

**Universitatea de Artă și Design, Cluj-Napoca**  
Teză de doctorat în domeniul: Arte Plastice și Decorative

# INSOLITUL ÎN PICTURĂ

**Coordonator științific:**  
**prof. univ. dr. Ioan Sbârciu**

**Doctorand:**  
**Betuker István**

**CLUJ-NAPOCA**  
**2013**

## CUPRINS

<b>ARGUMENT .....</b>	<b>3</b>
<b>1. ASPECTE INSOLITE ÎN ARTE VIZUALE.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. INTRODUCERE ÎN CONCEPTUL INSOLIT.....</b>	<b>9</b>
1.1.1. ERNST JENTSCH, SIGMUND FREUD ȘI MOȘ ENE.....	22
<b>1.2. AMBIGUITATEA, DUALITATEA ȘI PULSIUNEA MORȚII.....</b>	<b>26</b>
<b>1.3. INCERTITUDINE COGNITIVĂ: SUBLIMUL ȘI ÎNTUNERICUL .....</b>	<b>32</b>
<b>1.4. DUALITATEA ARTEI DUPĂ MODERNISM: REDUCȚIE ȘI IDEALIZARE .....</b>	<b>43</b>
<b>2. INSOLITUL ÎN PICTURA MODERNĂ.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1. ASPECTE PREMODERNE.....</b>	<b>52</b>
2.1.1. REPREZENTAREA ILUZIONISTĂ.....	52
2.1.2. REFLECTAREA INSOLITULUI ÎN MITUL MEDUSEI .....	56
<b>2.2. OBIECTIVITATE ȘI SUBIECTIVITATE ÎN SECOLUL XIX. REALISM ȘI ROMANTISM.....</b>	<b>63</b>
<b>2.3. REDUCȚIE, DE LA NATURALISM LA FORMALISM .....</b>	<b>69</b>
2.3.1. DE LA IMPRESIONISM LA FAUVISM.....	70
2.3.2. PICTURA ABSTRACTĂ.....	78
2.3.3. DE LA EXPRESIONISM ABSTRACT LA FORMALISM .....	83
<b>2.4. IDEALIZARE ÎN MODERNISM.....</b>	<b>88</b>
2.4.1. SUBIECTIVITATE ÎN SIMBOLISM .....	91
2.4.2. DE LA EXPRESIONISM LA ȘCOALA DIN PARIS .....	96
2.4.3. INSOLITUL ÎN SUPRAREALISM .....	104
2.4.4. NEOROMANTISM .....	109
<b>3. PICTURA INSOLITĂ DUPĂ MODERNISM.....</b>	<b>113</b>
<b>3.1. AMBIGUITATE ȘI NIHILISM, SUBLIMUL POSTMODERN.....</b>	<b>118</b>
<b>3.2. AMBIVALENȚA ABSTRACT - FIGURATIV ÎN PICTURĂ, DUPĂ FORMALISM .....</b>	<b>126</b>
3.2.1. PICTURA ȘI FOTOGRAFIA.....	133
<b>3.3. NEO-EXPRESIONISM .....</b>	<b>145</b>
<b>3.4. CORPUL INSOLIT .....</b>	<b>157</b>
<b>4. REFLECȚII ÎN CREAȚIE PROPRIE ȘI CONCLUZII.....</b>	<b>168</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>180</b>
<b>ANEXE .....</b>	<b>185</b>
<b>REZUMAT .....</b>	<b>185</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>205</b>
<b>SOMMAIRE .....</b>	<b>226</b>

## ANEXE

# INSOLITUL ÎN PICTURĂ

## REZUMAT

Prezentul demers de cercetare prezintă conceptul Freudian de „Insolit” în domeniul artelor vizuale în general și, în mod particular, în domeniul picturii, în acel secol care s-a scurs de la primele conceptualizări ale noțiunii până astăzi, observat din prisma preocupărilor personale ca artist și ca pictor.

Necesitatea analizării insolitului în pictura secolului trecut se datorează creșterii graduale a interesului acordat conceptului. „Insolitul” a fost conceptualizat în urma alienării provocate de societatea industrializată, care, odată cu avansările tehnologice și științifice rapide ale trecutului apropiat, a luat proporții considerabile. Sunt inevitabile influențele acestor evenimente asupra paradigmei artei și ale picturii contemporane, care, în ciuda proclamațiilor funerare, au continuat să existe ca mediu de expresie autentică, în expansiune. Artă a experimentat de atunci restructurări succesive, trecând prin Modernism, Formalism, Minimalism, Conceptualism și așa mai departe.

Deși în teza de față sunt subliniate manifestările conștiente ale „insolitelui” după geneza teoretică a acestuia din 1906, în teză se caută exemplificări ale fenomenului începând de la primele revelații remarcabile din istoria artei. Se accentuează importanța „insolitelui” în reevaluarea valorilor, momentelor și personajelor-cheie care au participat la reînnoirea paradigmei în artă.

Pentru Mike Kelley, artistul care a cercetat transpunerea conceptului în arte vizuale, „insolitul” este asemenea senzației artei care, prin sensul său nedefinit, este în sine insolită, motiv pentru care cercetarea de față se formează în jurul analizelor legate de natura artei și în mod particular ale picturii, prezentate în paralel din diferite abordări formale (auto-reflexive), existențiale sau după caz, nihiliste.

În căutarea factorilor experienței „insolitelui” în artele vizuale, un reper important este observația lui Anneleen Masschelein în studiul despre insolit publicat în 2011, privind asemănarea incertitudinii cognitive a „insolitelui” cu haosul, care, precum „insolitul”, își are originea în perioada Post-romantismului. După cum ne confirmă și cercetarea sa, o să afirmăm că „insolitul” este determinat, în principiu, de următoarele caracteristici: ambivalență, ambiguitate, nihilism și reînnoirea unui spiritualism romantic.

