Ed. U.N.A.Ion Mincu, 2009, București

TITU Alexandra, Monumentul între autoritar și vetust, revista Arta, nr.1/2011

TITU Alexandra, Corp-Artă-Societate, Reflecții întrupate, autor coordonator - Laura Grunberg, p 168, Editura UNARTE, 2010

ȚOCA Mircea, Sculptori clujeni, Editura Meridiane, București, 1978

VLASIU Ioana, suplimentul de Duminică al Ziarului Financiar, 03 Iunie 2006

în Revista 22 nr. 40 (141) din 9-15 octombrie 1992

Dicționare:

DEAC Mircea, “LEXICON critic și documentar Pictori, Sculptori și Desenatori din România Secolele XV-XX” - Gheorghe D. Anghel, Editura Medro, 2008

LUCACI Constantin, BARBOSA Octavian, *Dicționarul artiștilor plastici contemporani*, Editura Meridiane, 1976

PRUT Constantin, *Dicționar de Artă Modernă*, Editura Albatros, București, 1982

PRUT Constantin, *Dicționar de artă plastică modernă și contemporană*, București, 2000

Un secol de sculptură românească. Dicționar A-D, Colecția SINTEZE, Editura META, 2001

Cataloage, Reviste

Arad Art 2007: 50 de ani de activitate artistică, Editura Mirador, Arad, 2008

Ateliere de artiști din București - Darie Dup, vol.1, p. 47-51, Editura Noi Media Print, București

BARBOSA Octavian: George Apostu. București, 1968

CEBUC Alexandru, Irimescu, București, 1995

COMARNESCU Petru, Ion Jalea, București, 1962

DICKERMAN Leah; DOHERTY Brigid; DIETRICH Dorothea; KRIEBEL Sabine T; TAYLOR Michael R.; MILEAF Janine; WITKOVSKY Matthew S, DADA, National

Gallery Of Art in association with Distributed Art Publishers,
2006

FOSTER Hal; KRAUSS Rosalind; BOIS Yve-Alain;
BUCHLOH Benjamin H D; JOSELIT David, *Art Since 1900 •
Modernism • Antimodernism • Postmodernism*, Thames &
Hudson, 2004

ILIESCU-CĂLINEȘTI Gheorghe, Consiliul Culturii și
Educației Socialiste, Oficiul de Expoziții, 1983

*New Realisms, 1957–1962: Object Strategies Between
Readymade and Spectacle*, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid, 2010

ORAVITZAN Silviu, Ed. Graphite, 2009

PLEȘU Andrei, *Ateliere de Artiști din București*, Mircea
Spătaru, Editura Noi Media Print, București

Public Art& Design Profile Nr.46, Editor Nicola Kearton,
Academy Group LTD, London

REVIEWS *Artits and Public Space*, Black Dog
Publishing, Edited by Ruth Charity, London, 2005

SCHILERU Eugen, Ion Irimescu. București, 1969

ȘORBAN Raoul, *Vida*, Editura Meridiane, București,
1981

TITU Alexandra, *Corpul*, Catalog al Expoziției cu același titlu, Focșani, 2010

VLAD Aurel „Personajul din atelier”, Expoziții personale, Editura UNARTE, București, 2011

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

**DE LA OBIECT LA PICTURĂ.
DE LA PICTURĂ LA OBIECT.**

Doctorand : **Smaranda - Sabina Moldovan**

Coordonator: **Prof.Univ. Habil. Dr Dacian Andoni**

CUPRINSUL REZUMATULUI TEZEI DE DOCTORAT

MULȚUMIRI	3
CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT	4
1.INTRODUCERE	6
Obiective	6
Motivația	7
2.PREZENTAREA CAPITOLELOR DIN TEZA DE DOCTORAT	10
Partea I	10
Partea a II-a	12
Partea a III-a	14
Partea a IV-a	17
Partea a V-a	17
3.CONCLUZII	18
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	20

MULȚUMIRI

Doresc să aduc mulțumiri speciale conducătorului meu de doctorat, domnul Prof.Univ.Habil.Dr. Dacian Andoni pentru îndrumarea în elaborarea tezei de doctorat. Îi mulțumesc domnului profesor pentru că m-a condus, fără a-mi restrânge libertatea, spre o zonă specifică de cercetare, pe care doresc să aprofundez în viitor.

De asemenea doresc să mulțumesc comisiei de îndrumare, Conf.Univ.Dr. Hedy M-Kiss, Conf.Univ.Dr. Rudolf Kocsis, Conf.univ.Dr. Cristian Sida, pentru sfaturile și sugestiile oferite pe tot parcursul cercetării. Doresc să mulțumesc în mod special domnul conferențiar Cristian Sida pentru materialele bibliografice personale puse la dispoziție.

Doresc să-mi exprim gratitudinea față de doamna Prof.Univ.Dr. Daniela Constantin pentru sprijinul constant acordat de la începutul studiilor universitare.

Totodată, doresc să adresez mulțumiri speciale mamei mele și doamnei profesor de limba și literatura română Carmen Oancea pentru ajutorul oferit în tehnoredactarea tezei.

CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT

I.OBIECTUL	5
1.INTRODUCERE	5
2. HETEROGENITATEA OBIECTULUI	12
2.1. De la Platon la Sorensen.	14
2.1.1. Henologia obiectului	16
2.1.2 Geneza obiectului	17
2.1.3 Obiectul monadă	19
2.1.4 Triada Wolff, Locke și Kant	22
2.1.5 Intenționalitatea inexistenței obiectelor	24
2.1.6 Obiecte imposibile în viziunea analitică.	26
2.1.7 Obiectului estetic	27
2.1.8 Absența obiectului	29
2.1.9 Limita obiectului	31
2.2. Estomparea granițelor.	32
2.2.1 A patra dimensiune a obiectului	34
2.2.2. Obiectele hazardului la început de secol XX (Accidente)	37
2.2.2.1 Obiectul fonetic dadaist	37
2.2.2.2 Colaje și readymade-uri	39
2.2.2.3 Asamblajul	44
2.2.3 Obiecte cromatice, minimaliste și specifice.	48
2.2.3.1 Începutul absenței	51
2.2.3.2 Distrugerea obiectului	56
2.2.3.3 Obiectul ca și culoare sau obiectul cromatic	58
2.2.3.4 Obiecte specifice. Estomparea granițelor.	60
2.2.3.5 Obiecte imperfecte	63
2.2.4 Obiecte sociale și asocieri de obiecte cu substanțe.	66
2.2.4.1 Joseph Beuys	68
2.2.4.2 Fernand Leger	71
2.2.4.4 Claes Oldenburg	72
2.2.4.5 Grupul Independent	72
2.2.5 Umbra obiectului sau paradoxul monocromiei.	75
2.2.5.1 Pierre Soulages	76
2.2.5.2 Gabriel Shuldiner	77
2.2.5.3 Gerold Miller	78
3.NECESITATEA UNOR CERCETĂRI SUPLIMENTARE	80

II.EXPERIMENTE	83
1.OBIECTIVE ȘI IPOTEZE DE LUCRU	83
2. PARADIGMA OBIECTULUI	84
3. METODOLOGIE ȘI METODE	85
3.1 Experimentul	88
3.1.1 Experimentul social	89
3.1.2 Experimentul tehnic	99
4.PROCEDEE METODICE	108
4.1 Proveniența obiectelor brute	109
4.1.1 Obiecte personale	111
4.1.1 Spațiul public	111
4.1.2 E-spațiul	113
4.2. Abstractizarea	115
4.2.1 Memoria iconică	117
4.2.2. Memoria senzorială	118
4.3. Procedee de unificare prin formă și culoare	120
4.3.1 Unificarea formală	122
4.3.2 Unificarea cromatică.	130
4.3.3. Izolarea și degradarea	133
5. CONCLUZII, COMENTARII ȘI OBSERVAȚII PERSONALE	139
III.ESTOMPAREA GRANIȚELOR	142
1. ASAMBLAJUL PICTURII	142
2. DE LA PICTURĂ LA OBIECT	148
3. DE LA OBIECT LA PICTURĂ	162
3.1 Itinerariu	163
3.2.Acromatisme	172
3.2.1 Materica	175
3.2.2 Etere	177
3.3 Umbre cromatice sau Intervale cromatice de izocromie	181
4. NOTIȚE	191
5. DE LA UMBRĂ LA UMBRĂ. (ÎN LOC DE CONCLUZIE)	198
IV. ANEXE	200
1.TEXTE CRITICE	200
1.1.Obiecte în sine și imagini în diseminare	200
1.2.Obiecte și structuri	202
1.3 Recomandare	204
2 .INTERVIURI	205
V. BIBLIOGRAFIE ȘI REFERINȚE BIBLIOGRAFICE.	211

INTRODUCERE

Cuvinte cheie: *arte vizuale, pictură, culoare, obiect, pictură-obiect, monocromie, izocromie, asamblaj, instalație, entropie vizuală, minimalism, experiment, sculptură, artă socială, tehnici mixte, obiect filosofic, ontologie, henologie, cubism, dadaism, noii realiști, brutalism, cianotipie, pedagogie.*

Obiective

La ora actuală interesul artelor vizuale contemporane se îndreaptă spre creația de obiecte, asamblaje sau angrenaje, instalații, performanțe, cu un interes ridicat spre neo-minimalism. Obiectivul general al acestei lucrări derivă din cadrul larg al domeniului vizual în relație cu socialul. Scopul acestei lucrări este cercetarea relației pictură și pictură obiect, demonstrând că obiectul și pictura sunt inseparabile, dar în același timp sunt un gen separat de sculptură și sculptura obiect. Obiectivele secundare sunt culegerea de informații în scopuri pedagogice, extinderea și documentarea tehnică prin experimente a unor procedee de uniformizare. Se pot evidenția și efecte secundare, derivate din obiectivul principal, precum contrabalansarea atitudinii sociale de tip kitsch. Importanța acestor premise, aspecte, concepte, paradigme, metode de investigare și analize, este strâns legată de îmbogățirea arealului de creație și cercetare vizuală ale artistului contemporan.

Subiectul cercetării atinge un anumit grad de plenitudine deoarece solicită intervenții ale domeniilor transversale precum filosofia, psihologia, sociologia, economia, marketingul.

Motivația

Motivația de a cerceta această temă pornește de la dezordinea vizuală, cauzată de ceea ce se poate numi azi, o suprastimulare vizuală. Aceasta apare deoarece *obiectul în sine* este hegemon de semne și valori ale vieții cotidiene, iar aglutinarea, pasiunea nestăpânită pentru acumulări, lipsa unei funcționalități, falsa utilitate și inutilul creează fenomenul de **entropie vizuală**. Interesul meu pentru domeniul mediului apropiat, ca mediu înconjurător cotidian este un element major în alegerea temei. Contextul actual furnizează date importante asupra relației individ-societate, el fiind considerat un cadru material, un cadru obiect. Consider acest cadru material un tărâm fertil domeniului creației, deoarece furnizează ceea ce Roman Ingarden (Rutkowski, 1990) denumește *obiect brut*, materie de bază pentru artist în elaborarea de obiect artistic și mai apoi estetic. Acesta poate consta în orice ce poate fi tradus prin undele electromagnetice emise de un pigment, de o suprafață, de un obiect și nu numai.

Omul a evoluat, conform lui Abraham Moles (1980) de la *homo faber*, făuritor de unelte și semne necesare supraviețuirii, la artizanul secolului al XIX-lea. *Homo faber* dispare odată cu industrializarea, fiind eliminat din domeniul serviciilor și înlocuit de benzile de producție din marile fabrici. Eliminarea nu este totală din procesul de producție. În vederea obținerii bunurilor materiale este necesară existența unui ansamblu de materii prime și materiale. Prin prelucrarea lor, materiile devin obiecte, bunuri materiale, adresate mulțumirii cerințelor de consum ale societății. Acest lucru duce la un surplus de timp, pe care omul îl canalizează spre activitatea de consum.

