

UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN CLUJ-NAPOCA

**TEZĂ DE DOCTORAT ÎN DOMENIUL ARTELOR
VIZUALE**

**IPOSTAZE ALE LUMINII
ÎN PICTURA
FIGURATIVĂ
CONTEMPORANĂ**

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. Ioan Sbârciu

Doctorand:

Belean Carmen Emilia

CLUJ-NAPOCA

2015

Rezumat în limba română

Lumina și culoarea, cele mai efemere și mai puțin tangibile dintre elementele vizuale, sunt percepute doar în măsura în care sunt făcute vizibile. Răspunsul nostru la lumină și culoare este instantaneu și puternic, ele fiind la fel de inseparabile ca și spațiul sau forma. Fără lumină nu există culoare, în timp ce toată lumina are culoare.¹

Prezentul demers de cercetare pornește, pe de o parte, de la interesul personal ca pictor față de reprezentarea luminii și a diferitelor posibilități de expresie ale acesteia în pictura figurativă contemporană, iar pe de altă parte de la imposibilitatea ignorării prezenței încă vii în arta contemporană a unor elemente „tradiționale” în abordarea luminii, cum ar fi observația tonală sau importanța raportului dintre lumină-umbră în structurarea compozițională a imaginii picturale.

Capitolele incluse în prezenta lucrare sunt structurate în așa fel încât să indice gradual transformarea picturii de la formula plană, bidimensională a semnelor plastice, până la cucerirea unei expresii plastice complexe, realiste și pline de volum și spațiu. Lumina și transpunerea cât mai exactă pe pânză a efectelor create de către aceasta în natură a fost factorul decisiv care a condus la evoluția înspre volumetrie, plasticitate și spațialitate, iar selecția de lucrări prezente în acest demers de cercetare va indica, elocvent, sperăm acest traseu.

Capitolul I *Despre natura și percepția luminii*

Acest prim capitol cuprinde două subcapitole cu titlul *Scurt istoric al abordării științifice a fenomenului luminii*, și *Culoarea este lumină*. Capitolul este centrat în jurul temei percepției luminii și a studiilor științifice care au condus la descifrarea naturii acesteia în relație cu misterul vederii umane. De la teoriile filozofului grec presocratic Heraclit din Efes (540-475 î.e.n.) denumit și „Obscurul” la care găsim conceptul conform căruia focul/lumina este substanța primordială a lumii din care derivă substanțele actuale ale diferitelor lucruri,² și până la Isaac Newton, capitolul urmează în linii mari traseul cronologic din antichitate și până în zorii impresionismului în legătură cu descoperirile științifice despre lumină în relație cu studiul opticii și influențele acestora asupra practicii picturii.

¹ Ray Faulkner, Edwin Ziegfeld *Art Today* (Holt, Rinehart and Winston New York, 1969) p.316

² Patrick George, Thomas White *Fragments of The Work of Heraclitus of Ephesus On Nature* (Baltimore N. Murray, 1857) p.57-69

O altă caracteristică esențială a luminii este culoarea iar subcapitolul secund investighează știința culorii ca fiind strâns legată de studiul luminii. Aceasta poate fi împărțită în două mari epoci: cea dinaintea de Isaac Newton și cea de după descoperirile acestuia. Prima perioadă a fost dominată de tradiția derivată într-un fel sau altul de la Aristotel. Unul dintre aspectele consistente ale acestei tradiții, care separă clar cele două direcții, este acela conform căruia culoarea există ca o proprietate efectivă a suprafețelor și a mediului imediat înconjurător acestora și nu ca și o senzație produsă în ochi de către anumite caracteristici ale luminii.³ Un alt aspect al acestei tradiții constă în noțiunea conform căreia culoarea este rezultatul combinării în diferite proporții a caracteristicilor contrastante dintre alb și negru (închis - deschis) al fiecărei culori. Această idee corespunde observației pictorilor în ceea ce privește diferitele valori tonale și a condus la conceptul de *scară cromatică*, adică aranjarea culorilor în funcție de valorile tonale caracteristice. Tradiția aristoteliană a teoriei culorilor a traversat Renașterea și a avut o influență considerabilă în pictura și în reprezentarea luminii până în secolul al IX-lea.