## 1. ASPECTE ALE „INSOLITULUI” ÎN ARTELE VIZUALE

Primul capitol debutează cu prezentarea teoretică a „insolitelui” și a aspectelor sale psihologice în artele vizuale, literatură și știință, cu scopul esențializării caracteristicilor angajate în alcătuirea ansamblului, în ceea ce privește formele sale de expresie.

„Insolitul” se manifestă în criza Eului și a naturalului, provocată de ciudățenia limitelor și a experiențelor impenetrabilității. Nu înseamnă doar experiența stranieții sau alienare, pentru că este un amestec deosebit al familiarului și al nefamiliarului. Adesea este înspăimântător sau teribil datorită iraționalității, dar în mod ciudat, se poate manifesta și în ceva frumos, chiar învecinat cu extazul. Poate amesteca senzația frumosului cu cea a înfricoșătorului, ca în forma dublurii sau a telepatiei. De obicei, experiența „insolitelui” se arată numai unei singure persoane o dată, în conștiința persoanei respective, dar nu aparține niciodată doar unei persoane anume. La un anumit nivel, această senzație stranie poate provoca nostalgie extremă sau dor de casă, dorul de a se întoarce într-o stare anorganică, dar se poate manifesta și inconștient – ca o dorință de a muri.

Punctele de sprijin în prezentarea caracterului ambivalent al „insolitelui” în pictură sunt cele definite etimologic în conceptualizarea sa. Cuvântul „insolite” este traducerea în română a cuvântului german „Das Unheimlich”, tradus în engleză „The Uncanny”, conceptualizat de Ernst Jentsch în 1906 și de Sigmund Freud în 1919. Freud, a pornit de la construcția duală a cuvântului ‚un’ + ‚heimlich’ a determinat caracterul ambivalent al sensurilor contradictorii (sau cel puțin necorespunzătoare) a două realități cuprinse în aceeași formă, ceea ce conduce la ambiguitatea sau incertitudinea intelectuală oferită de Jentsch ca explicație a experienței insolite.

Reacția la această experiență este neînțelegerea, imposibilitatea raționalizării unor situații, aceasta fiind contradictorie sinelui, anulându-i sensul rațional. Acest nihilism și contradicție determină caracterul termenului de a fi sinonim cu deconstrucția postmodernistă, așa cum concludă Nicholas Royle în cartea *The Uncanny* din 2003. Tendința de înlocuire a golului creat de sensurile contradictorii ale conceptului și în căutarea răspunsului la situația neînțeleasă este adesea asociată cu un sens supranatural și spectral, în care se manifestă nesiguranța fricilor și instinctul sau pulsiunea morții determinat de Freud cu un an mai târziu.

În studiul lui Anneleen Masschelein putem afla că, în mare parte, receptarea critică și teoretică al „insolitelui” este localizată în domeniul esteticii, în teorie literară și critică, în

istoria artei, în filosofie, arhitectură sau în studii culturale. După o latență lungă conceptuală al „insolitelui”, în anii '90 s-a răspândit din nou pe o arie extinsă a disciplinelor și domeniilor, obținând perspective noi, ceea ce coincide cu canonizarea conceptului.

Experiența „insolitelui” ca instrument de expresie a devenit populară în eforturile artistice începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea în literatură, în nuvelele lui Edgar Allen Poe și a lui E.T.A. Hoffmann, care creau un contrast al locului sigur și familiar cu o prezență nefamiliară, străină. În ‘Metamorphosis’ a lui Franz Kafka „insolitul” se ivește în narațiunile lui când conținutul fantastic este redat faptic. În Formalismul rus, Viktor Shklovski și Leo Tolstoï au folosit constant tehnica defamiliarizării.

Tzvetan Todorov a interpretat eseuul lui Freud în cuprinsul studiului structurii genului fantastic. “Unheimlich” a lui Freud și „fantasticul” lui Todorov sunt în strânsă legătură cu conceptualizarea grotescului, diferența fiind foarte mică - grotescul este mai radical și, de obicei, mai agresiv. Wolfgang Kayser exprimă această diferență spunând că „insolitul” poate fi folosit ca sinonim pentru ceva foarte straniu, dar căruia îi lipsește calitatea deranjantă a grotescului și șocul. Julia Kristeva a comparat „abjectul” și „insolitul”, ambele pot fi corelate cu absența granițelor clare între obiect și subiect. „Abjectul” la fel ca și „insolitul” evadează din expresia sau sublimarea simbolică.

Freud, prin dualitatea „insolitelui”, a prefigurat teoria sincronicității a lui Jung, că viața are o semnificație dincolo de cognoscibil, cu un țel spiritual, imaterial, ca și dualismul substanțelor de Descartes, care propune două tipuri de substanțe în univers, substanța fizică și cea mentală, iar omul este compus de cele două substanțe și nici una nu poate fi redusă cu lipsa celeilalte. În acești termeni, familiar devine ceea ce conștiința ne prezintă ca realitate și devine nefamiliar să observăm, în realitatea noastră, dovezile unei realități care este în afara realității fizice, în afara familiarului. Heidegger a fost în mod special preocupat de caracterul fundamental al existenței noastre în lume, argumentând că obișnuitul nu este atât de obișnuit, familiar, ci este extraordinar, insolit. Conceptul de „insolit” a devenit o noțiune esențială pentru Derrida și deconstrucția marxismului.

Freud asociază dualitatea care apare în forma „insolitelui” cu cele două forțe, instinctul vieții și pulsiunea morții, care în mitologia greacă sunt denumite Eros și Thanatos. Conflictul lor creează dinamismul interior al minții. În timp ce Eros construiește unitatea, coerența și creativitatea, Thanatos reprezintă dimensiunea distructivă. Această forță a distrugerii are rolul de a deconstrui existența, pentru a ajunge, într-un final, la dispariție. Proiectarea în exterior a acestor forțe distructive este ca și purificarea la care se referă termenul catharsis, metafora

folosită de Aristotel în Poetica, pentru a descrie efectul tragediei asupra spectatorului. Scopul lui Hermann Nitsch și al școlii de la Viena este eliberarea acestor forțe de reprimare prin conștiință și intelect.