Fenomenul de consum este caracterizat de o serie de relații ale omului cu *obiectul*. Aceste relații sunt legate de factori precum: utilitatea acestuia, colecționarea sa, funcția decorativă, funcția estetică, posesivitatea și nevoia constantă de achiziționare. Acești factori stau la baza dezvoltării domeniului publicității. Publicitatea, prin definiție, are ca scop stimularea dorinței de achiziționare a produselor în bunuri sau servicii. Se folosesc diverse metode de manipulare psihologică. Este un mijloc de comunicare extrem de răspândit, având totodată o tendință de expansiune. Conform lui Francois Brune (2003)

verbele „a reduce, a frustra, a erotiza, a aliena, a recupera, a infantiliza, a condiționa”¹, descriu cel mai bine comportamentul influențat de sloganurile publicitare. Diferite tipuri de publicitate au diverse efecte asupra noastră. Se pot distinge mai multe categorii. Publicitatea repetitivă, prin difuzarea frecventă a mesajului ne face să acționăm mecanic și fără discernământ. Aceasta este în strânsă legătură cu dezvoltarea lanțurilor de supermagazine, în felul acesta cumpărătorul nu mai este supus stresului unei alegeri, ci acționează automat după numele produsului care i s-a întipărit în minte datorită multiplelor redări ale comunicării produsului, mărcii respective. Repetarea frecventă a aceluiași mesaj poate duce la saturație și la respingerea produsului respectiv. În acest tip de publicitate, de tip mecanic se mai folosesc imagini supradimensionate, în culori vii, contraste puternice, care să atragă atenția și să producă o acoperire totală a câmpului vizual. Publicitatea bazată pe evidențierea statutului social, își îndreaptă forțele spre consum. Ea pune accent pe latura socială a vieții umane, comunicând mesaje prin care ori pune în prim plan o poziție cât mai înaltă în ierarhia socială ori apartenența la o anumită clasă socială, grup. Prin produsele pe care omul le achiziționează el se simte parte a unei categorii. Publicitatea se adresează și inconștientului uman, ajungând astfel nu doar să vândă produse, ci să construiască noi modele comportamentale provenite din viziuni ale vieții umane. Lucrarea de față nu are scopul de a pune în evidență calitățile negative sau pozitive ale publicității. Enunțarea lor este necesară, deoarece publicitatea este un element cheie în dezvoltarea imageriei actuale. Aceasta a influențat atât sfera socialului, economicului, cât și cea artistică, fiind o formă de comunicare.² Influențele asupra domeniului artelor vizuale pot fi observate în mișcările și curente premoderne. Punctul culminant al intruziunii mesajelor publicitare în cadrul artelor vizuale se produce în cadrul Pop art-ului, curent ce își extrage seva din domeniul marketingului și al publicității.

Bunurile de referință sunt într-o continuă schimbare, aparțin fluxului permanent de obiecte dictat de ciclurile economice ale consumului. Consumul este expunerea unui număr tot mai sporit de obiecte în viața cotidiană. Aceste obiecte sunt provizorii, condamnate la efemer, fiind schimbate constant cu variante modificate (sistemul se

¹Brune, F., 2003, *Fericirea ca obligație*, ed. Trei, București, p.65

² N.a. Ca formă de comunicare ea este prezentă atât în canalele convenționale precum presa scrisă, televiziune, cinematografie și afișe, dar și în obiecte, evenimente. Există și o formă ascunsă de publicitate pe care o putem regăsi în reviste de consum, reportaje și sponsorizări, rețele sociale. Această difuzare intensivă de mesaje în imagini are efect în dezvoltarea culturii de masă.

bazează pe schimbarea frecventă a modei). Multe dintre acestea sunt replici de o calitate inferioară a celor de referință, din categoriile superioare.

Efemeritatea *obiectelor* duce la acumularea lor. Fenomenul de acumulare a acestora are explicații psihologice prin tipul avatarului, care simte că „orice distrugere este o alterare a câmpului posesiv, o distrugere a însăși ființei sale”³. Prin acumularea lor, în timp, acestea se sedimentează, se aglomerează, își invadează spațiul de influență reciproc, ajungând să fie percepute precum un singur volum.

Ca urmare a asocierii unor concepte deja existente din filosofie, prin studierea abordării obiectului în diferite curente și perioade ale istoriei artelor și observarea directă a realității imediate, am ales să-mi concentrez atenția pe elemente cu care interacționăm în viața cotidiană. Acestea sunt de regulă obiecte personale, obiecte văzute ca produs sau de design, obiecte găsite, imagini de obiecte și obiecte estetice. Alegerea lor este aleatorie și fără a avea o liniaritate, un sistem de selecție.

Identificarea *obiectului* ca sursă de inspirație apare poate cel mai edificator la Joseph Beuys. El declară că acesta îi vorbește: „ Eu nu spun niciodată că un lucru e terminat pentru mine, ci, dacă e într-adevăr terminat, spun: masa ca atare vrea să fie așa, cum este ea acum. Niciodată nu spun deci: declar acest lucru încheiat, ci aștept până când obiectul însuși se face auzit și spune: sunt gata (râde) (...) Încerc să realizez ceea ce vrea să realizeze intenția; adică ceea ce apare și se pune în față, dar încă nu e complet încheiat. Încerc să urmăresc ce vor de la ele însele lemnul sau piatra”⁴. *Obiectele* apar și sunt alese prin ceea ce transmit la momentul respectiv. Ele pot fi grupate în tipologii în funcție de anumiți factori. *Obiectele* din cadrul creației personale pot fi catalogate după proveniența. Acestea sunt alese din mediul înconjurător care poate fi personal, public, media.

³Moles, A., 1980, *Psihologia Kitsch-ului*, ed. Meridiane, București, p. 28

⁴Harlan, V., 2003, *Ce este arta? Discuție - Atelier cu Joseph Beuys*, ed. Idea & Design Print, Cluj, p.36

PREZENTAREA CAPITOLELOR DIN TEZA DE DOCTORAT

Se pornește de la ideea că omul primitiv și-a însușit atât henologia⁵ obiectului prin săgeata repetitivă, substanțele diferite prin introducerea pigmentilor colorați, monada prin structurile geometrice, obiecte imaginare și percepții senzoriale prin ritualurile magice, obiectele imposibile prin reprezentări zoomorfe, unde picturile din peșteri supuse contemplării, inițial magice, devin proto- obiecte estetice. Ceea ce filosofia a tradus în limbajul scris, al cuvintelor, arta a intuit de mii de ani.

Consider utilă tratarea termenului de obiect transdisciplinar, având în vedere dimensiunea lui artistică și filosofică. Această abordare este necesară, deoarece după cum afirmă Leonardo Da Vinci⁶, pictura și filosofia, ca activități umane, implică procese mentale. Viziunea integratoare facilitează punerea în centru a *obiectului* ca produs mental, artistic și estetic. Astfel, se vor evidenția două axe principale ale stadiului actual al cercetării : fundamentele sale teoretice din literatura de specialitate filosofică; ontologică și epistemologică și creația artistică modernă ca fundamente practice din domeniul de specialitate al artelor vizuale. Examinarea cercetărilor se va face analizând, atât zona artelor contemporane, cât și cea a conceptelor actuale.

Partea I

Obiectul este protagonistul primei părți a cercetării, capitolul doi, unde el este urmărit în cadru metafizic, ontologic și mereologic, iar mai apoi în toate creațiile domeniului picturii, de la cubism până în zilele noastre.

⁵ *N.a* Termenului se referă la obiectul pus în relație cu filosofia ce tratează *Unul* ca punct de plecare. Se referă în teză la un *obiect primar*, la o *pregeneză a obiectului*.

⁶Da Vinci, L.,n.d.,Trattato di Pittura, *apud. Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, 1947, ed. Carabba editore

În primul subcapitol sunt urmărite trasee filosofice în paralel cu examinări ale unor creații artistice.

Se produce o clasificare bazată pe: rapoarte de tip henologic, *obiectul* fiind asociat unului, sacralui, zenului; a sistemului substanțelor scolasticii și mai apoi a derivatelor substanțelor, unele în flux continuu, altele nominaliste, simple precum în teoria lui Ockham, monadele Leibniz, *atomie naturae* ce se află într-un stadiu de continuă schimbare. Se fac raportări la percepția interioară precum în opera lui Kant; raportări ale fenomenelor observabile percepute ca fenomene mentale; obiecte contradictorii, obiecte imposibile; obiecte estetice, ca mai apoi *obiectul* chiar să dispară, să devină absent, imaterial și să se transforme într-o cavitate și în ultimă instanță într-o umbră.

În al doilea subcapitol, mi-am propus să fie cercetată zona artelor vizuale, dintr-o perspectivă temporală care să cuprindă doar ultima parte a secolului nostru, deoarece aceasta posedă elemente din întregul areal imagistic, de la omul primitiv până în zilele noastre. Nu se va insista asupra trecerii obiectului prin toate categoriile de obiecte filosofice în cele plastice. Se vor exclude cele cu reverberații din Antichitate, cu frescele pompeiane, miniaturile medievale, cu reprezentări de acumulări de obiecte grotești ca în *Le musee D'Ole Worm* (1655) sau frescele ce decorează Vaticanul și Villa Borghese, gravurile renascentiste târzii ale lui Albert Durer, deoarece în ultimii 70 de ani se condensează experiența milenară a artelor vizuale, ceea ce face ca paralela interdisciplinară: (filosofică și pictură) să fie mult mai profundă, în favoarea determinării relației obiectului observat la 360 de grade cu pictura și viceversa.

Călătoria sa este una complexă și interesantă, în cubism el fiind analizat și mai apoi reprezentat cu toate dimensiunile sale, Picasso îl toarnă în bronz în șapte exemplare, în futurism el primește mișcare și devine dinamic, dadaismul îl supune hazardului și îi face cunoștință cu performance-ul, Marcel Duchamp îl ridică la statut de artă, consacrand termenul de readymade, Man Ray îl fotografiază, noii realiști îl folosesc în exces, pe când Yves Klein și Robert Rauschenberg îl introduc prin monocromie în pasivitate, Aman îl grupează după tip, Joseph Beuys după gradul de termicitate, iar pop-art-ul îl divinizează. Precursorile feminismului îl folosesc ca mijloc de exprimare pentru a-și susține cauzele.

Obiectul este pilonul artei conceptuale⁷, ajungând ca în cadrul minimalismului prin obiecte specifice (Judd, 1965) să dizolve granița dintre pictură și sculptură.

În cercetarea mea obiectul se atomizează, se defragmentează, se descompune, uneori își păstrează integritatea volumului, a conturului sau dispore. Se selecționează din structurile acestuia anumite calități dominante, anumite coordonate, care pot conduce în această fază la recunoașterea sa. Este o atitudine pragmatică asupra lumii materiale, încadrarea etapei în tipologii fiind mai degrabă o căutare exterioară problemei. Fundamentul este spontaneitatea și individualitatea. Este etapa în care se manifestă o multitudine de variante de explorări, fiind premergătoare etapelor de sinteză, care se vor regăsi în partea dedicată *Proceselor și experimentelor*.

Partea a II-a

În acest studiu, am folosit două metode de cercetare. În ansamblu cercetarea este predominant empirică bazată pe experiența studiilor anterioare. Un cadru empiric se dezvoltă și din metoda bazată pe arta participativă. O altă metodă de cercetare secundară este ilustrată prin experimente de diferite tipuri. Doresc să menționez că metoda artei participative interacționează și în cadrul subcapitolului *3.1.1 Experimentul Social* prin intervenția publicului. Ambele metode își fixează rezultatele în demersul creației personale.

Metodologia rezultă atât din metoda de analiză și hibridare a înțelesurilor *obiectului* din *2.2 Estomparea granițelor*, cât și cea din *3.1 Experimentul*. Subcapitolul *Experimentul* urmează două direcții: cea a experimentului social cu studiul de caz instalația *Bottles* din

⁷ *N.a* Fac referire la lucrarea *One and Three Chairs*, 1965, a artistului Joseph Kosuth, considerată o lucrare preconceptualistă.

Kaarja Finlanda și cea e experimentului tehnic reprezentat de expoziția personală *#Error_Memory* de la Galeria Impatto, Roma, Italia.

Procedeele metodice, predominant tehnice se pot parcurge în capitolul dedicat *4.Procedee de unificare prin formă și culoare.*

Procedeele metodice constau în:

Alegerea obiectelor și clasificarea lor:

Obiecte brute, sunt clasificate în subcapitolul *4.1. Proveniența obiectelor brute*. Aceste obiecte sunt materie primă care se manifestă ca izvor pentru imaginație. Acestea sunt obiecte ce mai apoi sunt introduse în asamblaje, ele sunt precum pasta din pictura în ulei. Aglutinantul în cazul asamblajelor este spuma poliuretanică, precum în pictura tradițională sunt terebentina, uleiul și mediumurile. Obiectele brute pot fi catalogate după proveniența, tipul de obiect și cauzele alegerii sale. Clasificarea cea mai indicată și care conține și tipul de obiect este cea după proveniență: acestea sunt alese din mediul înconjurător care poate fi personal, public, media.