Capitolul II Mărturii din antichitate despre reprezentarea luminii în pictură

Această parte a prezentului demers de cercetare investighează elementele care indică introducerea luminii în pictura antichității. De la descoperirea racursului și soluțiile picturale de reprezentare a spațiului care devin convingătoare în secolul al V-lea î.e.n., formule de înfățișare a luminii în secolul al IV-lea î.e.n., „întregul proces pare atât de logic și inevitabil încât pare ușor să aranjăm diferitele tipuri de figurine regăsite fie pe vasele de lut pictate fie pe panouri de lemn, în așa fel încât să arate aproximația graduală față de realitate. Cucerirea naturalismului poate fi descrisă ca și acumularea treptată de corecții datorite observației realității.”⁴ Trecerea de la reprezentarea plană, decorativă, la cea tridimensională este în strânsă legătură cu preocuparea pentru redarea luminii. Pictorii artizani de la sfârșitul secolului al șaselea și începutul secolului al cincilea î.e.n., au fost fondatorii unei noi estetici vizuale, în care apropierea tot mai strânsă de oglindirea lumii vizibile în arta lor i-a condus la descoperiri în reprezentarea anatomică, a interacțiunii formei cu spațiul, perspectivei și reprezentării volumelor. Situația pare să fi fost similară cu cea a Renașterii italiene, unde artiștii au respins treptat stilizările artei religioase și au căutat expresia dincolo de dogmă.⁵

³ Capitolul 4 *Colour I The Aristotelian Legacy* p.264

⁴ E.H.Gombrich *Art and Illusion* , p.118

⁵ Stelios Lydakos *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art* p.98

Capitolul acesta conține trei subcapitole cu titlurile respectiv : *Nașterea luminii în pictură*, *Pictura greco-romană și implicațiile acesteia în pictura europeană – clarobscur, iluminatie, luciu* și un subcapitol dedicat picturii de la Fayum.

Artificii stilistice care creează senzația de spațialitate și volumetrie precum și o înclinație spre naturalism apar începând cu pictorii decoratori ceramici. Pliniu cel Bătrân scrie despre faptul că „în cele din urmă pictura s-a diferențiat [de suprafețele plane] a descoperit lumina și umbrele, contrastele de culori care își valorificau reciproc efectul și mai târziu s-a adăugat strălucirea, cu totul altceva decât lumina. Opoziția dintre strălucire și lumină pe de o parte și umbră pe de altă parte s-a numit clarobscur (*tono*) și juxtapunerea culorilor și trecerea dintr-una în alta, demitentă (*hamogen*).”⁶Arta arhaică pornește de la schema sau figura simetrică frontală concepută pentru un aspect unic iar mai apoi se ajunge la cucerirea naturalismului prin acumularea treptată de corectări și adaptarea stilului de expresie la observarea realității.⁷

Cuceririle primilor pictori de la care avem informații că s-au preocupat de reprezentarea realistă încep să fie notate odată cu *Eumaros* atenianul căruia îi este atribuită dibăcia în reprezentarea particularităților corpurilor de femei și de bărbați și culminează cu pictura vestitului Apelles a cărui tradiție picturală s-a transmis mai departe în pictura pompeiană și cea de la Fayum. Lista pictorilor care au adus inovații este amplă și a fost notată de către Pliniu cel Bătrân. Acest subcapitol oferă o mare parte din această listă. Folosind lumina și explorând efectul culorilor puternice, acești artiști au deschis posibilități enorme pentru pictorii ce au urmat. Cu excepția portretelor mortuare de la Fayum, au rămas puține dovezi ale acestei practici. Trecerea de la circumscrierea umbrei pe o suprafață, așa cum descria Pliniu originile picturii, la redarea volumelor, pare să fi fost un proces complex, marcat de schimbări de percepție în ceea ce privește modalitățile de înfățișare ale luminii și reprezentarea mediului tridimensional, care treptat s-a transformat ”în-un fel de scenă pe care personajele se puteau mișca și roti în spațiu și atmosferă, în lumină și aer”. O parte a acestui subcapitol tratează tema paletelor cromatice folosite de către acești pictori în relație cu efectul de lumină. Un element distinct al picturii naturaliste din antichitate îl reprezintă paleta de culori restrânsă. În arta secolului al V-lea î.e.n., mijloacele de expresie ale pictorilor par să fi fost guvernate de o simplitate deosebită. Se găsesc dovezi scrise⁸ care atestă faptul că pictorii utilizau o paletă

⁶ Victor I Stoichiță *Scurta istorie a umbrei* p.14

⁷ E.H. Gombrich *Arta și iluzie* p.156

⁸ Pliniu cel Bătrân *Istoria Naturală*, cartea 35,cap.50

restrânsă, compusă din numai patru culori care combinate creau atât tonurile reci, cât și pe cele calde.

Pictura greco-romană și implicațiile ulterioare ale acesteia în pictura europeană au condus mai departe acest demers spre studiul a trei elemente plastice create de efectele luminii, și anume clarobscurul, iluminarea și luciul.

Când Pliniu cel Bătrân introduce termenii *lumen* pentru lumină și *splendor* pentru strălucire sau luciul, indică deosebirea adesea neînțeleasă dintre iluminare și reflecție în pictură. Iluminarea definește în genere crearea volumului și a spațialității prin metoda de valorare tonală. Tradiția clasică de aplicare a acestui principiu pornea de la o suprafață grunduită monocromatic care reda umbrele și care era acoperită cu verniuri transparente de culoare locală. Această separare a iluminării de culoarea obiectelor reflecta distincția de percepție pe care pictorul o observa în lumea fizică.⁹

Tehnica modelării sau clarobscurul avea să se dezvolte pe deplin în arta europeană de după Evul Mediu.