Spre deosebire de Freud și Jentsch, al căror proces de conceptualizare al „insolitelui” argumentează cu ambiguitate, incertitudine cognitivă și neînțelegerea, Masschelein introduce sublimul în procesul de definire a ambiguității insolitelui. Compară „insolitul” cu „haosul”, care pentru Deleuze și Guattari este cea mai enigmatică formă de interferență între cele trei planuri de gândire și anume arta, filozofia și știința, unite sub forma unui act creativ, balansează, instabil, între nimic și necunoscut. Această dilemă poate fi soluționată cu ajutorul sublimului, în special datorită explorărilor lui Kant și Hegel, și anume, prin concentrarea atenției asupra problemei reprezentării fenomenelor, care prin definiție nu pot fi reprezentate. Kant limitează sublimul la experimentarea naturii, definește sentimentul sublimului drept capacitatea anumitor fenomene de a ne ajuta să ne conștientizăm eul suprasensibil. Pentru Edmund Burke la baza sublimului stă uimirea, descrie sublimul ca fiind cel care stârnește încântarea simțămintelor care țin de instinctul de conservare. Pentru Hegel, sublimul implică tentativa exprimării, ceea ce implică acțiune și zbatere. Această tentativă de exprimare se ciocnește de imperceptibila lipsă a formei, de gol.

Renașterea esteticii sublimului în ultimul deceniu se datorează în mare parte aplecării lui Lyotard asupra condiției postmoderne și asupra rolului avangardei în domeniul artelor. În viziunea lui, experiența sublimului este experiența discontinuității, experiența actuală, cea de aici și de acum. Aici și acum, aparent cea mai banală din toate experiențele, este, de fapt cea mai ieșită din comun. După Lyotard, arta unește amenințarea inexistenței și soluția, prin ambivalența sa. Prin urmare, pictura trebuie să facă față paradoxului pe care îl susține, adică reprezentarea nedefinitului prin căi definite. Cu toate acestea, legătura strânsă dintre sublim și avangardă ridică problema resuscitării acesteia, avangarda comportă riscul comercializării șocului, egalarea sublimului și a noului. Lyotard se exprimă foarte clar: „problema sublimului este altceva decât șocul generat de nou” în mod asemănător cu „Insolitul” care deși are o legătură strânsă cu șocul noului datorită naturii sale neobișnuite, este discutabilă necesitatea reciprocă.

Insolitul este un concept central în arta și teoria secolului XX, variind de la curentul Dadaist, la Postmodernism, Teatru epic, și Science-fiction. Anthony Vidler, cel care a introdus „insolitul” în teoria deconstructivistă, în “The Architectural Uncanny” din 1994 argumentează faptul că mulți arhitecți s-au inspirat din conceptul „insolitelui”, pentru a

genera disconfort. Legătura între studiul insolitului și teoria post-Lacaniană s-a dovedit fertilă, în abordări critice ale multor lucrări artistice, dar în special în filmografie. Alfred Hitchcock sau David Lynch sunt exemple specifice, realizând o împerechere de situații familiare și acțiuni neobișnuite, care provoacă o disonanță cognitivă în spectator.

La începutul secolului al XXI-lea au apărut două publicații cu titlu omonim, „The Uncanny”, de Nicolas Royle în 2003 axată pe urmărirea conceptului în literatură, teorie și cultură și a lui Mike Kelley în 2004, care caută o introducere substanțială a insolitului în domeniul artelor vizuale. El pornește de la teoria lui Jentsch, care exemplifica cu personaje din ceară, cu păpuși construite ingenios sau automate, ceea ce formează și baza teoriei specialistului japonez în robotică, Masahiro Mori legat de “Uncanny Valley” (valea insolită), care conchide asupra faptului că, în situația în care roboții și alte copii fidele ale humanoizilor au aparența și acționează aproape ca humanoizii, aceștia provoacă repulsie printre ceilalți observatori.

Tony Oursler este artistul care în opera sa se învâрте conștient în jurul conceptului de „Insolit”, de sorginte freudiană și exploatează teoria lui Masahiro Mori, dar nu se referă strict la robotică, ci transpune teoria insolitului Freudian în lumea virtuală sau, mai exact, în înlocuirea umanității printr-un sistem tehnologic.

Artistul german, Gregor Schneider prezintă ideea „insolitului” într-un context unde interferența domeniilor creează incertitudine în spectator, care este înconjurat cu opera de artă “ready-made”, ceea ce constituie mediul familiar, insolit. Dar atunci când abordăm conceptul „insolitului” din perspectiva artelor vizuale și nu dintr-una psihanalitică, trebuie să implicăm o gândire vizuală, fără să ignorăm ceea ce s-a petrecut la apogeul Modernismului, în pictură prin Formalism, în Nihilism, sublimul Postmodern.

„Insolitul” ocupă un spațiu teoretic similar cu repetiția compulsivă, recreând tipare ce se confruntă ambivalent cu conceptul de narcisism și cel de moarte. Tensiunea dintre subiectivitate și obiectivitate nu poate fi stabilită în termeni ierarhici clasici opuși, propriu/figurat, și nici în termeni de idealuri tradiționale științifice, având doar un singur înțeles în opoziția dintre conștient și inconștient, ceea ce permite existența simultană a sensurilor ambivalente. Esența semanticii elaborării „insolitului” lui Freud, precum incertitudinea, ambivalența, dublarea și opoziția antagonică dintre pulsiunea vieții și pulsiunea morții, este în prim plan.