Abstractizarea cu ajutorul memoriei vizuale, senzoriale și iconică.

Procedeele de unificare (sau sinteză a abstractizării) au două direcții: una este de a produce o limitare a formei prin înglobare sau încapsulare, dezvoltarea unui model, a unui tipar, a unei structuri repetitive sau pattern, texturarea suprafețelor, iar a doua de diminuare a paletii de culori cu efect în eliminarea aproape totală a contrastelor cromatice și dezvoltare de monocromii, izocromii sau armonii de asemănare. Concomitent cu procedeele mai sus amintite am folosit într-un mod mai puțin pregnant două procedee, care sunt de asemenea menite să ne conducă din punct de vedere tehnic spre mediul social, *al relației noastre cu obiectele*. Acestea sunt izolarea și degradarea.

Rezultatele obținute în cadrul acestor experimente tehnice, conțin informații folositoare în special pentru cei care sunt implicați în procese de creație, preocupări din domeniul artelor vizuale de ordin tehnic și tehnologic, o predispoziție spre experiment și pentru cei ce consideră necesară stabilirea unor puncte de reper în cadrul relațiilor ce pot produce efecte de unificare în pictură și *pictura obiect*.

Partea a III-a

În ultima parte, dedicată rezultatelor căutărilor, se vor putea urmări produsele și observațiile rezultate în urma experimentelor de diferite tipuri, tehnic, social. Acestea sunt precum amprente de la degetele noastre, sunt impresii subiective transpuse în pictură în ulei și asamblaje. Straturile ontologice ale seriilor de lucrări, precum asamblajele cu *obiectele integrate*, se pliază pe conceptul monadelor lui Leibniz, ele comunicând foarte puțin între ele. În schimb toate lucrările se integrează în conceptul fenomenologic al lui Edmund Husserl, fenomenul considerat element comun, fiind starea mea sufletească și rememorarea ei, o redare improprie a realității. Astfel ele devin amprente.

Imitația se manifestă în dialog cu mine la nivelul percepției vizuale. Un exemplu, relativ simplu, ar fi cel al valurilor. Acestea îmi par asemănătoare din punct de vedere vizual. Diferențele percepute între ele sunt ne semnificative. Totuși în mod real, fizica a demonstrat ca nici o undă nu este identică cu cealaltă, fiecare având, viteză, înclinație, direcție diferită. Reprezentarea lor din punctul meu de vedere mental ar fi o structură liniară cu linii dispuse în paralel pe o anumită direcție, izocromatică sau monocromatică, într-o culoare cu rece sau cu tendințe de răcire. În lucrările mele nu se vor regăsi valuri maritime deoarece ele nu fac parte din arhitectura mediului apropiat mie, sunt un element natural, iar reprezentarea lor ca exemplu a fost dată doar pentru a putea înțelege mai bine mecanismul dezvoltării stratului exterior pornind de la percepția unui obiect, fenomen, apelarea la cadrul memoriei, abstractizarea acestuia și redarea într-o formă simplificată, ajunsă aproape de un stadiu nul sau incipient. Valurile sunt elemente care în cazul de față, reprezentate pur mental prin linii paralele de dimensiune identică, sunt necesare identificării procesului de observație vizuală trecute prin memorie iconică. Imaginea mea mentală nu este cea a unui fizician, dar totuși pe măsură ce caut informații aceasta va fi influențată de informațiile dobândite din domenii precum fizica, astfel liniile ce reprezintă valurile nu vor mai fi identice, ci doar asemănătoare.

Partea a III-a conține două capitole: cea a ansamblajelor *De la pictură la obiect* și cea a picturii în tehnica uleiului *De la obiect la pictură*.

În capitolul *De la pictură la obiect* materia este principalul factor asupra căruia se aplica procedeele metodice de unificare. Inspirația nu realizează nimic fără materie, fără existența unui *obiect real* asupra căreia să intervină. Este valabil pentru toate artele vizuale, în arhitectură fiind un teren, o vale, în sculptură o bucată de marmură, un sunet în muzică. Prin prelucrarea materiei se ivește aspectul meșteșugăresc al artelor. Pentru un pictor, materialele tradiționale, după ruperea de arta monumentală, sunt pânza întinsă pe suport de lemn și culorile de ulei. Modelul inițial în transpunerea ideilor este și el un *obiect*. Acest prim material determină creația. Astfel, am ales o varietate de materiale pornind de la cele specifice picturii tradiționale, la cele neconvenționale, industriale, *obiecte găsite*. De multe ori *obiectul găsit* sau readymade-ul devine *obiect brut* în realizarea demersului de la *pictură la obiect*. Acest *obiect primar*, materie neprelucrată, se prezintă sub aspectul unei lucrări vechi sau a unei rame vechi, adică un *obiect găsit, readymade*. Ca prim suport se leagă de suportul folosit în mod tradițional prin felul de a fi ca obiect: o suprafață plană, delimitată de un cadru. Suportul pentru pictură tradițional este folosit în drumul dedicat cercetării *obiectului în pictură*. Diferența dintre cele două suporturi este că primul a fost deja utilizat în alte scopuri, fiind deja un obiect găsit și relocat ca scop, pe când a doua variantă a fost pregătită pentru primirea straturilor de pastă de pigment aglutinat cu ulei.

Rezultatele, sub formă de asamblaje, au fost prezentate în expoziția din cadrul Galeriei Primăriei din noiembrie 2019 cu titlul *#formal*. Titlul asamblajelor conține cuvântul *obiect* (ex: *Obiect nr. 01*). Acest cuvânt definește tot ce ne înconjoară, real sau ireal, construit, inexistent, fuzionat. Numărul primit este precum un număr de clasificare cronologică. Fiecare obiect, indiferent de natura sa este cronologic în creația mea.

Direcția cea mai pregnantă și specifică a cercetărilor mele din ultimii 10 ani se conturează în capitolul 3. *De la obiect la pictură*. Aceasta direcție pornește de la schițe de tip monotipie și se conturează în structuri ordonate peste care se aplică straturi de culoare. Acestea devin câmpuri de culoare, monocromii și izocromii. Ele au fost influențate de

conglomerări de obiect din mediul apropiat și din călătorii, vizite la muzee și simpozioane de artă naționale și internaționale.

Rezultatele parțiale au fost prezentate în cadrul expoziției *#obiect*, Galeria Art Rotary, 2017, *#somewhere_in_time.*, Galeria Primăriei Timișoara, 2018.

Această direcție dominantă a cercetării se dezvoltă pe serii de acromatisme (alb negru și gri): *Materica* și *Etere* și pe cea de *Umbre cromatice* ce cuprind la rândul lor serii cu câmpuri de culoare clasificate după dominante: de roșuri, galbenuri, albastruri și violeturi. Această serie a izocromiilor și a armoniilor cromatice cu o dominantă sunt relaționate *obiectelor cromatice*, *obiectelor specifice* și sunt obținute prin metoda de uniformizare cromatică mai mult decât cea formală prezentă în cadrul *Obiectelor 2018-2019* din seria asamblajelor. Prin numeroasele suprapuneri de straturi de culoare, acestea se unifică precum componentele unui asamblaj.

Obiectele în culoare sunt expresia purității substanțelor, datorită nealterării lor cu alte elemente externe și lipsa aluziilor. Unele sunt *obiecte imperfecte* datorită tușelor uneori gestuale, dar și acestea sunt uniformizate de straturile succesive transparente. Prin ele se evocă *traseul obiectului* de la începuturi, din umbra platonică unde pictura este copia unei copii a realității, la umbra lui Sorensen unde acesta devine culoare. Umbrele, penumbrele și anteumbrele sunt întotdeauna colorate datorită faptului ca lumină albă se descompune în cele trei culori primare lumină. Blocarea unei lungimi de undă produce efectul de umbră colorată. În cazul luminii naturale umbra este albastră (culoarea albastră este mai sensibilă la structurile macroscopice ale atmosferei, iar lungimea sa de undă este mult mai mică). Dacă folosim lumină colorată într-o încăpere umbra va avea culoarea luminii ambientului. În cazul dispariției obiectului vor rămâne doar spațiul și umbra. Spațiul și umbra sunt în aceeași tentă de culoare, o izocromie.

Cele două direcții s-au unificat în cadrul expoziției doctorale *De la pictură la obiect. De la obiect la pictură*, Galeria Calpe Timișoara, curatoriată de doamna profesor Daniela Constantin.

Partea a IV-a

Textele critice și interviurile au fost introduse în cadrul *Anexelor* cu rolul de a elucida, de a explica, de a clarifica implicațiile *obiectului* în cadrul creației și cercetării mele.

Partea a V-a

Sunt enumerate referințele bibliografice și bibliografia folosită în cadrul cercetării.

CONCLUZII

Domeniul artelor vizuale atrage de la sine problematica unei concluzii. În speranța ca și absența unei concluzii clare poate fi o concluzie, voi continua, însă, nu fără a mă opri în a remarca importanța traseului parcurs, fără a epuiza - din fericire- acest tip de abordare. Acest traseu va continua în cadrul aceluiași subiect ales în prezenta teză, în vederea aprofundării obiectului prin relații cu alte simțuri.

Cele două procese urmărite, de la pictură la obiect și de la obiect la pictură implică un ansamblu de enunțuri.

Astfel, în demersul *de la pictură la obiect* se produce o delimitare a picturii obiect de ordin tehnic și tehnologic. Cu cât apropierea folosirii materialelor înclină spre pictură și prezintă un mod de expunere ce aduce o aluzie la bidimensionalitate putem afirma că este o pictură asamblaj. Cu cât predomină culoarea în asamblaj putem încadra asamblajul pe zona de pictură obiect. Tot ce se înțelege prin perceperea în timp, din diferite unghiuri și în care forma trăiește mai puternic decât culoarea poate fi încadrat în sculptura obiect. Marja de eroare în evaluarea practică a asamblajului este infinită datorită sensibilității fiecăruia dintre noi.

În abordarea *de la obiect la pictură* situația se concluzionează, sper, provizoriu, prin *pictura de la obiect* care produce tabloul complet al acestuia; reproduce imitația-imitației lui Platon, prin clarobscur, pornind din Antichitate, culminând în Renaștere și continuând până în zilele noastre prin reprezentări hiperrealiste. Aceste reprezentări sunt umbrele lui Platon; pictura face ca *obiectul* să depășească unicitatea *unului* lui Plotin sau a monadelor lui Toma D'Aquino, multiplicându-se fără să își piardă din adevăr, nu doar în curentul minimalism; pictura face ca două contradicții să existe simultan și depășește astfel limita impusă de Wolff. Pictura este contrast și lipsa acestuia; pictura, ca orice artă, de fapt, face ca *obiectul* să se fie în sintonie cu intelectul, sensibilitatea și rațiunea; pictura face ca *obiectele compuse* să devină monade unice, atemporale, autonome, inimitabile și nelimitate. Interconectează și cuprinde toate tipurile de *obiecte* și nu numai. Ea interconectează timpul: perioade, epoci, mișcări și curente, la fel cum „monadele” lui

Leibniz sunt interconectate; pictura este intenție și creează *felul obiectului*: al intelectului precum în arta conceptuală, al oniricului precum în suprarealism, al distrugerii precum în dadaism, obiecte depedente precum forma și culoarea de obiecte propriu-zise: tablouri, pictură obiect, acuarele, colaje; pictura descrie *obiectul*; pictura creează *obiecte imposibile*; pictura este *obiect estetic*; pictura este și imaterialitate, deși ea nu aparține nici lumii materiale, nici celei imateriale; pictura este culoare. Ea este *umbra obiectelor* lui Sorensen și totuși ea este autonomă. Picturii îi este permis să manifeste, ceea ce *obiectele* nu pot face, iar *obiectul* prin intermediul picturii se autodepășește.

