

CONTEXT ȘI ARII CONCEPTUALE ÎNTRE ANII '80 – 2010. ARTIȘTI ȘI ABORDĂRI TEMATICE

MILENA AUGUSTA POP*

CONTEXT AND CONCEPTUAL FIELDS BETWEEN THE 80S AND 2010. ARTISTS AND THEMATICAL DIRECTIONS

After a century of political and ideologic conflicts, reactions and postreactions, concepts and antagonic movements, the creation has been situated in paradoxes evolving in the spirit of the moment and searching answers towards the fundamental questions of the being. The last decades have acumulated a wealth of retrosepections and the artistic consciousness has determined lucidity towards present time, demonstrating that creation arises from abstraction and mistique intimacy from the studio and other paths trough time. The last decades have demonstrated that truths exist those unquestioned and that the funndamental role is that of human value, an unconceivable ideeaa from other historic periods. In an overview that concludes the orientation and the first-place in arts, there cannot be definitive enuantiations for patinting, new media or other genre; we view not having a priority to thinking painting in the terms of abstraction or objective representation. Starting from these first parameters it is important that the genre of painting occuppies large arias starting from the conceptual rigour towards a painting for the sake of painting and that in the career of the artist we view changes and high or low, diverse creative temperatures.

Key words: political and ideological conflicts, creation, the spirit of the moments, being, present time, abstraction, arts, painting and new media, objective representation, painting for the sake of painting, artists.

Anii 80-2000. Contextul de idei

Anii optzeci, perioadă considerată un vârf¹ în evoluția picturii pentru întregul secol care se apropia de final, prezintă un context de idei și, dincolo de orice utopie sau avangarde, o sumă de reacții². Un prim moment constă în apariția lui Beuys definit un vizionar și idealurile situate în opoziție, similar cu ciocnirile omului cu realitatea, în ansamblu un spirit de avangardă distanțat de trecut, profetizînd un viitor al sensibilității artistice. Un alt moment constă

* Muzeul Țării Crișurilor – Complex Muzeal; e-mail: arta@mtariicrisurilor.ro

¹ Ruhrbeg & comp, *Art of the 20th Century*, v. I. *Paintng* („*Painting on the Verge of the Millennium*”), Editura Taschen, Köln, Lisboa, London, NewYork, Paris Tokyo, 1998, p. 365

² *Ibidem*, (*Byond Utopia și Between Vanguard and Reaction*)

în metamorfozele gândirii liberale și socialiste din America în direcția unui model conservator ce presupune concepția de „toleranță represivă”³ și o formă de circulație a ideilor politice în contrast cu anii ‘60. În acest punct, brutalismul expresiei și al artistului este din ce în ce mai puțin important cu excepția lucrărilor monumentale ale lui Richard Serra și ale sculpturilor kitsch de Jeff Koons încărcate de provocări și cu impact direct asupra spectatorului trăind în liniște în spațiul public american și european. Deceniul nouă aduce cu sine un context ce a consacrat pentru scurt timp importanța ideii de renaștere a picturii datorită revenirii în scenă cu un aplomb diferit de deceniile anterioare când o generație nouă de artiști au revenit la practicile genului picturii. Este vorba despre contextul dominant de New media, datorând unor artiști ca Nam June Paik, Vito Acconci, Jurgen Klauke, Rebeca Horn, Nancy Hoover, Dan Graham, Ulrike Rosenbach, Bill Viola și fascinației create de tehnologie și de familiarizarea cu aceasta în cadrul genurilor precum filmul, arta video și performance. Abordarea picturii ca idee și orientare nouă se justifică datorită practicării genului de artiști cu experiență în performance, video art, ori film sau care creează obiecte precum Klauke, Johannes Bernard Blume, Horn, Paik și fotografii excepționali precum Astrid Klein și Katarina Sieverding care au încorporat elemente de pictură în creație. Starea de spirit ce plutea, denumită reîntoarcere la pictură, provenise dintr-o uzură față de purismul auster creat de încrederea și utopia superiorității Artei Minimaliste care a condus în cele din urmă la răirirea proiectelor de Artă Conceptuală; între acestea se implicaseră ocazional și o parte dintre cei mai târzii pictori neo-expresioniști, creând o similaritate cu uzura protagoniștilor implicați în stilurile din alte epoci pe care nu au reușit să le depășească. Noua pictură de la mijlocul anilor optzeci îmbrățișată de generația tânără, fie că a avut fundamente neo-expresioniste, gestuale sau meditative, a constatat în originalitate, căutând argumente diferite între care miza în depășirea capabilităților intelectuale prin simțire ori datorită convingerii în ideologia progresului menit să depășească ideile avangardiste. Un aspect notabil constă în poziția lui Manfred Schneckenberger, președinte în două rânduri la *Documenta* care într-un interviu a formulat un sens deschis înțelegerii privind pictura deceniului: „Free disposal over every style, or the waiver of style, trough wealyevident throughout the 20th century, is now penetrating into uncharted territory... Wht we call ‘modernism’ was essentiatlly determined by two ideas: On the one hand, by the notion of art finding its way back to itself – culminating in [American critic and theoretician] Clement Greenberg ,s puritan teleology of painting as the self-critiqueof