Iluminarea este efectul relativ stabil creat de lumină pe o suprafață, iar luciul sau reflecția de pe suprafața unui obiect oferă indicații despre textura acestuia și poziția lui în spațiu – rotația față de sursa de lumină precum și despre curburile sau deformările formei lui. Reflexia mobilă a luminii de pe o suprafață se schimbă odată cu schimbarea poziției privirii. Reflexiile apar cel mai frecvent pe muchiile și colțurile obiectelor.

Toate aceste elemente plastice se regăsesc în pictura de la Fayum particulară prin modul de tratare a portretului precum și în cea pompeiană, contemporană acesteia.

Capitolul III Aspecte ale simbolisticii luminii în pictură

Începând cu elemente simbolice în pictura bizantină, dar insistând în mod particular asupra picturii renașterii timpurii, cele patru subcapitole care compun acest capitol sunt următoarele: *Pictura bizantină și reprezentarea luminii, Simboluri ale luminii în renașterea timpurie, Repere ale reprezentării luminii în pictura europeană: Caravaggio și Rembrandt și Nocturnele sau pictura întunericului.*

Sistemul de culori provenit din tradiția iluzionismului antic și-a păstrat rafinamentul și în icoană, iar reflexele, o moștenire elenistică, au căpătat treptat aspectul unui sistem decorativ de tonuri, care încorporau o logică atentă a gradației luminii, simplă dar eficientă. În ansamblu însă imaginea icoanei bizantine, datorită combinației de elemente ce nu aveau aceeași sursă de

⁹ Rudolf Arnheim *Arta și percepția vizuală O psihologie a văzului creator* (Polirom 2011) p.294

lumină, cu fondul aurit reflexiv și personajele supuse altor tipuri de iluminare decât legilor difuzării reale a luminii, a ajuns să creeze senzația unei lumi ireale, atemporale și mistice.

În relație cu simboluri ale reprezentării luminii în renașterea timpurie, în pictura de tradiție naturalistă accentul a fost în primul rând pus pe relația dintre lumină și umbră, înainte de a fi abordată problematica culorii. Acest concept plastic a continuat până în Evul Mediu unde regăsim un medium specific pentru decorație care includea lumina în vitralii, iar la o scară mai mică, în obiectele liturgice decorate cu aur.

Concepția medievală despre lumină o percepea pe aceasta pe doua nivele: *lux*, sursa luminii și *lumen*, lumina reflectată de pe suprafețe.¹⁰ Substanțele translucide sau foarte reflexive cum ar fi pietrele prețioase, metalele sau sticla erau considerate valoroase, parând să întruchipeze sau să genereze lumina însăși.

Pictorii bizantini și cei medievali „apreciau mult caracteristica luminozității - frumusețea, identificată cu splendoarea, cu scânteierea pietrelor prețioase și cu luciul aurului.”¹¹

Mijloacele folosite pentru a crea impresia de *splendor* au primit o nouă importanță în Evul Mediu, atunci când formula antichității care asocia albul cu lumina, a fost transpusă și modificată, înlocuind albul cu auriul, metodă prin care s-a pierdut ceva din gradațiile de ton, în favoarea unui efect mai puternic de strălucire.

În lucrările pictorilor Evului Mediu și Renașterii timpurii, așa cum se întâmplase deja în iconografia bizantină, abordarea luminii a încorporat o multitudine de aspecte mistice. De la sfârșitul secolului al XV-lea și până în secolul al XVII-lea, pictorii indică o predilecție pentru subiecte sau motive care includ lumina¹² cum ar fi soarele, focul chiar și sticla. Accentul pus pe observația minuțioasă a detaliilor texturii materialelor și a suprafețelor obiectelor care apar în compoziții tot mai complexe precum și o mare atenție în reprezentarea fizionomică cât mai apropiată de natural, sunt progrese notabile în ceea ce privește înțelegerea și observația tot mai atente a luminii și efectelor acesteia pe suprafețele pe care le face vizibile. Această minuțiozitate a observației este remarcabilă în special în pictura nordică, flamandă.

Fascinați de lumină, maeștrii flamanzi de la sfârșitul secolului paisprezece și începutul secolului cincisprezece, au adoptat o puternică imagistică simbolică, curentă de altfel în concepțiile medievale. Deoarece lumina este în coexistență cu aerul pe care îl respirăm, ea este puternic legată de spirit și deci asociațiile dintre lumină și spiritualitate nu erau o noutate.