De la umbra lui Platon la umbra lui Sorensen, pictura prin lumină, a melanjului dintre forma tridimensională și culoare, își revendică locul ei de drept, oferind libertate privitorului de a-și proiecta interiorul, dar și acumulările culturale.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Alain, E.C., 1969 ,*Un sistem al artelor frumoase*, ed.Meridiane, București
2. Brune, F., 2003, *Fericirea ca obligație*, ed. Trei, București
3. Harlan, V., 2003, *Ce este arta? Discuție - Atelier cu Joseph Beuys*, ed. Idea & Design Print, Cluj
4. Judd, D., 1965, *Specific Objects*, n.d.
5. Moles, A., 1980, *Psihologia Kitsch-ului*, ed. Meridiane, București
6. *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, 1947, ed. Carabba editore

STILURILE 1900 ÎN ARHITECTURA DIN VESTUL ROMÂNIEI

CUPRINS

INTRODUCERE	1
CAP. I. LUMEA ARTELOR DECORATIVE	
I.1. Sistemul artelor vizuale.....	8
I.2. Artele decorative de-a lungul timpului	10
CAP. II. REPERE ISTORICE ALE DECORATIVISMULUI	
II.1. Principii ale artei decorative	21
II.2. Despre originea și evoluția decorativismului	23
II.3. Repere istorice ale decorativismului în raport cu estetica Stilurilor 1900	25
II.3.1. Decorativismul în reprezentările plastice ale artelor antice.....	25
II.3.2. Evul Mediu – mozaicul bizantin și vitraliul romanico-gotic	37
II.3.3. Elemente decorative în Renașterea italiană și baroc	42
II.3.4. Decorativism și influențe japoneze asupra artei europene în sec. XIX	47
CAP. III. SFERA STILURILOR 1900	
III.1. Artă și societate la cumpăna dintre secole	53
III.2. Premise de formare și particularități stilistice ale Artei 1900	55
III.3. Origini, influențe și izvoare ale Stilurilor 1900.	62
CAP. IV. GENURI ARTISTICE DE MANIFESTARE ALE STILURILOR 1900	
IV.1. Manifestări regionale ale Stilurilor 1900. Principale centre europene.....	72
IV.1.1. Anglia între Arts and crafts și Stilurile 1900.....	72
IV.1.2. Stilurile 1900 în Scoția. Școala de la Glasgow	75
IV.1.3. Stilurile 1900 în Belgia și Olanda.....	79
IV.1.4. Manifestări ale Stilurilor 1900 în Spania și Italia.....	83
IV.1.5. Art nouveau francez.....	85
IV.1.6. Stilurile 1900 în Germania. Jugendstil.....	90

IV.1.7. Stilurile 1900 în Austria și Ungaria. Secesiunea vieneză. Particularități regionale în arhitectura 1900 maghiară	94
--	----

CAP. V. ARTELE 1900 ÎN ROMÂNIA

V.1. Manifestări artistice ale Stilurilor 1900 în teritoriul României la cumpăna dintre secole ...	102
V.2. Arhitectura de la 1900 între stilul românesc și secesionismul transilvănean.....	108

CAP. VI. STILUL 1900 ÎN ARHITECTURA DIN VESTUL ROMÂNIEI

VI.1. Expresivitatea regională a Stilurilor 1900 în vestul României	117
VI.2. Arhitectura 1900 în Oradea	121
VI.2.1. Direcția vegetal-florală a arhitecturii 1900 din Oradea	122
VI.2.2. Direcția geometrică în arhitectura 1900 din Oradea	143
VI.3. Arhitectura arădeană în contextul Stilurilor 1900.....	148
VI.3.1. Repere arhitecturale de stil 1900 în Arad.....	151
VI.3.2. Alte edificii 1900 arădene	179
VI.3.3. Accente ale stilului neoromânesc în arhitectura 1900 arădeană.....	187
VI.4. Manifestări ale Stilurilor 1900 în arhitectura din Timișoara	189
VI.4.1. Arh. László Székely (1877-1934).....	190
VI.4.2. Arh. Lipót (Leopold) Baumhorn (1860-1932)	202
VI.4.3. Arh. Henrik Telkes (1881-1964)	205
VI.4.4. Arh. Martin Gemeinhardt.....	209
VI.4.5. Arh. Eduard Reiter	211
VI.4.6. Arh. Márcell Komor și Jakab Dezső.....	211
VI.4.7. Manifestări ale stilului neoromânesc în arhitectura timișoreană.	
Arh. Duiliu Marcu	214
VI.5. Arhitectura 1900 în Lugoj. Palate lugojene	216
CAP. VII. Manifestări insulare ale Stilurilor 1900. Palatul Csernovics, Palatul Mocioni, Castelul Kintzig	228

CONCLUZII.....	242
LISTA ILUSTRĂȚIILOR	246
BIBLIOGRAFIE.....	255

CUVINTE-CHEIE: Stilurile 1900, arhitectură, decorative, secesion, particularități regionale, ornament, Arad, Lugoj, Timișoara, Oradea, Castel Cernovics, Conac Mocioni, Palat Kintzig;

REZUMAT

Sfârșitul secolului al XIX-lea a marcat o perioadă de oarecare stabilitate în ceea ce privește dinamica hărții politice a Europei Centrale, care a atras după sine caracteristici ce s-au răsfrând inevitabil și asupra teritoriilor aflate în cadrul arcului carpatic al României actuale. Aflate sub administrația Imperiului Austro-Ungar, provinciile Banat, Crișana și Transilvania au avut o legătură strânsă cu lumea artistică din Viena și Budapesta. În acest context, orașe precum Oradea, Timișoara, Arad sau Lugoj au absorbit tendințele arhitecturale occidentale ale timpului, care s-au adaptat însă specificului regional, dând naștere unei unități stilistice autentice, prin care se poate contura identitatea regională a acestui spațiu multicultural.

Tema de cercetare a tezei de doctorat vizează, așadar, direcțiile de manifestare ale Stilurilor 1900 în cadrul arhitecturii din vestul României, dezvoltată pe linia secesion-ului vienez și maghiar, pornind de la premisa că Stilurile 1900 nu s-au manifestat ca simple preluări ale elementelor de limbaj arhitectural-ornamental maghiar sau vienez, ci prin suprapunerea fondului local autohton a luat naștere un limbaj cu totul nou, specific acestei regiuni. Clădirile și monumentele istorice devin simboluri ce reflectă aspirațiile și particularitățile culturale ale populației, jucând un rol esențial în construirea identității naționale, absolut necesare în contextul actual al globalizării. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, până la declanșarea Primului Război Mondial, Banatul, Crișana și Transilvania au cunoscut o perioadă prolifică – dezvoltarea industrială și creșterea demografică au avut un impact direct asupra vieții sociale, animând scena cultural-artistică a marilor centre urbane. Pe fondul progresului economic și cultural, elita locală și-a îndreptat atenția către Occident ca model estetic și stilistic, conectându-se astfel la circuitul economic, spiritual, cultural și artistic european. Caracterul multiethnic al orașelor Oradea, Arad, Timișoara și Lugoj a influențat modul în care

Stilurile 1900 au fost receptate în aceste zone. Mișcarea și estetica 1900 s-a suprapus asupra fondului cultural al populației ce intra în alcătuirea acestor centre urbane, apelând la izvoarele tradițiilor populare autohtone pentru a da naștere ulterior unui program arhitectural autentic și valoros, în care identitatea stilistică locală constituie măsura diversității regionale.

Din punct de vedere structural, teza de doctorat cu titlul *Stilurile 1900 în arhitectura din vestul României* are la bază un număr de șapte capitole, grupate la prima vedere în două părți distincte prin care se urmărește, pe de-o parte, traseul și evoluția Stilurilor 1900 Europa și modalitatea prin care acestea s-au manifestat, ulterior, în cadrul arhitecturii din vestul spațiului românesc. Primele trei capitole ale tezei surpind abordări generale, de tipul apariției și evoluției decorativismului, de la primele manifestări artistice, până la definirea acestui concept în cadrul manifestărilor stilistice ale Artelor 1900, așa cum se concretizează în spațiul european la limita dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea, conturându-se sub forma unei analize sistematice generalizate ce pavează, în fond, traseul incursiunii stilisticii 1900 în arhitectura românească, așa cum se definește în cea de-a doua parte a lucrării, începând cu capitolul al IV-lea.

Astfel, capitolul I intitulat *Lumea artelor vizuale* urmărește evoluție artelor decorative de-a lungul timpului, de la primele manifestări ale omului în acest sens. Capitolul al II-lea, intitulat *Repere istorice ale decorativismului* vizează o catalogare a decorativismului de-a lungul istoriei artelor, încă din perioada antichității clasice, până la modernitatea secolului al XIX-lea, în raport cu felul în care acest decorativism se prezintă în limbajul estetic al Stilurilor 1900. Capitolul al III-lea, *Sfera Stilurilor 1900*, vizează evoluția și manifestarea mișcării 1900 în Europa, în timp ce capitolul următor tratează manifestările regionale ale stilurilor 1900 în centrele regionale Europene. Capitol V urmărește pătrunderea și evoluția Stilurilor 1900 în România, așa cum se manifestă atât în afara arcului carpatic, urmărind linia programului neoromânesc, cât și în interiorul arcului carpatic, unde diversitatea fondului cultural dă naștere unui limbaj diferit, specific acestei regiuni, ce poate fi catalogat drept *secesion transilvănean*. Capitolul VI este rezervat Stilurilor 1900 în vestul României, așa cum se conturează în Oradea, Arad, Timișoara și Lugoj, cu diferențele și asemănările aferente, dezvoltate pe fondul particularităților locale specifice fiecăruia dintre aceste centre reprezentative pentru arhitectura de tip 1900.

Poziția politică și geografică strategică de care beneficia vestul spațiului românesc la începutul secolului al XX-lea au permis pătrunderea și răspândirea Stilurilor 1900 în această regiune, facilitată de contactul și schimburile culturale permanente cu Europa Centrală. Arhitecții străini de origine vieneză, budapestană, cehă sau sârbească care au activat în acest spațiu diversificat au adus inevitabil noua viziune occidentală, pe care aceștia au adaptat-o fondului cultural autohton. Mai mult decât atât, însuși arhitecții locali plecați la studii în străinătate au aplicat la întoarcere, așa cum era de așteptat, lecțiile și principiile învățate peste hotare, contribuind astfel decisiv la răspândirea mișcării 1900 în arhitectură, atât în cadrul centrelor urbane de mari dimensiuni precum Cluj, Oradea, Arad, Timișoara, Sibiu sau Târgu-Mureș, cât și în orașele de dimensiuni mai reduse, precum Deva, Dej, Sighișoara, Salonta sau Luhoj, în măsura în care proiectele de regenerare urbană a acestor localități au coincis cu noul program artistic ce s-a răspândit de-a lungul continentului european.

Oradea se prezintă drept unul dintre orașele cu cel mai bogat patrimoniu arhitectural construit în spiritul stilisticii 1900, unde clădirile ridicate la începutul secolului al XX-lea se conturează asemenea unor adevărate bijuterii arhitecturale. Tocmai din acest motiv Oradea este unicul oraș din România care în prezent face parte din circuitul internațional al arhitecturii Art Nouveau, pe lângă centre urbane reprezentative precum Barcelona, Viena sau Glasgow. În funcție de limbajul ornamental al arhitecturii 1900 orădene se conturează două direcții stilistice diferite: pe de-o parte direcția floral-vegetală, cu volume și linii organice, reprezentată prin activitatea unor arhitecți precum Jakab Dezső și Komor Márcell, Ferencz Sztarill, Romanóczy Kálmán (fiul), Bálint Zoltán, Jamor Lajos sau Arh. József Guttmann (fiul), în timp ce direcția geometrică se conturează cel mai bine, poate, prin proiectele arhitecților Mende Valér, Löbl Ferenc sau László și József Vágó, fiecare dintre aceste două orientări purtând amprenta stilisticii locale, cu puternice reverberații preluate din fondul tradițional secuiesc și săsesc.

În Arad, arhitectura de stil 1900 se conturează într-o manieră mult mai rezervată și mai sobră față de ceea ce se întâlnește în Oradea, reprezentativă, însă, pentru acest tip de societate, mult mai conservatoare, reflectând în fond caracterul tradiționalist burghez al acestui oraș. Manifestarea și evoluția arhitecturii 1900 în Arad a cunoscut o direcție ușor diferită față de celelalte centre urbanistice din vecinătate – în primul rând, se pare că mișcarea 1900 în Arad a debutat înainte de toate în zonele periferice, și nu în centru cum era de așteptat, cel mai probabil datorită micilor meșteșugari și negustori care au intrat în contact cu arta 1900 în

Occident și au dorit să și-o însușească. Astfel, au rezultat numeroase edificii modeste ca structură și construcție ce poartă amprenta Stilurilor 1900, demonstrând faptul că această estetică nu este rezevată exclusiv palatelor sau ansamblurilor arhitecturale impozante, de mari dimensiuni, dar și numeroase clădiri care deși erau proiectate în stil eclectic - historicist, au îmbrăcat haina viziunii 1900 la nivelul fațadelor, tocmai din dorința proprietarilor de a fi în pas cu ultimele tendințe ale vremii. În ceea ce privește preferința pentru ornamentația clădirilor arădene, fondul cultural secuiesc se îmbină și aici cu cel românesc, cu toate că reprezentările florale în arhitectura 1900 arădeană sunt relativ rare.