Tsion Avital, în Art Versus Non-Art din 2003, caută esențializarea artei pe parcursul istoriei recente, concluzionând diferența esențială dintre reducere și idealizare, cele două

fenomene care au generat impasul artei. Avital definește două extreme ca tip de fundătură a picturii, prima fiind idealizarea academismului dinaintea perioadei revoluției franceze și a impresionismului și în urma acestuia al doilea, nihilismul Modernismului. Fragmentarea produsă de Modernism a creat o dilemă majoră în artă, care definește ambivalența picturii după Modernism.

Diferența între reducere și idealizare este aspectul ales pentru a caracteriza un fenomen. Reducția folosește un aspect specific care în majoritatea cazurilor este profund subiectiv și nu redă neapărat relația dintre simbol și obiectul simbolizat, în vreme ce idealizarea se folosește mereu de sistemul de simboluri. În modernism, simbolurile și semnele au încetat să mai fie delimitate. Diferența între simboluri și semne rezidă în structura sistemică, care este inerentă simbolurilor, un aspect esențial care s-a pierdut în arta modernistă, fiind convertite în semne prin reducere. Picturile lui Piet Mondrian sau Jackson Pollock sunt în fapt o reducere a artei la forme și culori, ignorând celelalte atribute ale artei. În contrast, conturul rupestru al unui bivol este o idealizare picturală a bizonului, definind toată categoria bizonilor.

Prin urmare, reducerea simplifică fenomenul, în vreme ce idealizarea, pe lângă simplificare, generalizează. Complementaritatea acestor finalități există doar în sistemele de simboluri și generează principiul incompletitudinii, care are scop esențial regenerativ, deoarece nu putem poseda niciodată cunoașterea totală. Astfel dualitatea reducerii și a idealizării în artă este o expresie pentru aceste instrumente ambigue care ne permit să gestionăm ambiguitatea.

Dar concluzia finală a analizei lui Avital este că, deși această trăsătură este una necesară pentru a califica ceva ca fiind o operă de artă, ea nu reprezintă o condiție suficientă.



## 2. INSOLITUL ÎN EPOCA MODERNĂ

Al doilea capitol examinează înfățișările aspectelor deduse în primul capitol și rolurile lor în schimbările majore ale paradigmelor pe parcursul evoluției în istoria artei, remarcând artiștii reprezentanți majori ai inovațiilor decisive. Sunt evidențiate totodată caracteristicile insolitului, ale necunoscutului în rolul inovației, până la perioada culminantă a modernismului.

Expoziția “Edvard Munch și Insolitul”, din Muzeul Leopold din Viena din 2009, oferă o istorie a insolitului în pictură, plasându-l în centrul expoziției pe pictorul norvegian Edvard Munch. Expoziția prezintă abuzurile emoționale ale imaginației artistice și caută prezența insolitului încă dinaintea determinării conceptului, în 1906. Expoziția, prezintă opere cu primele prezențe bizare precum desenele și picturile lui Dürer care au pus bazele Renașterii germane sau limbajul simbolic a lui Hieronymus Bosch care este greu descifrabil și azi. Expoziția prezintă operele sfârșitului secolului al XVIII-lea, precum gravurile Carceri d’invenzione ale lui Piranesi despre bolți și arcade monstruoase subterane, cu scări și mecanisme puternice iar perioada Rococo-ului spaniol în expoziție fiind reprezentată de Goya.

Abordarea iluzionistă, este unul dintre aspectele esențiale, deși contradictorii esenței, în ceea ce privește „insolitul” în pictură, după cum ne confirmă și expoziția curată de Mike Kelley. Analiza lui Kelley asupra „insolitului” în artele vizuale se bazează pe „obiecte față de care spectatorul poate avea o reacție empatică, într-un mod uman” cu un caracter iluzoriu și veridic, invită privitorul a se proiecta în ele printr-un proces mental care ambiguizează fizic sensul eului. Kelley a pus accentul pe sculpturi figurative și obiecte, dar pictura necesită un alt tip de abordare fiind mai deschisă prin posibilități față de sculptură, acesta oferă posibilitatea transpunerii peisajului, al mării, aerul, cerul cu nori, sau lumina într-o substanță uscată, colorată, în pigment diluat și aplicat pe suprafața suportului preparat.

Arta Antică a fost bazată pe interesul față de iluzie în artă, imitarea și mimesis-ul grec în căutarea frumosului perfect și nemuritor, cu idealizare moderată. Mozaicurile rămase din Grecia și Roma antică sau bizantină, deja ne conferă un realism puternic, obiectele îndepărtate fiind colorate și conturate mai estompat. Încă din perioada Goticului timpuriu s-a dezvoltat pictura de vitraliu, mulțumită căreia în Goticul târziu artiștii s-au putut concentra mai mult pe detalii, denotând interesul lor față de ființa umană și natură.

Renașterea a permis reînnoirea și reinventarea profunzimii idealizării Antice, unde obiectul central a fost figura umană, reprezentat cu veridicitate, idealizând subiectul. Giotto a folosit pentru prima dată pictura ca o fereastră spre un alt spațiu, dar Brunelleschi și Battista Alberti au dat formă perspectivei lineare, ca o tehnică artistică, ceea ce reprezintă cel mai important pas spre reprezentarea realistă în pictură. Masaccio s-a străduit să reprezinte figura umană în cadrul primei reprezentări sistematice lineare a perspectivei și a racursiului.