¹⁰ John Gage *Colour in Art* p.18

¹¹ E.H. Gombrich *Moștenirea lui Apelles Studii despre arta Renașterii* p.17

¹² Millard Meiss *The painter's choice Problems in the interpretation of Renaissance Art* (Harper and Row, New York 1977) p3

Părinții bisericii din epoca medievală, pentru a explica credincioșilor misterele nașterii și vieții lui Iisus, au recurs adesea la acest tip de metafore. Ca urmare se fac referiri la Iisus fiind asociat cu Lumina sau uneori chiar cu Focul pe care Sfânta Fecioară l-a primit și purtat, *asemenea unei ferestre prin care Spiritul Divin a trecut pe pământ*.¹³

O parte a acestui subcapitol face referire la începuturile folosirii tehnicii de ulei și la impactul acesteia asupra luminozității picturilor care au urmat.

Evenimentul numit ”descoperirea picturii în ulei” a constat în primul rând în transferul calității prețioase pe care o posedă foița aurită într-un alt material, mai bogat, mai profund și în primul rând mai versatil. Aurul reflectă lumina, creând în jurul și în interiorul personajelor o radianță abstractă, pură. Culoarele fraților van Eyck, spre deosebire, absorb lumina, îi permit acesteia să treacă neabătută prin substanța lor cristalină și o redistribuie apoi plină de viață și căldură. Aceasta a fost marea inovație adusă picturii de către frații flamanzi.¹⁴ Stăpânirea luciului, a scânteierii și strălucirii care permiteau redarea materialității obiectelor în pictura de mici dimensiuni a înflorit în primele decenii ale secolului al XV-lea¹⁵ la nord de Alpi. Lumina nou re-creată prin folosirea culorilor de ulei, contribuia la realizarea unei noi subtilități în înfățișarea personajelor reprezentate, și învăluie într-o atmosferă fină spațiul dintre contur și lumea statică exterioară. Observată în diferențele rafinate de intensitate cum se prelinge pe trăsăturile lui Giovanni Arnolfini sau a apostolilor în *Tributul banilor*, lumina pare a extinde și accentua conștiința umană.

Mobilă și intangibilă, lumina a fost adesea un corespondent al minții. În natură ca și în artă, ea tulbură sentimente și susține stări de spirit.¹⁶

Subcapitolul *Repere ale reprezentării luminii în pictura europeană* investighează comparativ modul de folosire a luminii la Caravaggio și Rembrandt.

Modelarea luminii în tehnica clarobscurului a jucat rolul decisiv în arta celor doi maeștrii. Dincolo de funcția sa de modelare plastică a maselor de culoare, efectul creat prin această tehnică implică conotații psihologice capabile de a fortifica tensiunea emoțională a acțiunii și de a accentua punctele de interes din compoziție. Fondul sumbru specific celor doi pictori creează impresia de adâncime infinită, în timp ce lumina care îmbracă personajele și obiectele

¹³ Sf. Fulgentius citat de Millard Meiss in *Light as Form and Symbol in some Fifteen Century Paintings* (The Art Bulletin, XXVII, 1945) p. 177

¹⁴ Henri Focillon *The Art of the West* vol.II Gothic Art p.168

¹⁵ E.H.Gombrich *op. cit.*, p.37

¹⁶ Millard Meiss *The painter's choice Problems in the interpretation of Renaissance Art*, p.4

compoziției este intensificată la maxim. Fiind introduși în spațiul plastic adesea lor sub forma unei scene întunecate, regizate atent pentru a oferi luminii maxima intensitate, descoperim că lumina este cea care ne spune povestea din tablou, ea este factorul narativ care definește acțiunea. Deși atât Caravaggio cât și Rembrandt sunt considerați maeștri ai clarobscurului, și asemănările dintre pictura lor au fost adesea aduse în discuție, totuși ei folosesc metoda de relevare a luminii în operele lor în moduri adesea diferite. Forța expresivă pe care o degajă lucrările lor se datorează rolului deosebit atribuit nu doar luminii, dar și întunericului, umbrei, deoarece impactul cel mai puternic este creat în lucrările lor prin manipularea acestor două forțe contrarii.

Următorul subcapitol se intitulează *Nocturnele sau pictura întunericului*. Un loc aparte în studiul luminii în pictură îl dețin imaginile pictate noaptea, cu surse artificiale de iluminat sau la lumini domolite capabile de a crea efecte discrete, speciale de lumină.

Imagini cu tematică nocturnă și simboluri ale nopții întâlnim încă din pictura pompeiană, unde o mică frescă intitulată *Luna și Endimion* ilustrează mitul idilei dintre zeița lunii și păstorul Aeolian, primul muritor recunoscut pentru că ar fi observat fazele lunii. O foarte sumară sinteză a picturii nocturne încorporează tematici cum sunt alegoria lunii și a nopții, efectele de lumină create de astrele nopții, lumina focului sau a lumânării alături de alte surse de iluminat artificial și teme cum sunt macabrul, scene ale terorii sau reprezentări de teme religioase.