Arhitectura timișoreană de la începutul secolului al XX-lea păstrează, la rândul ei, o notă de sobrietate născută în principiu datorită contribuției arhitectului László Székely, a căruia activitate prolifică și îndelungată a contribuit decisiv la conturarea planului urbanistic al acestui oraș. Și aici, decorațiunea vegetal-florală este relativ redusă în comparație cu numărul edificiilor ce prezintă ornamentație geometrizedată, în timp ce ca notă particulară se remarcă faptul că multe dintre ansamblurile ridicate în perioada de înflorire a Stilurilor 1900 în Timișoară păstrează încă anumite elemente de factură historicistă, care se îmbină cu noua estetică, dând naștere unora dintre cele mai impozante și grandioase ansambluri arhitecturale din vestul României.

În Lugoj evoluția arhitecturii de stil 1900 prezintă în faza incipientă numeroase reverberații historiciste și eclecticice, așa cum se pot observa în analiza unor edificii reprezentative precum *Palatul Bejan*, *Palatul Gaspari* sau *Palatul Ioanovici*, în timp ce pricipiile 1900 ajung să fie reprezentate cu o claritate mult mai mare în construcții precum *Palatul comunității reformate*, *Spitalul Municipal* sau *Palatul Milovici*, marcând astfel traseul noii viziuni stilistice, de la primele forme de manifestare, până la maturizarea completă.

Ultimul capitol al tezei de doctorat intitulat *Manifestări insulare ale Stilurilor 1900*. *Palatul Csernovics*, *Palatul Mocioni*, *Castelul Kintzig* urmărește modul în care influențele arhitecturii 1900 au pătruns la începutul secolului al XX-lea și în afara marilor centre urbane și s-au conturat la periferiile acestor orașe, manifestându-se izolat, local, prin construcții de tipul palatelor, conacelor sau castelelor, ridicate la comanda nobililor maghiari sau austrieci care dețineau terenuri și proprietăți în afara orașelor și care au dorit să se alinieze mișcării ample a Stilurilor 1900 cu care au intrat în contact în Europa. Acest capitol surprinde, astfel, amploarea și universalitatea mișcării 1900, care în mod paradoxal, depășește limitele urbane și își

găsește formula în ansamblurile arhitecturale singulare construite în zone retrase, departe de exaltarea marilor orașe în care această viziune stilistică încărcată de vitalitate și spirit inovator și-a găsit, poate, cel mai bine expresia.

THE ROMANIAN LANDSCAPE IN THE XIX-TH CENTURY

DOCTORAL THESIS

(SUMMARY)

KEY-WORDS

- Landscape, nature, painting, visual transposition, model, motive;
- Considerations, peculiarities, themes, metamorphoses, history, factors, house, church, medieval, Romanian, Byzantine, theme, modern, painters, trees, fresco, content, communication, semantics, style;
- Henric Trenk, Carol Popp de Sathmari, Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu.

My option for the theme of this thesis is justified by more considerations:

- My preference for landscape. Since my childhood I was impressed by trees, by the plenitude of vegetation in summer ; in the creation camps I painted landscapes ; in my creation, trees are almost exclusively the theme which has preoccupied me. I have also observed that Romanian painters have frequently practised landscape painting because of the well-known Romanian people's propensity to nature, this being a long tradition, and the expressive specifics held by the beauty of it on the other hand. There are the strong impulses towards landscape. The landscape in the Romanian painting is a symbiosis, a special meeting among virtual reality, affective dimension, Romanian spirit, national culture and a specific sensitivity.
- Taking all these into account, I have considered that I can develop a theoretical approach to landscape and devoted much attention to the Romanian painters of the XIX th century, so that it become an original contribution, result of my own interpretation-to a possible, valid, credible and realistic development of this theme.
- In the first chapter I have presented data about landscape, about its artistic peculiarities, and I have also considered necessary to render a historical perspective for its better understanding, to follow its becoming in the important connections in the long run ;
this is the way I have studied bibliography and researched it in the great museums at home and abroad. I have mentioned theoretical aspects of the landscape, starting from the two hypostases: landscape in nature and painting landscape, two different realities, two different worlds which oppose each other, two perspectives-the perceived one and the painted one, the landscape as a phenomenon and the landscape as a genre of the easel painting, with some points of correspondence, the most of them belonging to the visual , to taking into account the landscape as an image, as a work where the visual term is particularly completed with what belongs to the human term, with the sensory system , affection and with intellectual dimensions, ideas, paradigms and parables, symbols and significances, peculiarities of an original perspective.

Landscape painting is practiced in the entire antiquity: Egypt, Crete, Greece, The Roman Empire, then, constantly from Renaissance to modern art, presenting more variations determined by place and theme, by the cultural area and by the artistic peculiarities of the local tradition which were integrated, absorbed into the general commands of the art and style in the epoch from the direction followed in the completion of the works. But the landscape is significantly strengthened by the data received and transmitted by the theme. The landscape is always present with a part of it expressing itself in a thematic way, with imperatives generated by the way of watching and understanding, of feeling and realizing, landscapes coming from nature, but lyrically and narratively fused, real or scholarly, imaginary or fantastic, loaded with spirituality, marine, rural, hilly, mountainous, with spatial, temporal, mythological, realistic, paradisiacal, dramatic, seasonal, architectural landscapes, landscapes as background, landscapes as a genre in itself. The Romanian landscape has got peculiarities which make it special through the action of the fundamental factors, physical and spiritual, psychological and occupational, of faith and natural environment, of being and feeling and living, of respect for ancestral tradition, of consideration of its identity in the world.

- The second chapter identifies and analyses the data that have gone before the practice of landscape painting in the modern Romanian art, observing at the same time the way they have showed themselves according to the orthodox Romanian spirit and the way they integrated in the art of the epoch. The painters of the church frescoes, inside and outside, developed an imagery in which there were respected the Byzantine pattern, the iconographic canons required by the religious interpretations, but they included ways of understanding and feeling, that led to an individualized art, to a Romanian variance .

There has to be mentioned the fact that in the presentation of the biblical scenes, for reasons of defining the setting there appear landscape elements, mountains, hills, clouds, trees, fields, flowers, architectural buildings which, although secondary, hold very clearly the germs of the future landscape that will be realized as soon as it reaches a real genre in the modern period. The decisive factors which act on these paintings are the ones that have shaped the Romanian spirit, too – church and faith, occupations and peculiarities, human typology. Being respected the requirements belonging to the Byzantine style, they acted vividly for understanding and realizing frescoes, being, in what is admitted to be proper painting, defined as Romanian art.

- The third chapter is dedicated to the mediaeval Byzantine painting, church frescoes considered able to be integrated into the theme through the fact that in the images there appear landscapes which will develop as an independent genre in the modern Romanian art. The medieval painting in the Romanian spaces is unitary because traditions, spirit and faith were unitary. There has been preserved the Byzantine character, but with natural interventions belonging to the spirit and faith of the natives of the country, of their peculiarities and history. That is why I consider that the Romanian painting, beside its respect for Byzantine canons, holds real characteristics, that allow it to be spoken about as Byzantine painting of an authentic Romanian version. The meaning of the spiritual and artistic communication itself is themed as

the landscape is with local data belonging to tradition, history, life, thinking and feeling. This is the source of the native peculiarities, also marked by the personal style and understanding of the church painters. Elements of Romanian origin and references to events of our history are to be found at Arbore, Cozia, Voronet, Neamt, Agapia.

- The fourth chapter refers to the changes in the Romanian society- starting with 1800- the changes in spirit and art, when the Romanian Countries moved from oriental – Byzantine to western-modern style, when they borrowed and adapted not only the political ideas and the forms of civilization but also the forms of art due to the changes of taste in arts. First they brought the portrait, then the historical composition but, due to the artists and people's attachment to the Romanian beauty of nature, the landscape developed very fast and it was placed under a paradisiacal archetype. The landscape turned into an important domain of the Romanian modern and contemporary art, represented by painters of high value from Aman, Grigorescu, Andreescu, and Luchian, to the Romanian impressionists Nicolae Darascu, Lucian Grigorescu,, Jean Alexandru Steriadi to Dumitru Gheata, Ion Tuculescu, Gheorghe Ionescu to Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe, Viorel Marginean.
- In the fifth chapter we have showed that the domain of the Romanian landscape benefited from a number of painters, who contributing this way to the development of the Romanian art. The early landmarks are offered by the miniaturists :Gavril Ulric and Anastasie Crimca, but also by painters like Spiridon from Putna, Tudoran, Dragos Coman, Parvu Mutu. Then there follow the predecessors, painters who came from other countries, because there appeared a lot of requests in the Romanian Countries; some of them are episodic ones like: Emil Volkens, Amedeo Preziosi, Giovanni Schiavoni, Jozsef Agoston Schofft, others settling here, like: Carol Wallenstein de Vella, Anton Chladek, Henric Trenk, Ludovic Stavski, Niccolo Livaditti, Mauriciu Loffler. There are considered initiator painters Nicolae Teodorescu, Mihai Veleceanu, Ludovic Stavski, Miklos Barabas, later there come outstanding painters like Gheorghe Asachi, Anton Chladek, Henric Trenk, Carol Popp de Szathmari , the painters of the 1848 generation - Ion Negulici, Barbu Iscovescu, Constantin Daniel Rosenthal. The academic style is represented by Gheorghe Panaiteanu Bardasare, Nicolae Popescu, George Demetrescu Mirea. The Romantic spirit is to be seen in the work of painters like Misu Popp, Petre Mateescu, Theodor Buiucliu, Mihai Stefanescu. In the middle of the XIX-th century the Romanian painting reached its maturity with Gheorghe Tattarescu and Theodor Aman, and later, the highest appreciation was got by Nicolae Grigorescu and Ion Andreescu, followed by the post-Grigorescu painters Juan Alpar (Alexandru Paraschivescu), Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Arthur Verona, Apcar Baltazar. All of them have been considered for the landscape they painted with the accent on the semantic dimension, researching communication mainly consisting in vision and attitude, spirit and symbolism, archetypes and ideas, archetypes and symbols, significances and affective dimensions.
- The sixth chapter refers to my own creation whose central theme is the theme of trees, as well as the cycles of expositions. The White Trees and the Enigmatic/Mysterious Trees, theme sustained by personal theoretic opinions, depending on the peculiar characteristics that, I have initiated and developed. All of them can be integrated into

the genre of Romanian landscape painting, being in a natural continuity, even if I considered important to assert myself and develop a painting that belongs to me both as theme and style,value and, obviously, originality, personal contribution on both the theoretical level and that of painting itself.

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D.

Teză de doctorat
MIZUNO TOSHIKATA ȘI GRAVURA JAPONEZĂ DE LA
SFÂRȘITUL PERIOADEI MEIJI (1868-1912)

Rezumat

Coordonator științific:
Prof. univ. dr. Doina Mihăilescu

Student - doctorand:
Ioan Paul Colta

Timișoara
2020

CUPRINS

INTRODUCERE / 5

I. GRAVURA JAPONEZĂ DIN PERIOADA EDO (1603-1868)

1. Aspecte din istoria gravurii *ukiyo-e* / 10
2. Materiale și tehnica xilogravurii policrome / 48

II. MIZUNO TOSHIKATA ȘI EPOCA SA

1. Aspecte ale contextului istoric / 55
2. Gravura japoneză din perioada Meiji (1868-1912)
Tsukioka Yoshitoshi și *renașterea* xilogravurii / 58
3. Mizuno Toshikata, un artist în devenire / 72
4. Mizuno Toshikata, liderul școlii Utagawa / 91
5. Pictorul Mizuno Toshikata / 104
6. Școala lui Mizuno Toshikata. Kiyokata Kaburaki / 107

III. ANALIZĂ TEMATICĂ ȘI STILISTICĂ

1. Interesul pentru trecut. Gravura cu temă istorică / 111
2. Gravura din genul *bijin-ga* / 141
3. Gravuri cu Războiul Sino-Japonez - *Sensō-e* / 163
4. Gravura de tip *kuchi-e* / 185

CONCLUZII / 207

BIBLIOGRAFIE / 211

MIZUNO TOSHIKATA ȘI GRAVURA JAPONEZĂ DE LA SFÂRȘITUL PERIOADEI MEIJI (1868-1912)

Cuvinte cheie: Mizuno Toshikata, gravură japoneză, perioada Meiji, școala Utawaga, ukiyo-e.