³ *Ibidem*

painting. On the order, by the perpetual opening of art into non-art (slogan: 'art as/life'), Peter Burger's leftist theory of the avant-garde. The one path ran lineary and evolutionarily; the order repetedly subject art to revolutions. Both paths made it meaningful to speak for 120 years of an avant-garde, both made art appear dynamic and inovative"⁴. Orientarea artiștilor are o traiectorie care, mergând în spate de la Baselitz și Penck și de la miturile trans-avangardei sau arte cifra, cum arăta Achille Bonito Oliva, prin Wild Painting a berlinezilor din Mulheimer Freiheit în Cologne, prin Noua expresivitate cu Arta Informel europeană și germană a tașiștilor cu Expresionismul American Abstract sau cu Action Painting. Germanii Schultze, Schumacher, Hoehme au recurs la Romantism sau Expresionism în timp ce expresionismul istoric a mers până la Beckmann când sălbăticia și iraționalismul au fost redescoperite și pentru un timp apreciate de la Paris la New York și de la Tokyo la Moscova. În prim moment mișcarea conceptuală afirmă caracterul conservator și retrospectiv, repetiția și originea picturii de factură expresionistă având o atitudine de respingere a ideii de moarte a artei și picturii. În plan conceptual enunțul lui Manfred Schneckengerger s-a deschis în două direcții rezultând eclectismul post-modernist ca o nouă formă de libertate și expresie după care un rol important în evoluția mișcării l-a avut sosirea artiștilor din Berlinul de Est. În acest sens, nu este întâmplătoare apariția lui Baselitz și Penck, pionierii noii picturi expresive, gestuale germane, după ce Gerhard Richter, Polke, Graubner, Uecker, Hoehme și alții veneau din fosta Republică Democrată Germană. Se adaugă direcției Willi Sitte prin supra-abundența barocă și Bernhard Heising care odată cu abundența figurilor, au continuat tradiția expresionistă pe care au ramificat-o într-o manieră personală. Același fapt este specific, sub premise artistice distincte în cazul lui Gerhard Altenbourg care a avut ca sursă și stimul pictura lui Klee. Baselitz ajunge în Berlinul de Vest unde profesor devine Han Trier, un abstracționist care lucra cu ambele mâini. Idolii mai vechi ai lui au fost Corinth și Heckel, Ferdinand von Rayski, marele portretist de secol nouăsprezece, o listă bună pentru artistul care va deveni primul reprezentant al picturii gestuale expresive nouă ca spirit dar cu rădăcini puternice în tradiție.

⁴ „dispoziția liberă asupra oricărui stil, cu toate că este puțin evidentă în secolul douăzeci, intră acum într-un teritoriu necercetat iar ceea ce numim modernism a fost determinat de două idei: arta încearcă să-și găsească drumul spre sine culminând cu teleologia puritană a picturii de Clement Greenberg ca auto-critica picturii. În al doilea rând, deschiderea artei în non-artă (slogan arta ca viață, arta este viață) – teoria de stânga de Peter Burger a avangardei. Prima variantă se dezvoltă linear și evolutiv; cea de-a doua determina arta revoluțiilor. Amândouă variante au permis discutarea timp de 120 de ani despre Avangardă și ambele făceau ca arta să pară dinamică și inovatoare” (n.t.). *Ibidem*, p. 366

Anticipativ, se identifică tematici noi începând de la noile mituri ale picturii italiene până la împăcarea ambivalentă a lui Anselm Kiefer cu trecutul german și de la exploatarea elegant-decorativă a lui Julian Schanbel cu materiale divers texturate cum sunt catifeaua, pielea de animal, până la banalitățile unei figurații libere sau descriptive. Jurgen Klauke este un alt exemplu de artist ale cărui desene obsesive exprimă o lume abisală cu descoperiri ale identității sexuale, cu abordări ale ideii de comunicare și care ironic uneori vizau experiențe existențiale în secvențe fotografice și pictură cu tendință experimentală.

Problematici în pictura europeană din deceniul nouă

Mișcarea Italiană Arte Cifra a creat o viziune marcată de ideea lipsei de stil ca principiu și în acest sens⁵ istoria devine o formă de acumulare a formelor eclectice. Arta cu mesaj moral, precum Arte Povera, este cinică. Senzația de labirint eliberat din interior, interpretarea subiectivă a istoriei și mitologiei sunt teme centrale ale transavangardei. Pictura este suficientă pentru ea însăși fără să necesite justificări în plan simbolic, motiv pentru care Germano Celant este citat atunci când găsea în căderea sacrului în favoarea socialității corespondențe în elevarea ego-ului. Spațiul concret este asumat ca privat prin schimbarea atitudinii spre exemplu când poluarea vizuală a mediului nostru este formulat în termenii imaginarului personal și enigmatic. Ingo F. Walther, despre lucrarea *O pictură fără titlu* de Francesco Clemente arăta că nu sunt căutate conexiuni cu lumea exterioară, reflectând în mod excepțional realitățile interioare ale pictorului. Această formă a neoexpresivității provine din banalizarea semnificațiilor degradate de un decorativism superficial. Reformulările din pictura lui Mimmo Paladino și Nicola de Maria în acest sens conduc către abstracție ori conceptualism. Lucrările lui Paladino sunt jucate cu metafore fundamentate pe o concepție complexă și controlată care conține un imaginar variat, asociat cu referințe la situații concrete, cu fantasticul, uneori cu formule arhaice și amintiri mistice, disociate de orice termeni stilistici. Reprezentant de marcă, Sandro Chia, a căutat ceva distinct, un conceptualism magic, încercând să ajungă la rădăcinile fenomenului de creație, să descopere punctul zero al procesului de creație față de care a realizat că este o ficțiune. Similar, Enzo Cucchi a renunțat la ideea de progres pe care a reconsiderat-o cu convingerea că „Suntem pre-istorici”, delimitându-se de artistul german Anselm Kieffer care a abordat probleme ce țin de retrospectiva istorică. Cucchi a preferat în locul memoriei colective față

⁵ *Ibidem*, p. 376

de istorie un proces artistic cu referințe la legendă, la devotament față de mit și istorie, punct de interferență cu Kiefer. Și întrucât Europa ar trebui să aibă ultimul cuvânt asupra picturii, *Vechea Lume*, în aceste temelii sunt regăsite în propriul sentiment subiectiv ca o formă de respingere a intelectului schematic. În final spune Chia, respingerea unui stil anume definit prin rigorile cu care a fost conceput, inconsistența stilistică moștenită, sunt motive deschise către post-modernism.