Construcția termenului insolit a rezultat în dualitatea celor două sensuri, creând ambivalența care unifică cele două antiteze. Acesta este adesea asociată cu ambivalența motivului Meduzei din mitologia Greacă, o creatură caracterizată cu o natură dublă, care reunește groaza și frumusețea, sperie și fascinează în același timp, întruchipează atât frica, cât și dorința, atât sexualitatea, cât și moartea, încarnează cele două dimensiuni ale psihicului uman. De-a lungul secolelor, motivul Meduzei a dispărut și reapărut, dar a rămas prezent, în mod constant, în reprezentarea artistică, în forma amestecată a fascinației cu groaza. Gorgona, care se afla pe scutul Athenei Parthenos a lui Phidias a fost preluată în Medusa Rondanini, basorelieful din marmură, din palatul Rondanini din Roma, care a servit mai târziu ca model, pentru sculptura a lui Canova, Perseus cu capul Meduzei.

În Renaștere imaginea lumii a fost transformată de știință în urma descoperirilor importante; problemele sociale și tensiunile dintre religie și politică s-au manifestat în pictură. Realul și idealul, profanul și sacrul, contemplația extatică și scepticismul rece s-au alăturat într-o proximitate imediată, s-au deschis drumurile spre o epocă modernă. Din scriiturile rămase după Giorgio Vasari aflăm că deja tânărul da Vinci a reprezentat capul Meduzei pe un scut din lemn, dar din păcate pictura nu a supraviețuit în timp. În Judecata de apoi a lui Michelangelo apare dualitatea ale cărei influențe s-au întins până în Baroc. El a exprimat o viziune a sfârșitului umanității, în care lumina mântuirii nu poate învinge obscuritatea răului. Manieristii, în opoziție cu naturalismul perioadei, au preferat soluțiile subiective, iraționale, nenaturale. Imaginația a fost hrănită de imaginea groazei pe care o transmitea Medusa.

În Baroc se unește puterea epocii monarhiei absolutiste cu lumina care întărește reprezentarea iluzionistă și credibilitatea spațialității aeriene pe frescele care deschideau arhitectura interioarelor aglomerate și grele. Lumina teatrală clarobscură a lui Caravaggio a oferit posibilitatea idealizării, cu o trăsătură dramatică. El s-a concentrat doar pe capul detașat al Meduzei, la fel și Rubens, în pictura Capul Meduzei.

După excesul Barocului, perioada Neoclasicismului coincide cu Iluminismul secolului, în competiție cu Romantismul. Figura Meduzei a devenit mai umană, mai elegantă și mai

feminină. Până la urmă, a fost domesticită într-un ornament sau amuletă, pentru a ține departe duhurile rele.

Pentru salonul din 1819, Géricault a ales tema Meduzei pentru a readuce pasiunea în pictură, cu Pluta Meduzei în reprezentarea suferințelor inimaginabile ale victimelor. Meduza a devenit motivul favorit de groază în contexte simboliste, apare în pictura lui Arnold Böcklin care a avut o influență asupra pictorilor suprarealiști.

A rămas o temă comună în secolul al XIX-lea, dar în perioada elaborării psihanalizei, Meduza apare ultima dată în formă explicită, având legătură cu Narcis. Sub influența dezvoltării fotografiei și a noilor posibilități de reproducere, lumea se dezorienta pe sine, repetiția și dublura imaginii nu mai confirmau identitatea, oglinda nu mai era de încredere, omul nu se mai vedea pe el însuși în reflexie, ci pe altcineva, Narcis a devenit Meduza; Eul, cel mai familiar lucru a devenit nefamiliar.

De abia începând de la mijlocul secolului XIX, în Romanticism, sensul noțiunii insolite a fost interpretat cu un caracter supranatural, misterios, ciudat, inconfortabil. Această schimbare a făcut posibilă apariția mai multor perspective vis-à-vis de caracterul artei, ceea ce în principiu ajunge la finalitățile menționate de Avital, reducția și idealizarea, produse ale intereselor artistice analitice sau egocentrice, obiective sau subiective.

În Romanticism a predominat radicalismul politic și refugiul în religie, divinizarea artei, subiectivitatea extremă, sentimentalismul, sacrificiul eroic, pesimismul și grotescul, anxietatea și inspirația transcendentă. În timp ce în Franța romantismul se manifesta în revoluții atât în plan pictural cât și în plan politic, în Germania artiștii romantici s-au întors înspre trecut, examinând problemele sociale, adesea atentând la deșteptarea conștiinței naționale. Peisajul romantismului a presupus un studiu profund asupra detaliilor naturii și un interes față de manifestațiile luminii. La romanticii francezi, la Géricault și Delacroix, a devenit un principiu pictural reprezentat printr-o suprafața tratată într-o factură schițată, astfel culoarea răspunde pentru veridicitatea picturii, lucru care nu se manifesta în naturalism, unde, din contră, cromatica răspundea pentru poetizarea lumii înconjurătoare.

Realismul propune imitarea realității într-o manieră veridică, fără artificialitate și idealizare, scăpând de convențiile artistice și elementele exotice sau supranaturale. Acest curent este reacția la perioada de glorie a Romanticismului, o deziluzie a societății capitaliste, deși a preluat din ea multe caracteristici. În Realism, obiectivitatea a preluat funcția fanteziei, evitând descrierea mult prea detaliată, pentru a se feri de exagerări și retorici sentimentale; Realismul accentuează elementele principale ale adevărului, își condensează mesajul pentru accentuarea esenței evitând elementele accidentale.

Diferența dintre cele două maniere constă în subiectivitatea artistului. Realismul are un conținut obiectiv situat în realitatea tangibilă, care începând din 1830 căuta redarea impresiei, ceea ce culmină către sfârșitul secolului în Anglia și în Franța. Prin parcurgerea acestor avansări tehnice, putem observa cum coloritul a format baza comună între romantici și realiști, astfel formând reciproc cele două direcții. Constable și școala de la Barbizon reprezentau aspectul realist a picturii epocii, pe când Turner sau Blechen aplicau o transpunere subiectivistă, oferind și o interpretare pesimistă, care corespunde cu ideea Romantismului, unde lumina rămâne semnul transfigurării divine. Pe lângă plein-air-ul școlii de la Barbizon, Gustave Courbet este cel care a mers cel mai departe în acest sens, încercând să reproducă în mod direct și aspru natura, seceta materialului colorat. Pictura lui a atacat Neoclasicismul, Academismul și Romantismul în același timp.