Cercetarea de față și-a propus să aducă în atenția publicului biografia și opera unui artist japonez remarcabil, extrem de puțin cunoscut în România, care a activat la sfârșitul perioadei Meiji (1868-1912).

Stampa japoneză din perioada Meiji a reprezentat până de curând un subiect neinteresant pentru cercetători și colecționari, atenția tuturor fiind focusată asupra gravurilor *ukiyo-e* (lit. *imagini ale lumii trecătoare*) din perioada Edo (1603-1868), în care regăseau fascinanta Japonie a samurailor, a gheișelor sau a actorilor de teatru kabuki.

Gravura Meiji a fost considerată de către occidentali, pentru o lungă perioadă de timp, ca făcând parte dintr-o așa-zisa epocă decadentă a stampeii *ukiyo-e*. Drept urmare, uimitorul său *revirement* de după anul 1880, le-a scăpat din vedere – până recent – aproape cu desăvârșire. Atunci, la sfârșitul secolului al XIX-lea, într-un context favorabil, în care japonezii au început să conștientizeze pericolul pierderii identității culturale proprii, o generație remarcabilă de artiști și de editori a fost capabilă să *resusciteze* tehnica tradițională a xilogravurii policrome. Succesul lor s-a datorat și unei schimbări în plan estetic generată de un mediu artistic în transformare.

Mizuno Toshikata (1866-1908) a avut un aport însemnat la fenomenul descris anterior. Artistul a izbutit, ca în vremuri potrivnice, nu doar să mențină în viață tehnica ci chiar să ducă tradiția mai departe, atât prin subiecte cât și prin stilul abordat, unul eclectic, în care putem regăsi o serie de influențe, precum cea a picturii școlii Maruyama–Shijō sau, într-o formă filtrată, cea a artei apusene. Valoarea lui Toshikata stă în faptul că a reușit să realizeze o sinteză organică între principiile artei extrem orientale și cele ale artei occidentale, care, cu câțiva ani înainte, părea de neimaginat. În pofida acestor aspecte, xilogravura reflectă, mai ales prin temele abordate, preocuparea sa pentru păstrarea unei legături trainice cu trecutul și cu tradiția xilogravurii. Toshikata a făcut parte dintr-o generație care a asigurat o tranziție dinspre stampa *ukiyo-e* spre așa-numita *shin hanga* (stampa nouă), gravura japoneză modernă din secolul al XX-lea.

Xilogravura lui Mizuno Toshikata, cel care a devenit, după moartea profesorului său, Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), liderul școlii Utagawa, a fost una reprezentativă pentru perioada anilor 1890-1910.

Acesta a fost unul dintre cei mai proeminenți artiști în design-ul de gravură cu temă istorică - marea sa pasiune - continuând astfel tradiția începută de predecesorii săi, Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) și Tsukioka Yoshitoshi. Toshikata a realizat nenumărate tripticuri care au evocat trecutul glorios la Japoniei, într-o perioadă în care acesta era menit să îi facă pe oameni mândri de propria cultură și civilizație.

În timpul Războiului Sino-Japonez, Toshikata a făcut parte dintre artiștii extrem de activi în conceperea unor compoziții spectaculoase, care au surprins momente însemnate din timpul conflagrației, cu o mare priză la un public încântat de seria impresionantă de victorii obținute de brava și moderna armată niponă în confruntarea cu China.

Toshikata a avut de asemenea un aport însemnat la revenirea în vogă a genului *bijin-ga* (imagini cu femei frumoase) prin câteva serii impresionante și prin numărul mare de gravuri *kuchi-e* cu acest subiect, pe care le-a conceput. Cele din urmă pot fi privite ca un element de legătură între gravura *ukiyo-e* și *shin hanga*, datorită felului în care a evoluat reprezentarea femeii, de la frumusețea idealizată, din stamperia perioadei Edo, la cea plină de lirism din gravura *kuchi-e* și de aici la cea naturalistă din secolului al XX-lea.

Artistul a avut un număr însemnat de elevi, ce s-au remarcat în design-ul de gravură *bijin-ga* și totodată în pictură unde, prin creațiile lor, acest gen a devenit una din direcțiile majore ale picturii *nihonga* din secolul al XX-lea. Cel mai important dintre ei a fost Kiyokata Kaburaki (1878-1972), care prin activitatea sa - și prin elevii săi - a avut o contribuție importantă la apariția gravurii moderne (*shin hanga*).

Gravura policromă a generației lui Toshikata este definită, cel mai adesea, de o remarcabilă calitate artistică și tehnică. Din acest punct de vedere putem discuta, în jurul anului 1900, în Japonia, despre o graduală schimbare de perspectivă dinspre perceperea xilogravurii ca produsul unui simple tehnici reprografice - care până atunci nu a fost încadrat nu doar între așa-numitele *arte frumoase (bijutsu)* ci nici măcar în categoria artizanatului artistic (*ijutsu kōgei*) - spre aprecierea ei pentru calitățile sale estetice. La această schimbare de paradigmă au contribuit semnificativ ecourile venite dinspre Occident, unde gravura *ukiyo-e* print era privită ca un veritabil obiect de artă.

Cel mai bun exemplu în acest sens ne este oferit de către stampele de tip *kuchi-e*, la producerea cărora s-au realizat niște performanțe tehnice uluitoare, întâlnite anterior doar în cazul gravurilor din edițiile de lux. Un element excepțional care definește gravura japoneză,

de la sfârșitul perioadei Meiji, este tehnica de imprimare (*sashiage*) care îi conferă acesteia impresia unei veritabile picturi în acuarelă. Prin calitatea și prețiozitatea lor dar și prin aerul de nostalgie pentru vechea tradiție care le învăluie, stampele *kuchi-e* par a însuma, a condensa, însăși ideea de xilogravură japoneză.

În ciuda statutului lui Mizuno Toshikata din epocă, care ar fi justificat astăzi o anumită faimă în Japonia sau în Occident, și o bună cunoaștere a operei sale, cercetarea de față, este prima de o asemenea amploare dedicată acestui artist. Ea s-a concentrat, în special, asupra creației sale din domeniul xilogravurii, acordând însă o anumită atenție și activității sale de pictor, una importantă în contextul acelei perioade.

Xilogravura generației lui Mizuno Toshikata face parte dintr-un capitol al istoriei artei nipone despre care până astăzi s-a discutat mult prea puțin, ea fiind, pentru mulți specialiști în artă japoneză, o așa-numită *terra incognita*. Situația a început însă să se schimbe în ultimii ani, de când atenția acordată gravurii Meiji se află într-un *trend* ascendent.

Trebuie să precizăm că demersul *recuperator* al gravurii Meiji a apărut în Occident, unde, începând cu sfârșitul anilor 1980 și în special după 1990, au fost publicate primele studii sistematice dedicate stampeii print japoneze din acea perioadă. Această tendință s-a făcut simțită însă, în ultimii ani, și în Japonia. Fenomenul poate fi întrucâtva comparat cu cel petrecut, la sfârșitul secolului al XIX-lea, când entuziasmul manifestat în vest pentru calitățile artistice ale gravurii *ukiyo-e* din perioada Edo (1603-1868) a făcut ca ulterior aceasta să fie considerată obiect de artă și în Japonia, acolo unde până atunci a fost tratată ca o formă de manifestare a unei culturi plebeie, care nu merita niciun fel de considerație.

La o trecere în revistă a studiilor anterioare, dedicate artiștilor și stampeii japoneze, trebuie să menționăm că prima cercetare sistematică asupra gravurii japoneze din perioada Meiji i-a aparținut americancei Julia Meech-Pekarik (*The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*, 1987). Demersul ei a fost urmat de alte studii. O altă lucrare de pionierat, focusată asupra gravurii de tip *kuchi-e*, s-a datorat lui Helene Merritt și Nanako Yamada (*Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture*, 2000). În sfârșit, de o atenție aparte a beneficiat artistul Tsukioka Yoshitoshi prin studiile lui Roger S. Keyes (*The Bizarre Imagery of Yoshitoshi*, 1980), Eric van den Ing și Robert Schaap (*Beauty & Violence: Japanese Prints by Yoshitoshi, 1839-1892*, 1992) sau ale lui John Stevenson (*Yoshitoshi's Women: The Woodblock-Print Series Fuzoku Sanjuniso*, 1995; *Yoshitoshi's Strange Tales*, 2016; *Yoshitoshi: One Hundred Aspects of the Moon*, 2019). Conducător de școală, artistul s-a bucurat în ultima perioadă de apreciere și în Japonia, în acest sens o lucrare de referință fiind cea a cercetătoarei Yuriko Iwakiri (*Yoshitoshi*, 2014). Alte lucrări cu

caracter biografic, pe care le-am consultat și am considerat important să le menționăm aici, sunt cele dedicate artiștilor Toyohara Kunichika (Amy Newland, *Time Present and Time Past: Images of a Forgotten Master: Toyohara Kunichika (1835-1900)*, 1999), Toyohara Chikanobu (Bruce Coats, *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, 2006) sau Tsukioka Kōgyo (Robert Schaap, J. Thomas Rimer, *The Beauty of Silence*, 2010).

Un alt aspect, pe care l-am avut în vedere în cercetarea noastră, a fost cel al expozițiilor dedicate gravurii Meiji, care au fost organizate în Occident și în Japonia, în paralel cu studiile pe această temă întreprinse de istoricii de artă. În acest context poate fi amintită, printre altele, și expoziția intitulată *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji* (12.05.2016 – 5.06.2016), organizată la Muzeul de Artă din Arad (Romania), curatoriată de Ioan Paul Colta, catalogată de experți ca cel mai mare eveniment de până atunci dedicat acestui tip de gravură.

Revenind la Mizuno Toshikata, cel asupra căruia se focalizează cercetarea noastră, trebuie să menționăm că, în ceea ce îl privește, studiile anterioare care i-au fost dedicate sunt extrem de puține.

Un prim articol, cu caracter mai general, intitulat (*Mizuno Toshikata to sono monka / Mizuno Toshikata și elevii săi, Kindai ga setsu*, 2000), a fost publicat de cercetătorul Shin'ichirō Iwakiri în anul 2000.

Al doilea articol, scris de Hinohara Kenji (*Mizuno Toshikata no gagyō: Ukiyo-e hanga no seisaku wo chūshin ni / Opera lui Mizuno Toshikata: producția de gravură Ukiyo-e, Ōta Kinen Bijutsukan Kiyō. Ukiyo-e Kenkyū*, vol. 7, 2016), a apărut în contextul expoziției intitulate *Mizuno Toshikata: Yoshitoshi no kōkeisha (Toshikata. Succesorul lui Yoshitoshi)* (4.11.2016 -11.12.2016), organizată la Ōta Kinen Bijutsukan din Tokyo, Japonia. Ea a fost catalogată de către specialiști ca fiind prima expoziție de gravură, dedicată lui Mizuno Toshikata, organizată vreodată.

Celor două articole amintite li se adaugă scurta biografie a artistului, reconstituită de Helen Merritt și Nanako Yamada în cartea lor dedicată stampelor *kuchi-e (Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture)*.

O parte însemnată a informațiilor despre artist, la care au făcut referire toți cei menționați, provin din eseurile cu caracter autobiografic ale lui Kiyokata Kaburaki – elevul lui Toshikata - intitulate *Toshikata sensei ni mananda koro* (Pe când am învățat de la maestrul meu) și *Koshikata no ki* (Memorii).

Cercetarea de față a presupus o amplă documentare asupra stampeii japoneze în general și asupra creației din acest domeniu a lui Mizuno Toshikata în mod special. Această etapă s-a

dovedit a fi una laborioasă și de durată, dat fiind că nu există – din informațiile pe care le deținem până în acest moment – o colecție care să reunească un număr mare de stampe concepute de acest artist. Ele se găsesc dispersate în întreaga lume.

Documentarea s-a realizat, simultan, pe mai multe planuri: prin cercetarea unor colecții publice (Biblioteca Academiei Române, București, România; Ōta Kinen Bijutsukan, Tokyo, Japonia; Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapesta, Ungaria) și private de stampe japoneze (Colecția Adrian Ciceu, Berlin, Germania; Colecția Tomoo Asahi, Mishima, Japonia; Colecția Ioan Paul Colta, Arad, Romania), prin consultarea bazelor de date, disponibile online, ale unor muzee sau ale unor instituții (British Museum, Museum of Fine Arts Boston, Metropolitan Museum of Art, National Diet Library, etc.), prin lectura unor volume pe această temă aflate în bibliotecile unor muzee sau institute străine (Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Germania; Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, Norwich, Marea Britanie), prin vizitarea unor galerii de artă japoneză și magazine de antichități (Tokyo, Kyoto, Londra, Paris, Berlin), prin studierea arhivei unor case de licitație și prin nenumărate discuții cu muzeografi, curatori și negustori de artă japoneză.