În Spania, moartea lui Franco a adus o schimbare caracteristică mișcărilor internaționale fără să manifeste refuz față de tradițiile naționale. Majoritatea tinerilor împărtășesc tendințe similare figurativului expresionist și stratificărilor ce conțin semne simbolice și aluzii mitologice. Influența lui Tapies și Miro este vizibilă stilistic și tematic iar ca influențe internaționale, gestualismul lui Pollock și materialele exploatate de Arte Povera joacă un rol central. Picturile lui Frederic Amat, Miquel Barcelo, abstracțiunile lui Jose Maria Sicilia sunt marcate energetic în timp ce Chema Cobol practică un suprarealism expresiv cu pânze dominate de semne și figuri. Se remarcă Victor Mira, Garcia Sevilla, Guillermo Paneque și Maria Gomez. Frank Aurbach, artist născut la Berlin care trăiește la Londra, nu a fost un inițiator al mișcării neo-expresioniste, munca sa fiind preluată mai degrabă ca proces de deschidere în afara Angliei. Inspirat de expresionismul târziu, peisajele, portretele și compozițiile sale figurative sunt executate în impasto, gradații subtile punctate în tonuri strălucitoare, aplicate în tușe spontane de cuțit sau pensulație mare. Se înalță în pictura timpurie a acestuia afinități cu action painting și De Kooning, cu Soutine din prima jumătate a secolului, toate susținute de admirația pentru Stael, Giacometti și Francis Bacon. Pictura lui Auerbach este caracterizată printr-o tratare grafică în care liniile negre semnalizează culori. Ca atitudine, opera lui Leon Kossoff, fiul emigraților ruși care trăiește la Londra, crează similarități cu aceea a lui Auerbach. Între temele lui se regăsesc locuri din capitala Marii Britanii, compoziții cu trecători pe stradă care, la prima vedere, amintesc de acelea ale expresioniștilor. În fond, figurile sale, precum nota David Sylvester, nu sunt simple reprezentări și, în loc de a fi caractere, sunt creaturi care sunt numai pentru a fi privite, pictate în culori mate, opace, înecate în accente de lumină. Mitologiile subiective ale italienilor și tendința orientată către gestualism a scoțianului Bruce McLean constituie un interes aparte pentru Maria Lassnig. *Agresiune și autoexplorare* poate fi idee și tematică a întregii opere a artistei austriece. Având ca surse centrale explorarea sinelui și corpul-recipient, aceasta s-a îndreptat împotriva tendințelor curente. Corpul, motivul central din arta lui Lassnig nu are nimic comun cu Fluxus, happening, performance ori Body Art. Nu a fost tentată să abandoneze pictura pentru alte curente, iar abordările, definite ideii de

„conștiința corpului”, nu o califică în termenii de egocentrică, în ciuda faptului că se situează pe sine ca obiect de studiu. Este vorba despre o călătorie realizată în proximitate pentru a aprofunda explorarea sinelui și pentru a comunica ceea ce descoperă la alții. Experimentele personale sunt investigații în problemele picturii legate de experiențe cognitive și emoționale cu posibilitatea de a fi transpuse în termeni vizuali. Paleta lui Lassnig tinde spre griuri, figurile nu apar puternice ci evocator simbolice. În lanțul tradiției extinse de la portretele realizate de Velasquez, Munch și Van Gogh, Lassnig, distorsionată grotesc, fără să fie vorba despre reprezentări imaginare sau ancestrale, ci despre afinități spirituale ce oferă o ironie hibridată și despre stima feminină de sine. Împrietenită de mult timp cu Arnulf Rainer și asociată cu avangarda austriacă în jurul legendarului Mosignore Mauer, Lassnig a stimulat artiști tineri precum Hubert Schmalix, Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch.

Dialectica Viață Moarte constituie temelia conceptuală a lui Arnulf Rainer, opera lui deținând un loc distinct în arta austriacă și europeană ca întreg. Este vorba despre conexiunile cu Arta Informel și Tachism, dominată deconstructivistă și dramatică urmate de începuturile în Realismul Fantastic ce viza disoluția formei și articularea unei picturi cu reminiscențe în aceste stiluri. În substrat, opera lui Rainer trimite la expresia gesturală sau a supra-picturii dominată de dialectica vieții și a morții caracteristică anilor cincizeci. Imaginea se contura ca fiind obscură, distrusă, creând senzația de nou. În întuneric, supra-pictura neagră în albastru profund pare mai închisă, în contrast cu o zonă subțire de lumină, creând astfel o idee ce orientează spectatorul către iluminare, către un ultim refugiu, „înmormântare” ori către „înecare” a picturii și renașterea ei în conștiința morții. Rezultatul constă într-un calm meditativ, complementar unei anxietăți sedimentate existențial. Expresivitatea din pictura lui Rainer nu reflectă abstracția gestuală sau action painting, deoarece nu reflectă sinele, iar supra-pictura sa nu constă în abstractizări, ci în deghizări sau reproduceri psiho-fizice.

Resemnarea și agresiunea, tristețea și ura, împăcarea și sfârșitul unui temperament ce aprofundează o lume existentă între imaginar monocromatic și gestualism exploziv în urme negre, constituie nu atât sentimente cât motivații de fundal ale cărei tematici, potrivit lui Armin Zweire, sunt articulate în jurul problemelor individualului în societatea contemporană, a lipsei de legături, a singurătății și disperării. Dacă mișcarea vieneză, cunoscută sub numele de *acționism*, și în mod special lucrarea *Teatrul Orgiastic* de Herman Nitsch, este fundamentată în catolicismul austriac, celebrarea maselor negre de culoare și combinarea elementelor păgâne și creștine din opera lui Rainer aduc contribuții austriace importante în arta contemporană. Potrivit lui Dieter