Prin revolta față de academism, impresioniștii au fost cei care au pornit valul reducăției, care a culminat în Modernism. Au fost marcați de tendințele picturii plein-air și de cele ale perspectivei cromatice. Transformarea imaginii pe suprafața plată a fotografiei, descoperită recent, a avut influențe la fel de importante asupra lor, la fel ca și Ștampa Japoneză. În 1884 Paul Signac și George Serat și-au găsit interesul comun față de teoria culorii și de optică, astfel elaborând împreună teoria divizionistă cu ajutorul științei despre contrast și armonii, și utilizarea acestora în artă. Au folosit contrastul simultan, manipulând amestecul culorilor pe retină în loc de paletă. Teoria lor a creat bazele Postimpresionismului, Sintetismului și al Fauvismului în care Van Gogh, Gauguin și Matisse au experimentat tehnicile Neoimpresioniste. Acestea și-au manifestat influențele asupra mișcărilor stilistice, precum Secesiunea, De-Stijl, Orfism, Sincronism, Simbolism, Suprerealism, iar mai târziu le-au folosit ca sursă Expresionismul Abstract și Arta-Pop, dar au mai influențat și alte domenii, precum Constructivismul rus, Arta CINETICĂ și Op-art.

În schimb, ideologia subiectivă a Romantismului a fost aplicată, în primul rând, de către Simboliștii din Germania, Franța, Belgia și Italia. Expoziția lui Edward Munch și Insolitul confirmă faptul că reprezentarea insolitului, a inexplicabilului și a teribilului au devenit obsesia artiștilor europeni în secolul al XIX-lea. Simboliștii, în loc de obiectivitatea aparențelor exterioare, au considerat ca subiect dispoziția personală și sentimentele lumilor interioare, subiective. La începutului secolului al XIX-lea, Romanticii au creat o punte între prăpastia dintre rațiune și materie, spiritualitate și percepție, ideal și realitate. Mai târziu, Nihilismul European și melancolia artistului modern și-au avut rădăcinile în Romantism, ceea ce a anticipat filosofia Simbolismului și cursul vieților reprezentative. Cu Gauguin, gândurile

nocturne ale romanticilor au luat viață într-o scârbă față de civilizație, ceea ce a avut un rol important în crearea bazelor Simbolismului. Gustave Kahn a restabilit relația tradițională dintre artist și opera lui, a extins și a combătut Romantismul în același timp spunând că: „Scopul fundamental al artei este obiectivizarea subiectivului, în loc de subiectivizarea obiectivității.”

În opera lui Munch se reflectă criza conștiinței moderne cu o intensitate puternică, experiența personală a naturii depresive corespunde cu starea pesimistă a epocii. După cum ne arată și opera lui James Ensor, anxietatea poate fi un impuls dat creativității, resursă răspândită în artă și în viețile multor artiști la granița dintre secole. Lucrările lui au fost invadate de un scepticism profund în fața lumii materialiste. Accentuând experiențele subiective, Expresionismul își are rădăcinile în Simbolism, în pictura lui Van Gogh, Gauguin și a Nabiștilor; în relație cu Neoimpresionismul și Fauvismul se manifesta în aplicarea culorilor pure în pictură. Arta din tinerețea lui Oscar Kokoschka s-a schimbat în cele din urmă în imagini expresioniste mai intense. Munca lui Egon Schiele a transpus erotismul lui Klimt, într-un stil mult mai agresiv și tragic.

În același timp, Wassily Kandinsky și Francois Kupka au conștientizat legăturile posibile între muzică și artele vizuale, ceea ce i-a ajutat în imaginarea unei arte nonfigurative, abstracte, îndepărtându-se de realitate. Din acest punct, armonia picturală s-a bazat pe disocierea liniei și a culorii, pe contraste și contradicții. În jurul anului 1911, în arta rusă a apărut o tendință programatică numită Rayonism, un stil bazat pe Futurism și Cubism care a dorit să elibereze culoarea și forma. Inițial aceste lucrări au fost complet libere de formă fără nici o urmă de aluzie figurativă. Malevich, inițiatorul Suprematismului a dorit să exprime supremația resurselor ca bază a artei, culoarea și forma, deasupra descrierii lumii vizibile, “o nouă realitate a culorii, înțeleasă ca și o creație picturală non-obiectivă”. Experiența zborului i-a deschis ochii, descoperind astfel potențialul expresiv al spațiului gol, al vidului. Aceste manifestări au influențat profund dezvoltările moderniste ale lui Clyfford Still sau Yves Klein, precum și ale unor pictori monocromi precum Robert Ryman, Piero Manzoni până la Jannis Kounellis.

Două aspecte fundamentale ale picturii figurative de după 1914 au fost Noua Obiectivitate din Germania (Neue Sachlichkeit) și Școala din Paris. După primul război mondial, idealismul și utopismul expresionismului abstract german s-a transformat în dezamăgire și cinism, exprimând fiorii războiului. În Germania, Otto Dix și Georg Grosz au prezentat o observare cruntă a lumii moderne cu cinism acru și sarcasm brutal, și-au redat

viziunile veriste cu multe detalii, ceea ce nu se potrivea cu estetica Expresionismului. Școala din Paris a fost alcătuită în mare parte, de artiști care nu erau francezi precum Chagall, Soutine și Modigliani.