Acest demers a fost urmat de un altul, de clasificare a xilogravurilor, concepute de Mizuno Toshikata, pe care am reușit să le identificăm în diverse colecții publice și private. Activitatea a fost la fel de laborioasă, clasificarea având în vedere data la care au fost produse, seria din care eventual fac parte, subiectul înfățișat, editorul etc.. În urma acestui proces, am obținut o imagine de ansamblu asupra creației sale.

A treia etapă a fost cea a cercetării amănunțite a gravurilor sale, care a presupus pe de o parte identificarea subiectelor reprezentate – ceea ce a însemnat o nouă etapă de documentare - și pe de altă parte o analiză din punct de vedere vizual și estetic a compozițiilor, pentru a înțelege felul în care a evoluat creația artistului de-a lungul vremii și modul în care acesta și-a dezvoltat un stil personal, care l-a individualizat față de ceilalți artiști. Pentru a evidenția aceste aspecte am apelat în dese rânduri la comparații cu gravura artiștilor din generațiile anterioare sau cu aceea a contemporanilor săi.

Mizuno Toshikata face parte, alături de Toshihide Migita (1862- 1925), Ogata Gekkō (1859-1920), Miyagawa Shuntei (1873-1914), Terasaki Kogyo (1866-1919), Takeuchi Keishu (1861-1943), Tomioka Eisen (1864-1905) și alții din generația sa, dintr-un capitol al istoriei artei japoneze despre care astăzi încă se discută mult prea puțin.

Cercetarea de față se înscrie în seria demersurilor relativ recente de recuperare și revalorizare a gravurii japoneze de la sfârșitul epocii Meiji.

BIBLIOGRAFIE

Volume și monografii științifice

- ***, *Printed to Perfection: Twentieth Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.
- ***, *Conflict of Interest. Art and War in Modern Japan*, Saint Louis Art Museum & University of Washington Press, Hong Kong, 2016.
- ***, *Kuniyoshi X Kunisada*, MFA Publications, Boston, 2017.
- ***, *Kuniyoshi. Visionary of the Floating World*, Skira, Milano, 2018.
- ***, *The Age of Yoshitoshi: Japanese Prints from the Meiji and Taisho Periods*, Catalogue of the Collection of Japanese Prints, Part V, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam – Gary Schwartz /SDU Maarsen's – Gravenhage, University of Washington Press, 1990.
- Alcock, Rutherford, *Capital of the Tycoon: Narrative of a Three Years' Residence in Japan*, Greenwood Press, London, 1969.
- Ashkenazi, Michael, *Handbook of Japanese Mythology* (Handbooks of World Mythology), Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Bell, David, *Ukiyo-e Explained*, Global Oriental, Kent, 2004.
- Bennett, Jonathan, „The Nineteenth Century until the Meiji Restoration”, în: *Ukiyo-e to Shin Hanga, The Art of the Japanese Woodblock Prints*, Magna Books, Hong Kong, 1990, pp. 124-181.
- Berry, Mary Elizabeth, *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.
- Bolitho, Harold, „The Edo Period, 1603-1868”, în: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 15-36.
- Baekeland, Frederick, Young, Martie, *Imperial Japan: The Art of the Meiji Era*, Cornell University, New York, 1980.
- Baird, Merrily, *Symbols of Japan. Thematic Motifs in Art and Design*, Rizzoli International Publications, Hong Kong, 2001.
- Brad, Carmen, *Pictură japoneză din patrimoniul Galeriei de Artă Orientală*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 1994.
- Brad, Carmen, *Călătorie la curtea shogunală Toyohara Chikanobu, Gravura japoneză din epoca Meiji*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 2008.
- Brad, Carmen, *Imagini ale lumii trecătoare. Kunisada. Un mare artist al școlii Utagawa*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 2009.

- Brad, Carmen, *Imagini ale lumii trecătoare. Războinici și poeți, actori și femei frumoase. Gravuri de Utagawa Kuniyoshi*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 2013.
- Brad, Carmen, *Imagini ale lumii trecătoare. Gravuri japoneze din colecția Muzeului Național de Artă al României*, Muzeul Național de Artă al României, București, 2016.
- Brown, Kendall, „Impressions of Japan: Print Interactions East and West”, în: Andrew Stevens (editor), *Color Woodcut International: Japan, Britain, and America in the Early Twentieth Century*, Chazen Museum of Art, Madison (Wisconsin), pp. 13–29.
- Clark, Timothy, *Ukiyo-e Paintings in the British Museum*, The British Museum Press, London 1992.
- Coats, Bruce A., *Chikanobu, Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2006.
- Colta, Ioan Paul, *Stampa japoneză de la ukiyo-e la shin hanga*, Editura Brumar, Timișoara, 2012.
- Colta, Ioan Paul, *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji*, Editura Concordia, Arad, 2016.
- Conant, Ellen, P., *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting 1868-1968*, Saint Louis City Art Museum, Saint Louis (Missouri), 1995.
- Conant, Ellen, P., *Challenging Past And Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2006.
- Elisseeff, Vadime, Elisseeff, Danielle, *Civilizația japoneză*, Editura Meridiane, București, 1996.
- Fenollosa, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art, An Outline History of East Asiatic Design*, vol. II, London, 1921.
- Foxwell, Chelsea, *Making Modern Japanese-Style Painting: Kano Hogai and the Search for Images*, University Of Chicago Press, Chicago (Illinois), 2015.
- Gordon Smith, Richard, *Ancient Tales and Folk-lore of Japan*, A. & C. Blac, London, 1918.
- Huffman, James L., *Creating A Public. People and Press in Meiji Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997.
- Illing, Richard, *The Art of the Japanese Prints*, Octopus Books Limited, London, 1980.
- Jenkins, Donald, „The roots of Ukiyo-e: Its Beginnings to the Mid-eighteenth Century” în *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 45-74.
- Joly, Henry, *Legend in Japanese Art*, Tuttle Publishing, Clarendon, 1989.

Kazar, Gyuri, *Hiroshige*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Artă al României, București, 1997.

Kazar, Gyuri, *Stampe japoneze din perioada Edo*, catalog de expoziție, Biblioteca Academiei Române, București, 1999.

Kazar, Gyuri, *Rolul și semnificația prim-planului în „Meisho Edo Hyakkei”*, Editura Charmides, Bistrița, 2007.

Keene, Donald, „Prints of the Sino-Japanese War”, în: *Impressions of the Front*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1983, pp. 7-10.

Keene, Donald, *Japan at the Dawn of the Modern Age: Woodblock Prints from the Meiji Era*, MFA Publications, Boston, 2001.

Keene, Donald, *Emperor of Japan: Meiji and His World, 1852-1912*, Columbia University Press, New York, 2005.

Keyes, Roger, *The Male Journey in Japanese Prints*, University of California Press, Berkeley, 1989.

Keyes, Roger, „Thirty-Six Views of Mt. Fuji”, în: *Hokusai, Beyond the Great Wave*, Thames & Hudson, 2017, p. 123.

King, James, Iwakiri, Yuriko, *Japanese Warrior Prints 1646-1905*, Hotei Publishing, Leiden & Boston, 2008.

Kubota Beisen, *Nisshin sentō gahō*, vol. 2, Tokyo, 1894.

Kurita, Kyoko, „The Romantic Triangle in Meiji Literature”, în: *New Directions in the Study of Meiji Japan*, vol. 6, Brill, Leiden & New York & Köln, 1997, p. 229-245.

Lambourne, Lionel, *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*, Phaidon, Hong Kong, 2007.

Lane, Richard, *Images of the Floating World*, Old Saybrook, CT: Konecky & Konecky, Hong Kong, 1978.

Lévi-Strauss Claude, *Cealaltă față a Lunii. Scrieri despre Japonia*, traducere de Giuliano Sfichi, prefață de Junzo Kawada, Editura Polirom, București, 2013.

Lincicome, Mark Elwood, *Principle, Practice, and the Politics of Educational Reform in Meiji Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995.

Marks, Andreas, *Publishers of Japanese Woodblock Prints: A Compendium*, Hotei Publishing, Leiden & Boston, 2010.

Mason R.H.P., Caiger J.G., *A History of Japan*, Tuttle, revised edition, Singapore, 1997.

Meech-Pekarik, Julia, *The World of the Meiji Print. Impressions of a New Civilization*, Weatherhill, New York, 1986.

- Merritt, Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: The Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.
- Merritt, Helen, Yamada, Nanako, *Woodblock Kuchi-e Prints. Reflections of Meiji Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2000.
- Merritt, Helen, „Woodblock Prints of the Meiji Era”, in: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. II, 2005, pp. 241-259.
- Miller Kanada, Margaret, *Color Woodblock Printmaking. The Traditional Method of Ukiyo-e*, Shufunotomo Co., Tokyo, 1989.
- Mueller, Laura J., *Competition and Collaboration, Japanese Prints of the Utagawa School*, Hotei Publishing, Leiden, 2007.
- Nagata, Seiji, *Shiryō riyoru kindai Ukiyo-e jijō*, Ōta kinen bijutsukan, Tokyo, 1992.
- Newland, Amy, *Time Present and Time Past: Images of a Forgotten Master: Toyohara Kunichika (1835-1900)*, Hotei Publishing, Leiden, 1999.
- Newland Reigle, Amy, „The great authority of ukiyo-e masters’: the making of Tsukioka Yoshitoshi’s public persona”, in: *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*, Hotei Publishing, Leiden & Boston, 2011, pp. 25-46.
- Oikawa, Shigeru, „The Maintenance of Tradition in the Face of Contemporary Demands: A Reassessment of Meiji Prints”, in: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. II, 2005, pp. 261-265.
- Okamoto, Shumpei, „Background of the Sino-Japanese War, 1894-1895”, in: *Impressions of the Front*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1983, pp. 11-16.
- Patessio, Mara, *Women and Public Life in Early Meiji Japan: The Development of the Feminist Movement* (Michigan Monograph Series in Japanese Studies), U of M Center For Japanese Studies, Ann Arbor (Michigan), 2011.
- Pyle, Kenneth B., *The New Generation in Meiji Japan; Problems of Cultural Identity, 1885-1895*, Stanford University Press, Stanford (California), 1969.
- Robinson, B.W., *Kuniyoshi: The Warrior Prints*, Cornell University Press, Oxford, 1982.
- Sadler, A.L., *The Japanese Tea Ceremony*, Tuttle Publishing, 2008.
- Sato, Hiroaki, *Legends of the Samurai*, Overlook Duckworth, 1995.
- Schaap, Robert, Rimer, J. Thomas, *The Beauty of Silence*, Hotei Publishing, Leiden, 2010.
- Schaap, Robert, „Appendix II. Yoshitoshi’s serial graphics”, in: Chris Uhlenbeck, Amy Reigle Newland, *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis Collection*, Hotei Publishing, Leiden & Boston, 2011, pp. 157-170.

Screech, Timon, „Shunga in the Edo Period”, în: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 79-82.

Simu, Octavian, *Civilizația japoneză tradițională*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

Shūichi, Katō, *Istoria Literaturii Japoneze. De la origini până în prezent*, traducere de Kazuko Diaconu și Paul Diaconu, prefață de Nicolae Manolescu, vol. 2, Editura Nipponica, București, 1998.

Shinki, Hamanaka, Newland Reigle, Amy, *The Female Image: 20th Century Prints of Japanese Beauties*, ABE Publishing LDT, Tokyo & Hotei Publishing, Leiden, 2000.

Smith, Lawrence, *The Japanese print since 1900. Old dreams and new visions*, The British Museum, London, 1983.

Stănculescu, Nina, *Utamaro*, Editura Meridiane, București, 1976.

Stevenson, John, „Violence and Serenity”, în: Eric van den Ing, Robert Schaap, *Beauty & Violence. Japanese prints by Yoshitoshi 1839-1892*, Society for Japanese Arts, Amsterdam, 1992, pp. 9-28.

Stevenson, John, *Yoshitoshi's Women*, University of Washington Press in association with Avery Press, revised edition, Hong Kong, 1995.

Strange, Edward F., *The Colour – Prints of Japan an Appreciation and History*, WH Smith & Son, The Langham Series – An illustrated collection of Art Monographs, London, 1904.