În ciuda conotațiilor negative ale întunericului, picturile cu scene de noapte – nocturnele – au devenit un subiect popular în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cu câțiva maeștrii olandezi specializați în această temă sumbră.

Între anii 1820 și 1850, existau mai multe scene de noapte autonome pictate decât în orice altă perioadă de timp.¹⁷ Folosirea surselor artificiale și crearea dramatismului prin lumină sunt câteva dintre elemente specifice acestor abordări plastice.

Reprezentări nocturne sunt asociate adesea cu sări emoționale intense, sau cu situații de pericol. Un exemplu grăitor în acest sens îl reprezintă o mică gravură executată de Rembrandt în anul 1651 pentru lucrarea *Fuga în Egipt*. Rembrandt a folosit tehnica gravurii întunecate pentru a transmite stări de intensă încărcătură emoțională : frica și tensiunea. Această parte a tezei curente cuprinde referiri la nocturnele care reprezintă interioare luminate artificial, cu o înșiruire a pictorilor reprezentativi care au abordat acest subiect, apoi referiri la peisajul

¹⁷ Andreas Bluhm, Louise Lippincott *Light! The industrial age, Art , Science, Technology and Society* p.25

nocturn, la nocturnele care reprezintă scene sociale și politice precum și la reprezentări religios-mistice reprezentate în lumina nopții.

Capitolul IV *Pictura între iluzie și realitate*

Cele două subcapitole din care se alcătuieste acest capitol sunt: *Realitate și percepție și Despre metodă, imitație sau știință. Matematica picturii.*

Din cele mai vechi timpuri iluzia a fost considerată parte componentă a artelor vizuale. Artiștii au explorat puterea iluziei și au experimentat efectele acesteia pe scenă, în sculptură sau pictură. Puterea artei de a sugera, de a transpune, inspira sau de a crea emoții prin iluzia unei realități a fost adesea atuul cel mai prețios al acesteia, iar înfățișările pe care iluzia le ia în pictură au o multitudine de forme plastice. Platon numea imaginile pictate „vise create pentru cei care sunt treji”¹⁸

Odată cu descoperirea tehnicii de reprezentare a volumelor și cu creșterea interesului pentru redarea tonurilor luminii și umbrei alături de folosirea perspectivei în pictura antichității de după secolul al V-lea, practica creării *iluziei* prin aceste mijloace pe suprafața plană au condus pictura să se detașeze față de modul de reprezentare relativ restrâns care era practicat în diverse culturi până atunci și să adopte forma de abordare a volumelor și a spațiului specifice tradiției occidentale.

Există două direcții filosofice distincte care abordează tema reprezentării și a iluziei în artă. Prima aparține lui Platon și reiese din opera sa, *Republica*, care argumentează că imaginea reprezintă un obiect prin copierea formei și culorii acestuia. Arta mimează forma exterioară a obiectelor în așa măsură încât „progresul în redarea picturală similară cu realitatea creează iluzia vieții însăși.”¹⁹

Cea de a doua direcție, apărută mai târziu în istoria filosofiei drept o reacție la prima, spune că o imagine reprezintă un obiect producând un tip special de experiență în mintea spectatorului. Sursa originală a acestei doctrine se află în *Optica* lui Descartes. Autorul scrie : „problema este să înțelegem modul în care imaginile permit sufletului să aibă percepții senzoriale asupra variatelor calități ale obiectelor la care corespund, nu să știm cum pot să se asemene acestora.”²⁰

În acest capitol se face referire și la problematica mimesis-ului și a gradelor în care, după Platon, se află imitația după natural. În același capitol se studiază și rolul luminii și al umbrei

¹⁸ E.H. Gombrich *Art and Illusion*, (Phaidon Press Londra, 1962) p.7

¹⁹ Rudolf Arnheim, op.cit., p.16

²⁰ Rene Descartes *Philosophical Writings* (Cambridge University Press,1985) p.166

în crearea efectelor iluzioniste în pictură precum și câteva indicii asupra perspectivei atmosferice în relație cu iluzionismul în pictură.

Concludem cu citatul conform căruia „În ziua de astăzi însă, „singura perspectivă tolerabilă este că nici un fel de artă nu este reprezentativă”²¹

Cel de al doilea subcapitol face referire la regulile și canoanele care existau în antichitate și mai apoi în arta bizantină și în Renaștere cu privire la metodologia artei. Aceste metode se regăsesc spre exemplu în școlile de pictură și mai apoi în practica picturii peisagiștilor, din secolul al XVIII-lea și XIX-lea.

Capitolul V Lumina reprezentată în pictura figurativă contemporană

Prima parte a acestui capitol abordează în linii generale pictura de peisaj a impresioniștilor în relație cu fascinația acestora pentru lumina naturală, iar cea de a doua parte prezintă indicii ale picturii de lumină în arta contemporană. Accentul este pus pe pictura figurativă contemporană europeană.