În jurul anului 1919, când s-a formulat conceptul „insolitelui”, formele tradiționale ale artei păreau demodate, în contextul realităților economice. Dualitatea „insolitelui”, prin proiecția fricilor interioare înspre exterior, domina în Suprerealism. René Magritte picta obiecte simple în contexte neobișnuite, îmbrăcându-le cu noi conținuturi și înțelesuri. Pictura lui Giorgio de Chirico și Paul Delvaux reprezintă formele realismului magic, intensifică atmosfera neliniștitoare și amenințătoare. Imaginile Neoromantiștilor provin din fanteziile imaginare, peisaje tragice pustii sau personaje înspăimântătoare. Viziunile și misticismul lor trădează influențele Suprerealismului. Au transpus cu forță sentimentul alienării și incertitudinii perioadei dintre războaiele mondiale.

După al doilea război mondial, multe dispute căutau valabilitatea abstractizării față de figurație și invers. Abstracția gestuală a fost apreciată ca o mișcare internațională și în afara capitalei franceze, ca și Expresionismul Abstract american. În Abstracția Cromatică încercau să evadeze de subiectivitatea emoțională, au refuzat suprafețele materiale lucrute cu gesturile expresive al picturii gestuale, disprețuind credința transcendentă a lor. Greenberg a analizat istoria reducției puriste începând de la cubism, a fost convins, că fiecare domeniu trebuie să se restrângă la calitățile esențiale al genului, astfel pictura trebuie să se limiteze la optică și la experiențe vizuale, evitând interferența cu alte genuri de expresie.

După războaiele mondiale Sartre, Camus și filozofia Existențialistă au pătruns și în artele vizuale, enunțând principiul că omul este singur în lume, fără nici un sistem moral sau religios care l-ar sprijini sau l-ar îndruma. Aceste influențe se regăsesc în funcție de atmosfera și ideologia operei, atât în arta figurativă, cât și în arta abstractă, în Expresionism Abstract, în Informel, în grupul CoBrA sau Școala Kitchen Sink.

Giacometti a încorporat arta Existențialistă, prin sculpturi vulnerabile, de obicei de dimensiuni mici, plasate în spații ample, exprimând singurătatea și lupta omului. În anii 1950, gândirea existențialistă s-a extins și în Marea Britanie, unde opera lui Francis Bacon reprezintă bravura unei ilustrări a violenței amestecate cu eleganță, o dualitate care generează efectul insolit, un exemplu strălucitor al ambivalenței artistice. Portretele realist melancolice ale lui Lucien Freud, din anii '40, criticau disprețuitor dogma condiției umane și se focalizau pe individ în mod particular, neglijând rolul său în societate.

Noile generații din anii '60 au considerat alienarea și individualitatea drept egocentrism, au chestionat observarea existențialistă, au ajuns să creeze noile direcții Greenbergiane, create în armonie cu contextul înconjurător, într-un context familiar.

În anii '70, odată cu avansul Minimalismului care a părăsit suprafața picturii, contrazicând auto-referința Greenbergiană a picturii, Arta Conceptuală a creat prin idei și concepte, renunțând astfel total la obiectul de artă ca și suport. În Postmodernism, s-a renunțat la limpezimea rațiunii Artei Minimaliste, și a avut loc o revenire la structuri cu mai multe semnificații paralele și contradictorii, cu aluzii jucăușe la stiluri istorice, și asocieri surprinzătoare și curajoase prin elemente împrumutate din alte culturi. Interferența domeniilor artistice a ajuns în centrul atenției, ignorând unicitatea tehnicii și a picturii de fel, până în anii '80.

### 3. PICTURA INSOLITĂ DUPĂ MODERNISM

Al treilea capitol analizează perioada adesea numită „după Modernism,, un concept ce poartă dubla semnificație a raportării față de el, dezvoltările în urma Modernismului și cele dincolo de Modernism.

În urma Modernismului se află rezultatele duale ale picturii, după avansările auto-reflexive ale acestuia, iar după Modernism găsim viziunea care a parcurs în mod paralel cu impasul artei, pictura care s-a format prin negarea purității formale a perioadei. Influențele acestor avansări paralele s-au manifestat concomitent, rezultând interferența ambivalentă a reducției și a idealizării, a abstracției și a figurației, a ambiguității și a nihilismului combinat cu o nouă formă de romantism.

La începutul mileniului, „insolitul” freudian a alunecat de pe teritoriul criticii în domeniul artei. „Insolitul” este un efect dobândit prin citire, este un sentiment fantomatic, care se trezește ca experiență care survine în urma actului citirii. „Insolitul”, ca și un concept estetic, a surprins dispoziția exprimată în manifestările culturale de la sfârșitul secolului XX. Ca o continuare a liniei reduccioniste după Modernism, noua generație din anii '60 din America și Europa nu mai era preocupată cu temele existențialiste manifestate după războaiele mondiale, din contră, a fost fascinată de viața contemporană, dezvoltarea publicității, apariția revistelor cu reproduceri colorate și impactul mass-media, în general. Experiențele lui Andy Warhol din industria publicitară i-au împrumutat tehnici de multiplicare în serie. Germanii Sigmar Polke și Gerhard Richter în '63 și-au interogat rolul și veridicitatea, folosind imagini produse în masă.

Repetiția, una dintre întrebările cheie pe care le analizează Mike Kelley în catalogul expoziției “Uncanny” legat de prezența „insolitelui” pe scena artistică de după anii '60, are legătură cu efectul caracteristic postmodern descris de Baudrillard ca simulare, a cărui proveniență este indiferența fatală oferită de economia bunurilor și a schimbului produselor de masă, produse în serii infinite. Ceea ce este cel mai important aici pentru Baudrillard este moartea finală a transcendentalului și ‘subminării blestemului artei’, astfel în manipulările pure ‘pop’ semnalează o artă familiară cu profanul, care produce caracterul nefamiliar al sacrului.