Koepplin, Disler, un pictor suedez cu înclinații diosiniace în creație care lucrează noaptea ascultând muzică, în abordările gestuale datorează lui Pollock, tachismului european, în primul rând structurii psihotice și simbolismului psihanalitic. În ciuda detașării reflexive, în pictura lui Disler apar referințe autobiografice, tensiunea și jocul între moarte și dragoste. Nebunia jocului realizat în pensulații crează expresia neliniștii profund existențiale. La fel ca opera lui Rainer, grafica și pictura lui Walter Stohrer au fost asociate cu tașismul și arta informală, însă doar pentru perioada timpurie în care s-a inspirat din gestualismul lui Schiltze, Bruning și Gotz. Ceea ce îl distinge pe Stohrer de majoritatea contemporanilor săi expresioniști este combinarea tușelor alunecoase cu precizia grafică, explorarea controlată și asocierea temperamentală cu simțul formei. Combinația este rezultatul unei capacități pentru concentrare antrenată de practica studentului lui Grieshaber în gravură permițând și alte conexiuni sau reveniri. Opera lui Stohrer conține un contrapunct dinamic între pictură, linearitatea grafică, citatele din texte în care pictura devine caligrafie. Seriile și ciclurile pe pânză în elaborarea operei devin principiu deoarece însăși artistul arăta că vede pictura în mod secvențial.

În Franța, Arta pictorului Eugene Leroy nu reflectă obsesii de auto-explorare similară operelor găsite la artiștii mai tineri. Opera acestuia aduce viziuni în sensul lui Tițian sau Giorgione în care expresionismul gestual nu este cu adevărat o formă de explorare în sine. În lucrările lui se pot vedea mai degrabă subiecte reale, peisaj și figuri umane. Realul este prezent într-un continu mixaj cu irealul practicat cu indistincție, cu accentul pus pe materialul în sine și pe dinamica mișcării. Totuși, tematica, incluzând auto-portrete, rămâne o problematică chiar în opera târzie, admirată de artiști mai tineri precum Baselitz.

Artiști, programe și atitudini

Înainte ca Baselitz să devină faimos a fost un militant, a generat scandal fiind o prezență reală în spațiul public. În 1961 cu Eugen Schonebeck a realizat manifestul *Pandemomium* iar în 1962, într-un alt manifest, a proclamat nașterea epocii *Realismului Patetic*. Realizează drept urmare o pictură brutală, semirealistă, expresivă și provocatoare, blasfemitoare și obscenă: *The Big Night Flushed* în 1961 în Cologne la Museum Ludwig, *The hand of god* în 1964-1965 în Bonn la *Kunstmuseum*. Lucrările au fost realizate ca protest la abstracția sterilă și academică într-un stil critic la adresa puritanismului german din perioada *Miracolului Economic*. În contrareacție apar lucrările *Omul dezbrăcat* și *Marea Noapte Spălată* realizate cu deformări groțesti ale imaginii reprezentând un adolescent cu cap supradimensionat și penis

monumental. Mai târziu Baselitz realizează în ideea artei pentru artă în care a rotit suprafața lucrării dispunând figurile și peisajele invers. Diferența între imaginar și abstracție constă în subiectul ca element structural și ca mijloc de control, pentru salvarea imaginii de uzură și repetiție.

Penck, artist emigrant din Germania de Est, influențat de Rembrandt și Van Gogh abordează expresionismul încă din tinerețe. În lucrarea *Group of Friends* se descoperă atitudini pline de ironie în reprezentările caricaturale în care pot fi identificați Wolf Biermann, Jurgen Bottcher și Baselitz ca spectatori și artiști într-o compoziție cu capul lui Picasso așezat pe un corp de gnom. Distorsionările figurii, gestul și culoarea expresionistă vor deveni caracteristice în opera târzie ale lui Penck. Tendința sa a fost anticipată înainte în diferitele aluzii cu trimitere la subiecte inspirate din preistorie și motive arhetipale ori de natură tehnologică, acestea reflectând referințe culturale complexe. Simbolismul exploatat de Penck indică intenția de a crea o simbioză între rațional și irațional, logică și imaginație și „standarde” obiective. În 1978, Penck scrie sub pseudonimul Ypsilon, căutând în același timp să realizeze conexiuni între lume și standarde obiective în scopul creerii unui limbaj universal al semnelor. Opera lui Penck nu este definită stilistic, ea fiind rezultatul unei culturi târzii cu neliniștile existențiale și în acest sens sunt de remarcat pictogramele enigmatice cu înclinații decorative și patternuri pe perete.

După întâlnirea și colaborările din 1977, Jorg Immendorff, alt important reprezentant al neoexpresionismului a evoluat dincolo de ideologia de stânga și de neoprimitivismul anilor din tinerețe. Din context a rezultat o operă plină de forță polemică, subliniind substanța lui Immendorff, latura critică față de ideologia germană și a istoriei împreună cu oscilațiile grave între speranță și disperare. Epica experiențelor personale cu referințe la situații istorice și evenimente în picturile și sculpturile sale asociază anecdota cu simbolul și aluziile din grafică cu grotescul, realizând în cele din urmă un stil mixt. Între proiecte, Immendorf realizează seria tematică *Cafe Deutschland*, inspirată din Guttuso și Caffè Greco. În expansiunea tematică propusă, indică deziluzia privitoare la diviziunea Germania, la diviziunea lumii între Est și Vest subliniind aspecte privind deformarea gândirii.