Pictorii secolului douăzeci par să se fi adaptat treptat la lumina exterioară, aflată și ea sub influențele factorilor de mediu sau a efectelor existenței umane (poluare, viața urbană, etc.). Așa cum vedem spre exemplu în panoramele executate de Antonio Lopez care surprind atmosfera încărcată a Madridului, cu patina trecerii timpului, la fel au surprins și predecesorii săi elementele atmosferice care au influențat efectele de lumină. În zorii epocii moderne, o privire asupra pictorilor ne arată cum din generație în generație ei deschid paleta și obțin mai multă lumină prin culoare. Pictori contemporani figurativi cum ar fi Antonio Lopez sau Lucian Freud, conferă luminii un rol central în crearea intensității imaginii picturale, aceasta fiind simultan și un mijloc prin care sunt intensificate directivitatea observației, capacitatea de înregistrare sinceră a experienței și transpunerea informațiilor prin exersarea atenției. Exersând o investigație cronologică, începând cu lucrările lui *Eugene Delacroix* (1798-1863) care la rândul său se folosea de studiile și cercetările lui *John Constable* (1776-1837) și ale lui *William Turner* (1775-1851), procesul de adaptare al pictorilor la lumina exterioară pare a fi trasat clar, în mod explicit. Imediat ulterior acestor pictori, tehnica impresionistă a evoluat spre modul de expresie a neoimpresionismului și anume divizarea,²² care a mers până la descompunerea luminii pe suprafața picturală în mici puncte de culoare. În epoca contemporană, lumina este abordată din variate puncte de vedere, de la cea naturală la lumina de neon, care a avut și ea un impact asupra picturilor unora dintre cei mai consacrați artiști.

²¹ R.G.Collingwood *The Principles of Art* (Oxford Press, Londra, 1964) p.43

²² Paul Signiac *De la Delacroix la Neoimpresionism* (Meridiane București 1971) p. 47

Se consideră că arta secolului douăzeci efectuează o retragere graduală de la responsabilitatea de a reprezenta realitatea²³ și că, conceptul de *descriere* va deveni în curând de interes doar pentru anticar. Imaginea fragmentată, peisajul golit de conținut pictural prin abstractizare, imaginea consumată de pasta de culoare sau de liniile grafice din care este formată, imaginea compusă din semne repetate golite de semnificația inițială prin repetiție, quasi-imaginea/quasi-replica, imaginea neclară, obscură sau ștearsă, au redefinit limitele spațiului pictural redeschizând problema transpunerii realității în imagine. În asemenea contexte pictura face ceea ce a făcut mereu : se retrage la originile ei simple.

În termeni generali numim *Artă contemporană* fenomenul a cărui manifestare este amplasată în anii de după 1950, care s-a dezvoltat după arta post-modernistă și care este în ansamblu caracterizat drept un fenomen cultural distinct de arta perioadelor anterioare, marcat de polivalența mediilor de expresie, de diversitatea și complexitatea fără precedent a manifestărilor care îl compun.

Numit de către criticul de arta Robert Hughes „cel mai mare pictor realist contemporan”²⁴ Lucian Freud este o personalitate artistică imposibil de ignorat în contextul artei contemporane. Criticul de artă descrie primul său contact cu pictura artistului, prin intermediul portretului lui Francis Bacon (1952), ca amintindu-i de stilul picturii flamande, datorită folosirii uniforme a luminii și distribuției constante a atenției pe întreaga suprafață a tabloului, însă chiar în acel punct, la limita familiarității, „asemănarea lucrării cu modelele portretelor vechi s-a oprit. Ce modernitate stranie păstrează această imagine.”²⁵ Stratificată, compusă din suprapunerea urmelor lăsate de acumularea de atenției și efortului, pictura lui Freud „este factuală, nu literară”, în sensul în care acumularea de materie pe suprafața pânzei este o dovadă a unei lupte care a luat loc și în final a rezistat în timp, într-o încercare de arhivare a momentului prezent. Modul în care artistul face acest lucru însă, folosind o lumină adesea artificială, de interior, de neon - acidă, intensă, penetrantă, supraexpune carnația modelelor sale, creând un fel de „autopsie estetică.”²⁶

Euan Uglow Provenind dintr-o tradiție de realism sobru, bazat pe o metodă de măsurătoare monoculară cum se practica la *Euston Road School* unde artistul a fost student, Uglow a

²³ Clement Greenberg citat de John Hyman in *The Objective Eye* (University of Chicago Press, Chicago 2006) p.1