Tadashi, Kobayashi, „The Kanbun Bijin, Setting the Stage for Ukiyo-e Bijinga”, în: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 83-86.

Till, Barry, *Woodblock Prints of the Meiji Period (1868-1912)*, Pomegranate Communications Inc., Warwick, 2008.

Tinios, Ellis, „Diversification and Further Popularization of the Full-colour Woodblock Print, c. 1804-68”, în : *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 187-220.

Turnbull, Stephen, *The Samurai, A Military History*, Mac Millan Publishing, Oxford, 1977.

Turnbull, Stephen, *The Samurai Invasion of Korea, 1592–98*, Osprey Publishing, Oxford, 2008.

Uhlenbeck, Chris, „Introduction”, în: *Ukiyo-e to Shin Hanga. The Art of Japanese Woodblock Prints*, Magna Books, Hong Kong, pp. 6-27.

Uhlenbeck, Chris, „The phases in the career of Tsukioka Yoshitoshi: a print designer in a time of change”, în: *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*, Hotei Publishing, Leiden & Boston, 2011, pp. 8-24.

Virgin, Louise, „Woodblock Prints as a Medium of Reportage: The Sino-Japanese and Russo-Japanese Wars”, în: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing Amsterdam, vol. I, 2005, pp. 273-276.

Weston, Victoria, *Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and His Circle*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor (Michigan), 2004.

Yamada, Nanako, *A survey of Woodblock Kuchi-e Prints*, Bunsei shoin, Tokyo, 2016.

Studii și articole din reviste de specialitate

Brooks, Katherine, *The Spectre of History: Tsukioka Yoshitoshi's Fujiwara no Yasumasa Playing the Flute by Moonlight (1882)*, în revista *Orientalism*, vol. 46, nr. 3, 2015, pp. 2-12.

Colta, Ioan Paul, „The Significant Contribution of the Ukiyo-e Artists of the Utagawa School to the Revival Phenomenon of Japanese Woodblock Prints After 1880”, în: *Ōta kinen bijutsukan kiyō, Ukiyo-e Kenkyū*, vol. 9, Tokyo, 2018, pp. 1-35.

Foxwel, Chelsea, „Dekadansu. Ukiyo-e and the Condification of Aesthetic Values in Modern Japan, 1880-1930”, în: *Octopus: A Visual Studies Journal*, nr. 3, 2007, pp. 21-41.

Hickey, Gary, Reigle Newland, Amy, „Novel Images: kuchi-e from the Clough collection at the National Library of Australia”, în: *Andon*, nr. 93, Leiden, 2012, pp. 5-18.

Hinohara, Kenji, „Mizuno Toshikata no gagyō: Ukiyo-e hanga no seisaku wo chūshin ni”, în: *Ōta kinen bijutsukan kiyō, Ukiyo-e Kenkyū*, vol. 7, 2016, pp. 75-91.

Iwakiri, Shin'ichirō, „Mizuno Toshikata to sono monka”, în: *Kindai ga setsu*, 2000, pp. 57-79.

Kazuko, Hioki, „Japanese printed books of the Edo period (1603-1867): history and characteristics of block-printed books”, în: *Journal of the Institute of Conservation*, vol. 32, nr.1, 2009, pp. 79-101.

Lane, Richard, „Early Photography and the Decline of Ukiyo-e”, în: *Andon*, nr. 27/28, Leiden, 1987, pp. 103-111.

Lippit, Miya Mizuta, *Reconfiguring Visuality: Literacy Realism and Illustration in Meiji Japan*, în *Review of Japanese Culture and Society*, 2002, pp. 9-24.

Merritt, Helen, „A glimpse at nishiki-e kuchi-e by Watanabe Seitei”, în: *Andon*, nr. 62, Leiden, 1999, pp. 17-21.

Schiermeier, Kris, „Western inspiration in a print by Yoshitoshi: Yamauba and Kaidōmaru”,
în *Andon*, nr. 66, 2000, pp. 18-22.

Suchomel, Filip, „Lyricism amid the cannon salvos. A few notes on Japanese prints with the
theme of the Sino-Japanese War in the collections of the National Gallery and Náprstek
Museum in Prague”, în: *Andon*, nr. 70, Leiden, 2002, pp. 5-16.

Takagi, Hiroshi, „1880-nendai, Yamato ni okeru bunkazai hogo”, în: *Kindai tennōsei no
bunkashi-teki kenkyū*, Azekura Shobō, Tokyo, 1997, p. 264.

Wetherall, William, Schreiber, Mark, „News nishiki-e. An arranged marriage that didn't last”,
în: *Andon*, nr. 80, 2006, pp. 5-24.

Surse electronice

URL: <https://www.artelino.com/>

URL: <https://www.artic.edu/collection>

URL: <https://www.britishmuseum.org/collection>

URL: <https://dl.ndl.go.jp/>

URL: <https://www.dh-jac.net/>

URL: <https://www.fujiarts.com/>

URL: https://honoluluuseum.org/collection_exhibits/

URL: <http://www.kunisada.de/>

URL: <https://www.metmuseum.org/>

URL: <https://www.mfa.org/collections>

URL: <http://www.myjapanesehanga.com/>

URL: <https://new.artsmia.org/>

URL: <https://www.scholten-japanese-art.com/index.php>

URL: <https://ukiyo-e.org/>

URL: <https://www.ukiyoeshig.net/>

URL: <http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/eng>

URL: <http://woodblockprints.org/index.php>

URL: <http://www.yoshitoshi.net/>

ACTIVITATE PUBLICISTICĂ ȘI EXPOZIȚIONALĂ

1. Participări la conferințe științifice internaționale:

2010 – Participare la Conferința Internațională YOCOCU, Palermo (Italia) cu articolul științific – *Conservarea unei icoane pe sticlă. Studiu de caz: Ana Deji, “Maica Domnului Îndurerată” (tempera pe sticlă, sec. XX).*

2012 – Participare la Conferința Internațională YOCOCU, Anvers (Belgia), cu articolul științific – *Conservarea unei picturi. Studiu de caz: Cornel Minișan, “Peisaj din Caransebeș” (ulei pe pânză, sec. XX).*

2014 - Participare la Conferința Internațională YOCOCU, Baku (Azerbaijan), cu articolul științific – *Conservarea picturilor din Colecția Muzeului de relicve ale revoluției de la 1848.*

2016 – Participare la Conferința Internațională a European Association of Japanese Resource Specialists (EAJRS), București (România) – *Gravura japoneză de tip kuchi-e.*

2016 – Participare la Conferința Internațională YOCOCU, Madrid (Spania), cu articolul *Redescoperirea gravurii de tip kuchi-e: o nouă perspectivă asupra gravurii japoneze de la sfârșitul perioadei Meiji.*

2018 – Participare la *Forumul Internațional de Istoria Artei Asiatice (7. Forum Ostasiatische Kunstgeschichte)* Viena (Austria), cu articolul *Gravura japoneză de la sfârșitul epocii Meiji. Mizuno Toshikata și generația sa.*

2018 – Participare la Conferința Internațională a European Association of Japanese Resource Specialists (EAJRS), Kaunas (Lituania) cu articolul *Gravura de tip kuchi-e și literatura japoneză de la sfârșitul epocii Meiji. Studiu de caz: Colaborarea dintre Kaburaki Kiyokata și Kyōka Izumi.*

2. Publicații:

2011 – *Conservarea unei icoane pe sticlă. Studiu de caz: Ana Deji, “Maica Domnului Îndurerată” (tempera pe sticlă, sec. XX), în volumul YOCOCU, contribute and role of youth in conservation of cultural heritage, Roma (Italia), pag. 91-98, ISBN 978-88-97484-01-1.*

2012 - *Stampa japoneză de la “ukiyo-e” la “shin hanga” - din Colecția Adrian Ciceu. Catalog de expoziție. ISBN 978-973-602-718-5.*

- 2012 - *Stampa japoneză de la “ukiyo-e” la “shin hanga”* - din *Colecția Adrian Ciceu. Scurtă cronică a unei expoziții de excepție*, în: *Revista Arca*, nr.4-5-6/2012.
- 2013 - *Pictură și stampă chineză la Muzeul de Artă din Arad*, în: *Revista Arca*, nr. 4-5-6/2013.
- 2013 - *Conservarea unei picturi. Studiu de caz: Cornel Minișan, “Peisaj din Caransebeș” (ulei pe pânză, sec. XX)*, în : *Prochedia Chemistry* 8, pag. 72-77 (www.sciencedirect.com)
- 2016 – *Arheologia Memoriei: Cărțile Pământului*, în : *Revista Arca*, nr. 1-2-3/2016.
- 2016 – *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji*, Catalog de expoziție, ISBN – 978-606-627-085-4.
- 2016 - *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji*, în: *Revista Arca*, nr. 4-5-6/2016.
- 2018 - *The Significant Contribution of the Ukiyo-e Artists of the Utagawa School to the Revival Phenomenon of Japanese Woodblock Prints After 1880*, în *Buletinul Anual al Muzeului Ōta din Tokyo, Japonia*
- 2019 – *Imaginea femeii frumoase în stampana din perioada Edo*, în: *Bijin-ga. Stampe japoneze din perioada Edo*, Catalog de expoziție, Fundația Europeană Titulescu.

3. Expoziții curatoriate:

- 2012 - *Stampa japoneză de la “ukiyo-e” la “shin hanga”*, 4-17.04. 2012, Muzeul de Artă Arad.
- 2013 - *Pictură și stampă chineză din Colecția Adrian Ciceu*, 10.04 – 19.05. 2013, Muzeul de Artă Arad.
- 2014 - *Privighetoarea*, expoziție de ilustrație de carte după *Privighetoarea* de Hans Christian Andersen, autor Călin Mureșan, 27.03 – 20.04. 2014, Muzeul de Artă Arad.
- 2014 - *Insula*, expoziție de artă contemporană, autor Andrei Ciubotaru, 24.04 – 18. 05. 2014, Muzeul de Artă Arad.
- 2016 - *Arheologia Memoriei: Cărțile Pământului*, expoziție de artă contemporană, autor Vlad Basarab, 12.02-15.03.2016, Muzeul de Artă Arad.
- 2016 - *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji*, 12.05 – 5. 06. 2016, Muzeul de Artă Arad.
- 2016 - *Kuchi-e. Stampe japoneze din perioada Meiji*, 9-17. 09. 2016, Galeriile de Artă Artmark, București.
- 2020 – *Bird’s Eye View*, expoziție de gravură contemporană România / Japonia, 24.09 – 25.10.2020, Muzeul de Artă Arad.

4. Expoziții personale:

2005 – *Încă mai păzesc grădina*, Galeriile Turnul de Apă, Arad

2016 – *Intimacy* / Kinema ikon (Sezonul 3 / Episodul 2), Muzeul de Artă Arad

5. Expoziții de grup (selecție):

2006 – Salonul de iarnă U.A.P. Arad, Galeria Națională Delta, Arad

2007 – Salonul de iarnă U.A.P. Arad, Galeria Națională Delta, Arad

2007 – Expoziția Filialei U.A.P. Arad, Sibiu, România

2008 – Grup 21/Platforma de lansare, Galeria Națională Delta, Arad

2009 – Grup 21/Platforma de lansare, Galeria Națională Delta, Arad

2010 – Salonul de iarnă U.A.P. Arad, Galeria Națională Delta, Arad

2012 – BIG – AR -01, Bienala Internațională de Grafică Mică, Arad

2014 – Grup 21/Platforma de lansare, Galeria Națională Delta, Arad

2014 – Expoziția Taberei de pictură Bata 7, Muzeul de Artă Arad

2014 – Paper Brick, Galeria Națională Delta, Arad

2014 – BIG – AR -02, Bienala Internațională de Grafică Mică, Arad

2014 – R.A.M. – Media Art Festival Arad, Muzeul de Artă Arad

2015 – Artiști Contemporani Arădeni, Galeria IX/XI Budapesta, Ungaria

2015 – Salonul de iarnă U.A.P. Arad, Galeria Națională Delta, Arad

2015 – R.E.M.X. – Media Art Festival, Atrium Mall Arad

2015 – R.E.M.X., Muzeul Național de Artă Contemporană, București

2015 – E-story / Trienala Internațională de Ex-libris, Muzeul de Artă Arad

2016 – DADADA – Media Art Festival, Muzeul de Artă Arad

2017 – CINEMA - Media Art Festival, Cinematograful Arta Arad

2018 – DE RERUM NATURA, Media Art Festival, Complexul Muzeal Arad

2020 – SyZyGy, Media Art Festival Arad, Muzeul de Artă Arad