Sub titlul „*Nibelungii nu mor niciodată...*”⁶, în lucrarea de proporții enciclopedice *Art of the 20th Century*, vol I *Painting* a echipei de condusă de Ruhrberg, Ansem Kieffer este prezent datorită preocupărilor sale de istoria recentă și miturile Germaniei. Artistul cercetează aspecte distincte față de ceilalți artiști precum mitul, fundamentalismul ideologic difuz derivat din realități distante în timp și spațiu, marcate de irațional. Kieffer nu pornește

⁶ *Ibidem*, p. 373.

având martori oculari sau arhive, ci incluzând sursele acestora, investigația personală și propria memorie, urmărit de fascinația răului și a iraționalului și de o imensă nevoie capacitatea de empatie față de istoria și dramele oamenilor. Începând cu 1970 Kieffer debutează cu o serie de peisaje și subiecte simbolic eroice, urmate de studii pentru eroii din opera lui Richard Wagner, *Nibelungii* și *Parsifal*. Aceste teme complexe au fost transpuse imaginar cu pathos evocator, cu deschideri multiple în privirea spectatorului. Conținutul și mesajul lucrărilor evocă legătura intrinsecă între pozitiv și negativ, bine și rău. *Scorched Earth / Pământ răscolit*, interioarele eroice *Parsifal* din Tate Gallery, peisajele rurale marcate de istorie precum *Sand of Marches of Bradenburg* dețin o subiectivitate, permițând varii interpretări. Dominanta operei lui Kieffer constă în densitatea texturii rezultate din materii neconvenționale, emulsie, ulei, acrylic, shellac, nisip și paie la care adaugă sentimentul de de milă și regret, puterea mitului și a iraționalului, pictura sa devenind subiect de controversă cu atât mai mult cu cât fac referință la o revizuire morală a istoriei din Germania. (v. fig 1 și 2 cu imagini din seriile de lucrări *Retorica războiului* și *Valoarea ruinelor*).



Fig. 1 Imagine din expoziția retrospectivă Anselm Kiefer din tematica **Retorica războiului**, Centrul Pompidou, Paris, 2015 – 2016. Fotografie din baza personală de date

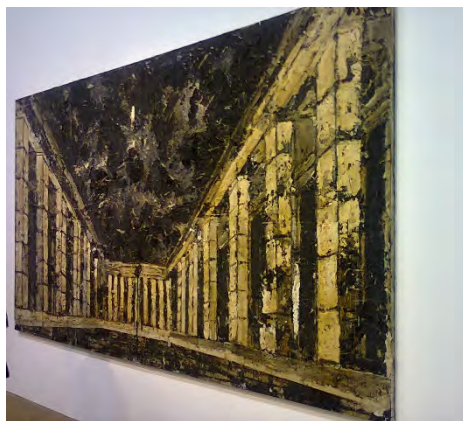


Fig. 2 Imagine din expoziția retrospectivă Anselm Kiefer din tematica **Valoarea ruinelor**, Paris 2015 – 2016. Fotografie din baza personală de date

Seriozitatea picturii gândită complex germanofil și calitatea excelentă a operei ca întreg trimite la Heiner Miller care a conchis cu ideea că în „Germania cântă în continuare *Nibelungii*”⁷. Dacă suportul conceptual de fond al lui Kiefer constă în relația dintre artă și crimă, între principalele tematici

⁷ *Ibidem*, p. 346

prezentate în mari capitol, într-unul din cataloagele sale realizate cu ocazia expoziției retrospective de la Centre Pompidou din Paris, sunt de subliniat *Memoria, Mistica, Cosmogoniile, Femeia, Materia, Opere Găsite, Ambivalențe, Alegeri, Transmutații, Redescoperirea, Metamorfoze*.⁸ Evenimentului expozițional în schimb a fost organizat potrivit unei împărțiri departamentale pe săli, cu tematicile predilecte respectiv cu *Retorica războiului, Mituri germanice, Valoarea ruinelor, Doliul și istoria, Poezia lui Paul Celan și Henrich Heine, Kabala, Limbajul florilor și a lucrurilor mute, A picta? Peisajul? Pentru Doamna de Stael de Germania*.

Unul dintre cei mai importanți artiști, Sigmar Polke, operează cu raționalul și iraționalul, ironia și magia, tehnici experimentale și idei expresive. Elemente de real combinate cu fantastic și idee pură într-o picturalitate holistică rezultată din experiment, simțiri și concept mental sunt create într-o viziune de sinteză. În studiile formale a început cu tradiția tehnicilor iar în studiul punctului a urmărit vibrația vizuală. Urmărind procese fizice și chimice, schimbări de umiditate și temperatură, materialele și natura, fragile în timpul experimentelor, includ reacția privitorului și factorul timp. Polke crede că pictura tradițională și netradițională se cer supravegheate, știe că există riscuri în explorarea teritoriului inovator și că sentimentul în spiritul universal poate să depășească scepticismul și ironia doar de ființa înaltă spiritual. În jocul conceput între mascaradă și gravitate, Polke relevă tentativa de a cuprinde vizibilul și invizibilul, ilustrând deschideri în practica artistică dincolo de convenții și ideologii și dincolo de conformism și afirmație. Tematic opera lui Polke trimite la motive legate de mass-media și trivialitatea culturii de masă.

Dacă pentru Antes Javlensky în perioada din tinerețe, până în anii 80 lucrările au fost compuse din figuri umane, capete și picioare, creaturi-pitic cu ochi mari în capul imens, realizate într-o serie lungă de variații transmițând mesaje subtil metafizice, mai târziu a depășit realismul figurativ. După dialogul intens cu capetele magice dar spiritualizate și dispărute răspunde prin forme geometrice derivate din ziduri de case și acoperișuri. Poziția intelectuală și estetică este reflectată în raport cu spațiul colectiv organizat în jurul obiectelor mundane precum cutii de lapte, arta indigenă a poporului american și australian.

Anii șaptezeci, politici și artistici, au creat dezbari la academia în care activa Lupertz, în care se polemiza împotriva cripticului din arta

⁸ Itzak Goldemberg & comp, *Connaissance des arts, Anselm Kiefer*, Biblioteque Nationale de France et Centre Pompidou, ISSN, 1242-9198-H.S. nr 689, Paris, 2015

contemporană. „Eu sunt Poporul care pictează!”⁹ este sloganul artiștilor care au protestat împotriva percepției la lucrările lor, împotriva mainstreamului din scena germană și internațională. Afirmatia lui Markus Lupertz reflectă un artist care a experimentat condiția de miner, mărturător de stradă, boxeur, fotbalist. Pictura lui Lupertz este încărcată de pathos eufemistic, de mare vitalitate în atac, cu un simț excelent pentru echilibrul compozițional, creând o artă manifest fără nevoia de a utiliza alte materiale decât pictura. A considerat că actul picturii trebuie să rămână singura temă, în ciuda evenimentelor din istorie sau istoria artei.