²⁴ Robert Hughes *Lucian Freud Painting* (Thames and Hudson 1989) p.7

²⁵ Robert Hughes *Lucian Freud Paintings* (Thames and Hudson 1989) p.7

²⁶ Lucian Freud *Matter over Method* (artyparade.com)

folosit o geometrie puternică în organizarea compozițiilor sale, țintind la „a picta o imagine structurată plină de o *emoție controlată* în care fiecare urmă contează atât ca formă cât și ca înțeles.”²⁷ El pictează naturi statice, peisaje, nuduri și portrete și „treptat și-a rafinat construcția formală a picturilor sale în timp ce a configurat tot mai intens culoarea puternică permițându-i să articuleze spațiile.”²⁸ Metoda aceasta geometrică este aplicată și în observația și înregistrarea dintre diferențele tonale ale culorii de la luminos la întunecat.” Uglow lucrează adăugând zone minuscule pe un plan geometric prestabilit... adăugând strat peste strat de pigment.”²⁹

David Hockney

Artistul britanic și-a început cariera artistică cu o educație vizuală bazată pe observația atentă după natural, cu un rol esențial al desenului în procesul transferului pe pânză a senzațiilor percepute precum și atenția crescută la subtilitatea variațiilor tonale. Pe parcursul carierei sale el a parcurs mai multe faze abstracte, ajungând să „respingă extremismul formalismului abstract, în același timp fiind prudent față de conceptul tradițional despre arta figurativă ca fiind de modă veche.”³⁰ În final, lucrările care îl definesc se află undeva între aceste doua lumi.

Antonio Lopez

Lucrările pictorului spaniol Antonio Lopez, cu prezența deferitelor planuri ale realității care sunt intercalate și țesute parca împreună, cu supra-impoziția interiorului cu exteriorul sau a perspectivelor elevate care permit artistului reprezentarea unei axe vizuale ample, deschise spre orizont, trimit privirea spre realități care au un gust al supranaturalului, al unor lumi variate aflate parcă în succesiune. Aceste atribute i-au conferit stilului timpuriu al artistului numele de *realism magic*.

Pictura lui Lopez emană adesea prezența unei „tensiuni spațiale între interior și exterior, prin alterația dintre spațiul intimității și spațiul imensității reprezentate de locul retras a interiorului casei sau a orizonturilor distante și infinite al peisajelor urbane.”³¹ Cu atât mai intensă este senzația creată, cu cât în ambele contexte privirea sa pare a fi o lupă căreia nu-i scapă nici ce mai mică variație de lumină.

²⁷ Richard Morphet *Encounters New Art from Old* p. 297

²⁸ Richard Morphet *Encounters New Art from Old* p. 297

²⁹ Richard Morphet *Encounters New Art from Old* p.299

³⁰ Robert Goldwater, Marco Treves *Artists on Art* (Pantheon New York, 1972) p.19

³¹ M. Brenson, Calvo Serraller, Edward Sullivan *Antonio Lopez Garcia* (Rizzoli New York, 1990) p.23

Avigdor Arikha

„Pictura după natural, prin supunerea la observație, la un anumit loc și într-un timp definit, prin mijloace restrânse, este un fel de traseu seismic. Este temporar, dar intens.”³²

Lumina albă specifică atelierul lui Arikha apare în marea majoritate a interioarelor și naturilor statice lucrate în acest cadru. Deși subiecte ale picturii tradiționale, naturi statice, peisaje sau portrete, modul în care artistul izolează obiectul și paginația acestuia ridică adesea dubii asupra naturii lumii vizibile.³³ Arikha declara într-un interviu că ”în loc să pictez despre război, prefer să pictez o roșie.” Fascinația spre simplu, uman, ne face să percepem arta lui ca fiind extrem de accesibilă, invitația oferită de interioarele luminate sau de portretele scăldate într-o atmosferă albă, eterică, atinge o coardă a sensibilității care le transformă în lucruri familiare.

Eric Fischl

Artistul are o viziune particulară asupra picturii, aceasta nu este în concepția lui doar o activitate care produce obiecte artistice, ci în esență un proces care transformă gânduri și sentimente folosind culoarea și forma pentru a crea un sens oarecum moralizator, așa cum se întâmplă adesea în lucrările sale.

Fischl se numără printre pictorii angajați într-un proiect de susținere a picturii de factură realistă în contextul contemporan, care a debutat într-o epocă în care imaginea figurativă traversa o perioadă de criză. Încă din 1970, Eric Fischl a înregistrat în ceea ce pare la prima vedere o manieră relaxată și detașată, realitatea vieții din jurul său, care are un puternic gust al instantaneelor din viața clasei de mijloc comună suburbiilor americane.³⁴

Luc Tuymans

Artistul de origine belgiană născut în anul 1958, este un exponent expresiv al artei contemporane, fiind unul dintre cei mai bine cotați pictori la ora actuală.

Subtile și rafinate, mesajele imaginilor produse de către acesta trec dincolo de expresia inițial „inocentă” a picturilor sale. Conotațiile morale sau politice din imaginile create de acesta cer un context din partea privitorului pentru a le putea pătrunde, dar conțin mereu o componentă cu încărcătură emoțională.