Karl Hort Hodicke A avut o influență personală asupra evoluției picturii radicale din Berlin. Înainte de a decide să adere la pictura expresionistă, a lucrat intens grafică, a făcut film, a lucrat cu Neo-Dada, Dada, Decollage, Pop-Art, Neo-Realism. Măestria pentru craft, inteligența artistică și experimentarea continuă, înclinația către problemele picturii primitive, istorie și mituri, crează contribuții importante pentru arta contemporană.

O apropiere creată din spirit agresiv, cinic, departe de utopie, sunt trăsături în proiectele fraților Albert și Markus Oehlen și ale artiștilor Werner Buttner și Martin Kippenberger. Foștii muzicieni de trupă, cu gusturi pentru literatură, resping pictura autonomă ca scop în sine abordând problematici din societatea contemporană. Aceștia continuă tradiția venită dinspre William Hogarth și Goya și parabolele picturale ambigue ale lui Beckmann. *Adevărul este munca* este titlul unei expoziții de grup organizată de Buttner, Kippenberger și Albert Oehlen în mijlocul anilor '80. La Walter Dahn, un membru al grupului, se remarcă imaginarul vehement iar într-o perioadă ulterioară, investigarea și experimentul mijloacelor picturii. Per Kirkeby, pictor și sculptor, eseist, romancier, regizor de film și explorator arctic se remarcă într-o operă catalitică datorită admirației pentru Turner, Poussin, Monet fără să poată fi considerat un eclectic. Pictura sa constă în reproduceri stranii ale altor picturi fiind un colorist sofisticat cu aprofundări structurale și schimbări de dispoziții spirituale.

Critică și eclecticism în pictura americană

O atitudine critică dar cu aport semnificativ în transformatoarea artei americane este adus în anii șaptezeci din zona de sub cultură reprezentată de graffiti. Manifestări similare cu origine în cultura marginală sunt identificate la mijlocul secolului douăzeci când Dubuffet a colecționat figuri și imagini cu inscripții în care copiii și bolnavii psihici au găsit o modalitate de

⁹ Karl Ruhrberg & comp., *op. cit.*, p. 373. „I am The People who paints”

expresie. O evoluție proprie underground se reflectată în metrourele newyorkeze, în manifestările tinerilor care au folosit sprayuri în scrieri de o forță de expresie explozivă. După o perioadă intermediară dominată de reacțiile naive la nivel de masă și de subminarea creativității, după ce „Sprayerul din Zurich” Harald Nageli a fost condamnat pentru activități subversive, acest gen de activitate a fost treptat legalizat. Consacrarea propriu-zisă a acestei manifestări se reflectă în opera lui Keith Haring, un artist din New York care a adus grafittiul la statutul de artă și care fost inclus în Documenta, în mijlocul anilor 80. Tematica predilectă a lui Haring constă în narațiuni cu portrete bizare în care acesta juca rolul unui călător în demarcația fină dintre viață și moarte. Un artist precum hispano-americanul Jean Michel Basquiat, dispărut în 1988 după o supradoză de heroină, care a debutat ca pictor grafitti în New York, a transpus pe pânză în gesturi critice și macabre într-un registru narativ propria existență de underground. Un exemplu important pentru arta americană, Jonathan Borofsky, printmaker și sculptor, reflectă deschiderile nedogmatice și mixajele de idei găsite în cele mai diverse în situații, vis și experiențe, în propria copilărie și în societatea americană de masă, în medii, genuri artistice și artiști precum Magritte, Fellini, Dali, Disney, Pop sau Arta Conceptuală. Eclectismul artistului crează o lume fascinantă compusă din figuri impresionante cu aluzii la povești, rupând astfel limitele picturii pe care o transformă într-o scenă în care se asociază existența unui circ magic cu experiența personală și proiectarea propriilor senzații. Într-un registru similar, îi cităm pe Neil Jenney, unul dintre primii reprezentanți americani ai *New Image Painting* care translatează realul și elementele pop-art într-o iconografie figurativă de înaltă picturalitate, Louisa Chase, datorită stilului expresiv simbolic și metaforic, și pe Susan Rothenberg pentru semnele picturale pline de ambiguitate între formele obiectificate ce trimit la Cezanne prin spontaneitatea notațiilor, la expresioniști și la controlul intelectual explorând astfel potențialul diverselor stiluri și epoci. Între numele importante, David Salle se remarcă în picturile narrative enigmatice rezultate din mixturi de stiluri și atitudini având tematică umanul și figura feminină. Exploatând creația picturii lui Picabia și Polke și mediile fotografiei în alb și negru, filmul și planurile translucide, Salle investighează corpul ca mijlocitor al umanului și existenței, opera sa realizând echilibru între istorie și contemporaneitate, între realitatea fiziologică și psihologie, între arta înaltă și trivial, erotism și pornografie și între patosul față de istorie și banalitate. O alternativă întârziată dar radicală față de feminismul fundamental se reflectă și în opera lui Nancy Spero ale cărei tematici dominante constau în încrederea femeii active, independente și puternice în propriul corp. Leon

Golub, care combină pictura pură cu scrierea inspirată din graffiti și slogane găsite pe zidurile orașului, pe fundalul unei expresii cu caracter urban, transmite mesaje privitoare la ororile comise de om. Este vorba despre figuri anonime, în care figurile anti-război din Vietnam din 1970 capătă caracteristici noi în opera de mai târziu ținând în brutalitatea vieții suburbane. Tematica principală a lui Eric Fischl constă în endemia plictisului din societatea vestului. În scenele de plajă, în cele din fața unui televizorului sau în monotonia suburbiilor americane, artistul ironizează omul care se autotratează ca obiect. Figurile din spațiul pictural, în scene orgiastice și obscene semnalează imobilismul și izolarea în viața trăită paralel, trimițând la adevărate secvențe de film.

Pictura în ultimul deceniu al secolului douăzeci

După un secol de conflicte politice și ideologice, reacții și contrareacții de concepte și mișcări antagonice, creația artistică s-a aflat în cele mai paradoxale situații și a evoluat în spiritul momentului, căutând răspunsuri la întrebările fundamentale ale omului. Ultimul deceniu a acumulat o seamă de retrospecții iar conștiința artistică a determinat creerea unei arte creată cu luciditate față de timpul prezent, demonstrând că gestul creației nu se naște din reflecția abstractă sau din intimitatea mistică din atelier și ieșirea din timp. Ultimul deceniu arată, după un secol de manifeste și programe, odată cu deschiderea creată de artele vizuale, că nu există adevăruri de nechestionat și că rolul fundamental îl au valorile umane, o idee de neconceput în alte perioade istorice. În acest sens autorii *Art of the 20th Century, vol I Painting*, în capitolul referitor la cotitura artei cu problematicele și tematicile parcurse de la sfârșitul de mileniu, arată următoarele: . „Thus the painting of the final decade before the year 2000 has evinced no predominating tendency, no forward-looking avant-garde theory, no standard-setting group, not even a dominant artistic personality, comparable to a Pollock or a Bacon – not to mention a Picasso – around mid-century, enough Warhol's part cynical, part melancholy prognosis that everyone would be famous for at least a quarter of an hour has not been fulfilled, it no longer seems as naive during our own increasingly fast-paced period as it during the artist's”¹⁰ Reflecțiile formulate în cercetările istorice

¹⁰ „Astfel, pictura din ultimul deceniu care punctează anul 2000 nu a demonstrat nicio tendință predominantă, nicio teorie de avangardă, niciun grup standard, nicio personalitate artistică dominantă, comparabilă cu Pollock sau Bacon, pentru a nu-l menționa pe Picasso – în jurul mijlocului de secol. Cu toate că prevederile lui Warhol nu au fost împlinite, această viziune

față de actualitatea artistică concluzionează existența unei traiectorii a artei tot mai diversificate din care nu rezultă un singur plan universal și set de concepte și în consecință nici un singur grupaj tematic, în schimb, este de subliniat rolul important pe care îl are reflecția artistică individuală. Într-un context al devenirilor, imediatul, banalul și în egală măsură orientarea și chestionarea artei și a sensului în raport cu realitatea și viața constituie substanța tematică esențială. Identificarea problematicilor este principala motivație din ultimele decenii și, în mod aparte în ultimul deceniu, de către artiștii din Occidentul transatlantic, America Latină și China. Faptul se datorează analizelor critice într-o artă paradoxal idealistă în dorința detectării și aducerii la un loc a unor creații și culturi spiritualizate la nivel universal. Lipsa unui program valabil în diversificarea culturii mondiale a fost ținta disputelor conceptuale în cazul marilor evenimente precum Bienala de la Veneția, Documenta Casel și a altor mari evenimente create de instituțiile sau structuri organizatoare din lume.

Într-o vedere de ansamblu care să concluzioneze orientarea și locul prim în artă, nu putem enunța definitiv faptul că acesta este ocupat de pictură, new media sau alt gen artistic; sesizăm că nu există o prioritate în a gândi pictura în termenii abstracționismului sau al reprezentării generic obiective. Pornind de la acești parametri e important de subliniat că genul pictural, în actualitate, ocupă arii întinse începând de la rigoarea conceptuală până la o pictură de dragul picturii și de altfel chiar în cariera unui artist, în timpul vieții, se pot sesiza schimbări și reveniri la temperaturi creative foarte diferite. Este cazul lui Ross Bleckner care a lucrat compoziții abstracte și diferite proiecții în viziuni suprarealiste legate de motivul *Vanitas* în timp ce, potrivit declarației artistului, tema de fond constă în existența artistului și autorefecția. Un alt pictor american, Peter Halley, operează cu abstracția cu finețe geometrică încercând să ajungă la sinteze similare celor din Constructivism, Minimalism și Color Field mixate în variate registre. Pătratul, definit de sursele din critica sociologică drept fundamental, este simbol al celulei de închisoare iar culoarea roșu o critică față de pericolele înaltelor tehnologii ce pândesc lumea. Philip Taafel, privind din altă poziție impactul sociologic, combină elemente din culturile trecute și prezente, arabe și europene, apreciind că pictura este importantă datorită posibilităților de comunicare și percepțiilor la nivelul masei. O formulă mixtă și

cinică sau prognoză melancolică care afirma că toată lumea va fi faimos pentru cel puțin un sfert de oră, nu mai părea la fel de naivă în timpul unei perioade incredibil de rapide, așa cum se întâmpla în timpul artistului” (t.a). *Ibidem*, p. 390 (cap. *Artistic Issues at the Turn of the Millennium*)