³² Barbara Rose *Avigdor Arikha Interviewed* Paris și Londra 1985, p.81

³³ Duncan Thomson *Arikha* p.78

³⁴ Kerber Verlag *Eric Fischl* (The Krefeld Project Krefelder Kunstmuseen, 2003) p.11

Interesul pictorului este concentrat pe transmiterea unor evenimente marcante ale istoriei și pe modul prin care aceste evenimente sunt preluate de mass media.

Michael Borremans

La o primă impresie, picturile artistului **Michael Borremans** arată realist într-un mod avangardist, dincolo însă de aparenta claritate a imaginilor sale, descoperim o lume tulburătoare care ne îndeamnă la o observație mai atentă. Compoziții de dimensiuni în general mici, localizate în interioare, picturile sale prezintă anumite caracteristici ale tradiției picturii “clasice” dar mențin uneori aparența unor eboșe.

Pictura sa nu este despre ceea ce este - imagine și lume, ci pictura este despre pictură. Artistul spunea într-un interviu: „fac picturi deoarece subiectul meu, într-un sens larg, *este* pictura.”³⁵

Gerhard Richter

„Problema centrală în pictura mea este lumina.”³⁶ Aceasta afirmație o găsim în *Notele* lui Richter dintre 1964-1965. Pe parcursul carierei sale, artistul de origine germană a pictat diferite surse de lumină: lampa, candelabru, cerul de dimineață sau cel de seară, însă preocupările cele mai evidente pentru tratarea luminii apar odată cu portretele dintre 1965-70 și în peisajele de după anul 1980.

Dacă “primul impuls spre pictură, spre artă în general, izvorăște din nevoia de a comunica, din nevoia de a-ți fixa propria viziune, de a trata cu aparențele,”³⁷ este cu atât mai fascinantă existența constantă a celor două tendințe extreme în practica artistică a pictorului - abstracția pură și fotorealismul care sunt complementare viziunii totale a acestuia.

Concluzia acestor studii ne indică faptul că pictorii contemporani de factură realistă mențin o strânsă legătură cu metodele tradiționale de abordare plastică care implică studiul tonal al luminii și că acest aspect este esențial în demersul pe care ei îl adoptă, independent de factura personală a expresiei pe care o conțin lucrările lor. Îndrăznesc să afirm că, fie că este vorba de o abordare minuțios construită cu tușe calculate aproape geometric cum este cazul picturii practicate de Antonio Lopez sau Euan Uglow spre exemplu, sau că ar fi vorba despre o pictură bogată în pastă și stratificată ca în cazul celei practicate de Lucian Freud, sau că ne

³⁵ Stefan Beyst *Michael Borremans The secret charms of the enigma*(d-sites.net/english/borremans)

³⁶ Gerhard Richter *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*(Thames and Hudson London, 1995) p.39

³⁷ Gerhard Richter *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993* (Thames and Hudson,1995) p.11

referim la compozițiile alcătuite pe mase mari de culoare cum este specific picturii lui Eric Fishl, ori la cele executate într-o tehnică de *sfumato* cum întâlnim adesea în lucrările figurative ale lui Gerhard Richter, observația atentă a luminii rămâne un element definitoriu care conferă forța realismului acestor pictori. Metoda înregistrării luminii este aceeași, diferența constă doar în modul de expresie plastică care specific fiecărui pictor în parte, precum și temperaturii acestei lumini care, filtrată prin personalitatea acestora, adoptă gradul caracteristic, definitoriu. Lumina și studiul acesteia reprezintă o parte esențială a picturii figurative contemporane.

Tehnologia secolului douăzeci a pus la dispoziție artiștilor un nou medium de exprimare: lumina însăși. Posibilitatea de a produce lumină cu o singură lungime de undă (lumina coerentă) prin intermediul laserului dezvoltat începând cu anii 60, a făcut posibil pentru prima dată producerea de imagini tridimensionale de o anumită adâncime pe suprafața plană, precum și construirea hologramelor.

VI. Reflectii asupra productiei artistice proprii

În ceea ce privește preocupările artistice personale abordate pe perioada programului de cercetare doctorală, ultima parte a prezentului demers își asumă sarcina de a oferi câteva indicii asupra practicii artistice personale. Deși abordarea luminii și reprezentarea acesteia în pictură reprezintă un subiect care mă preocupă în mod particular, este de la sine înțeles că această tematică vastă implică posibilități practic infinite de abordări plastice. Restrângând aceste posibilități la o serie de lucrări care, datorită factorului temporal, se pot presta la o finalizare pe o perioadă cum este aceea a programului de cercetare doctorală, studiul și observația luminii au fost abordate astfel în practică, în cadrul tematic exclusiv al portretului care este în sine este un subiect deosebit de versatil.