multidimensională cu deschideri este oferită de creația lui Terry Winter datorită echilibrului dintre abstracție și reprezentare, între sistem grafic și forme organice și în „investigarea sistemelor și a câmpurilor spațiale ce explorează atât abstractizarea non-narativă, cât și fizicitatea modernismului”¹¹ În alt exemplu, compozițiile lui Jonathan Lasker crează tensiune între formele gândite și spontane amintind de manierismul târziu cu atât mai mult cu cât artistul folosește citate din diferite perioade istorice. În seria de pictură *Surogati* realizată din bucăți de plastic, pictate în negru de diferite forme, Allan McCollum face o critică a societății, instituțiilor și elitei exclusiviste. În alt exemplu, criticarea artei, critica făcută autonomiei și autenticității fictive a artei, o găsim la Baudrillard. Cazuri diferite conceptual sunt relevante în *Pictura Radicală* a artistului american Josef Marioni fundamentată teoretic nu și ideologic și exemplul lui Frederic Thursz. Aceștia consideră că o pictură trebuie să se auto-reprezinte. Pornind de la contradicțiile interne ale picturii ce conține ceea ce nu reprezintă, Marioni consideră că în imaginile monocrome se pot ascunde ideea și sentimentul transcenderii. Thursz, spre deosebire de Marioni operează cu textura diferențiată în negru pe care caută să o facă vizibilă, atent la ideea că forma fizică are o acoperire sub aspectul conținutului de idei. În plan conceptual sunt de menționat pictorii Jurgen Meyer pentru opera monocromă în impasto, mixajul pictură-sculptură al lui Heinrich Dunst, mixajul imaginii cu textul într-o cheie ironică în cazul lui Richard Price cu adresă la tema poluării vizuale, provocările intelectuale prin inversarea între figură și fond la pictorul francez Bernard Frize și culoarea simplă și austeră la Luc Tuymans în încercarea de a exploata potențialul expresiv al picturii în contextul evoluției noilor media.

Pictura din Rusia este marcată de un scepticism născut din probleme sociale și politice și de problematici specifice momentului prezent în abordarea artei. Dacă în anii duri ai politicii, arta neoficială opera cu ironie în mișcarea *Soț-Art* sau conceptual înaintea anilor două mii, artiștii au exploatat surse intelectuale și emoționale. Temele lui Ilya Kabakov sunt singurătatea umană a cetățeanului sovietic înregimentat politic, dramatismul culturilor separate între est și vest și lupta de supraviețuire. Nikolai Filatov abordează probleme picturale spiritualizate ce trimit la ideea de speranță, Alexandru Petrov crează un contrast între afirmativul realism socialist și absurd în termeni de stil și conținut. Erik Bulatov, în *Răsărit de soare sau apus* (*Sunrise or sunset*) mixează elemente lingvistice și picturale, realiste și simbolice,

¹¹ https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Terry_Winters&prev=search

creând ironic contradicția între atmosfera privată și cea din sistemul instituțional de stat și face aluzia la insecuritatea unui imperiu care se prăbușește. Spectacolul cuprinde o imagine în care soarele răsare și apune în combinație cu emblema sovietică cu ciocanul care atârna deasupra unui glob. George Pusenkoff care lucrează picturi abstracte ori citate ale artiștilor din prezent și trecut precum Bronzino, Malevich, Kabakov sau Lichenstein, concentrează variații imaginative în spațiul pictural cu scopul experimentării și lărgirii limitelor picturii. Sfârșitul iluziilor politice după prăbușirea sistemului politic are impact în semnele din pictura lui Dimitri Prigov, conceptualiștii crează imagini în care combină starea de scepticism cu ironia, Komar și Melamit demască frazeologia și falsele mituri folosind mixaje, stiluri și tehnici trecute și actuale, iar Grigori Bruskin crează cicluri în care combină imaginea cu scrisul și exploatează spiritualitatea evreiască în perspectiva unei direcții din contemporană.

Tentația critică față de autorități, influențele preluate din spațiul occidental și imaginile tradiționale dau o definiție particulară artei în pictura din China. Pictura contemporană chineză prezintă un stil ce rezumă realismul și abstracționismul serial și suprarealismul cu monocromia. Tematic, critica și ironia față de condițiile de viață sunt însoțite de interesul pentru corpul uman și sexualitate, influențe venite din arta europeană și americană. Un prim exemplu se regăsește la Zhang Xiaogang în lucrarea *Familie lărgită* (*Large Family*) în care atacă legea familiei privitoare la numărul de copii din perioada Mao ZeDong. Dai Guangyu sparge tabuuri morale prin mixajul între obscenitate, reprezentări antice, erotice și frumusețe; Wei Guangqing în *Neînțelegerea Senzuală* juxtapune imagini cu aluzii erotice și stilul tradițional local; Wei Liu asociază pudoarea oficială și sexualitatea cu franchețea. Pictura chineză continuă cu colajele de ziar pictate de Wang Cheng ca în lucrarea *Raport din Insane Asylum*, cu „peisajele sufletului” din pictura lui Qiua Shiua, peisajele rezultate din realismul chinez cu influențele artei occidentale din pictura lui Chen Yifei precum și cu alți artiști care metabolizarea în direcția eclectică și limbajele proprii din arta contemporană.

În concluzie, la final de mileniu, atât pictura, cât și alte activități umane, chiar afacerile nu pot emite răspunsuri cu caracter definitiv întrucât nu se prefigurează certitudini absolute nici în estul asiatic, nici în spațiul culturii occidentale sau euroatlantice. Ceea ce este de subliniat pentru începutul de mileniu sunt reacțiile la moralitate și piața de artă, la superficialitatea în bussinesul din arte gestionată de liderii de piață, la critica față de corectitudinile politice. Recrearea ar urma să consacre viziuni artistice care să evite și să critice în același timp abordările decorative, estetice și ornamentale.

BIBLIOGRAFIE ȘI SURSE DE CERCETARE

GOLDEMBERG, Itzak, & comp, *Connaissance des arts, Anselm Kiefer*,
Bibliothèque Nationale de France et Centre Pompidou, ISSN, 1242-
9198-H.S. nr 689, Paris, 2015

RUHRBERG, Karl & comp, *Art of the 20th Century, vol I Paintng*, Taschen ,
Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo

[https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org
/wiki/Terry_Winters&prev=search](https://translate.google.ro/translate?hl=ro&sl=en&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Terry_Winters&prev=search)

Cercetare în teren, expoziția Anselm Kiefer, Muzeul Pompidou, 2016 –
Document anexă