Legătura între ambiguitate, nihilism, haos și sublim, ca aspecte necesare ale insolitelui, rezultă ca un mediu propice pentru arta Postmodernă aceasta fiind contextul ideal pentru exprimarea insolitelui. Insolitul este sinonim al deconstrucției, după cum sugerează Nicolas



Royle. Pictorii moderni au început să deturneze condițiile date ale vizibilului, prin faptul că planul vizual ascunde și impune invizibilul, care nu aparține doar ochilor, ci universului oniric, penetrând astfel teritoriul esteticii și al sublimului. Universul, umanitatea, sfârșitul istoriei, momentul, spațiul sau absolutul sunt imposibil de reprezentat, după cum afirmă Kant: „Nu putem reprezenta absolutul, dar putem reprezenta faptul că există un absolut”.

Barnett Newman, Mark Rothko și Clyfford Still sunt trei pictori aparținând expresionismului abstract, a căror operă este legată de ideea sublimului, mai ales datorită sugestiei infinitului evocată de pânzele lor de mari dimensiuni în stilul abstracției cromatică. Desenele fotografice ale lui Robert Longo și fotografiile lui Cindy Sherman ne suspendă în fața a ceva care pare a avea un înțeles, dar reperele care ne-ar lăsa să decodificăm sensurile sunt indisponibile. Exemplul cel mai recent pentru o abordare nihilistă în arta contemporană este adierea expusă în Kassel cu ocazia expoziției Documenta 13 din 2012. Ryan Gander, faimos pentru reinventarea practicilor de expunere și pentru apartenența sa la Absență, este preocupat de coliziuni culturale și meta-versiuni ale realității, într-o manieră jucăușă, asemănătoare unui puzzle. Titlul “I need some meaning I can memorize” indică nevoia de idealizarea despre care vorbește și Avital. Înaintea lui Gander, Yves Klein a făcut nimicul vizibil prin context, în expoziția din galeria Iris Clert în 1958, a prezentat galeria goală, a făcut vizibil nimicul prin prezența galeriei în totalitate.

Ceea ce este important în aceste exemple, în ceea ce privește domeniul picturii, este absența care provoacă închipuirea sau reimaginarea obiectului lipsă sau regândirea ideii ascunse, ceea ce deschide oportunitatea pentru finalități deschise și pentru subiectivitatea inventivă a privitorului. Gerhard Richter își pune problema vizualizării nimicului, pentru el, teoria nu are de-a face nimic cu opera de artă. Imaginile interpretabile, care conțin un înțeles, sunt imagini rele, nevalabile, susține că: „Mesajul și, așadar, conținutul (aproape) tot timpul, când un pictor comunică, își ilustrează și exprimă vizual propria stupiditate.”

Progresul abstracției se supune preocupării față de propria ideologie, începând din momentul în care rolul referențial al picturii a fost diminuat de înflorirea fotografiei, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Nu este de mirare faptul că alături de toate noile dezvoltări, pictura a fost neglijată pentru o perioadă de timp în anii '70; totuși, începând cu anii '80, pictura expresionistă a fuzionat din nou, într-un fenomen multinațional. Ready-made-ul lui Marcel Duchamp a provocat pictura să părăsească suprafața pânzei. În urma evenimentelor, artiștii au adoptat o serie de noi tehnici, instrumente și materiale. Mario Merz lipea frunze uscate pe pânzele lui, Richard Long folosea pietre și resturi, Jenny Holzer expunea texte pe panouri publicitare.

În Germania, Georg Baselitz este pictorul căruia criticul de artă Thomas McEvelley îi consideră opera ca fiind argumentul cel mai convingător al picturii contemporane occidentale, și îl descrie ca pe un formalist reacționar. Baselitz nu se preocupă de ceea ce este reprezentat, singura funcție a motivului este să ofere un pretext pentru manipularea mediului: „Singura explicație pentru fiecare tușă pe care o trasezi provine din pictura însăși.”

Alții, după perioada dominației abstractului, au găsit posibilitatea pentru o reîntoarcere la subiect și figurație. În Statele Unite, mișcarea Pop a fost legată direct de Duchamp și abstracția gestuală. În anii '70, Alex Katz a pictat clasa medie din New York, a fost preocupat de natura individualității și a relațiilor, dar, mai târziu, tema picturilor a căpătat un rol secundar și a devenit mai interesat de puterea formală, gramatica picturii sale este abstractă. În Marea Britanie Richard Hamilton sau David Hockney oscilau între acceptarea și respingerea lucrurilor descrise.

Fotografia a devenit un instrument vital pentru artiștii secolului al XXI-lea, deși acesta a fost experimentat inițial ca un fenomen „insolit”, care submina identitatea unică a obiectelor și a oamenilor, reproducând încontinuu aparența lor, creând a lume paralelă cu dubluri fantasmatică. Aparatul de fotografiat a devenit un instrument valid al pictorilor pentru schițare, o metodă pentru înregistrarea gândurilor și în dezvoltarea ideilor.

La sfârșitul anilor '60, în Statele Unite, un grup de artiști hiper-realiști, în urma gândirii formaliste în pată, linie și culori, au fost interesați de posibilitățile oferite de fotografie pentru transpunerea formală ale realităților obiective obținute prin fotografie, în pictură, pe o suprafață plată, prin diferite metode tehnice. Acestea sunt golite de orice emoție, sunt momente din realitate înghețate, adesea lipsite de prezență umană. Chuck Close folosea un grilaj, inițial invizibil, pentru a mări fotografiile, care la final a ajuns să-i domine picturile, acestea devenind un sistem de coduri prin cercuri și forme în unghiuri drepte. Deși în pictura lor atât punctul de pornire, cât și rezultatul a fost fotografia, motivația lor a fost alta. Pe lângă reproducerea realității, ei de fapt au creat realități grafice noi, prin care au investigat percepția obiectivă a realității, autenticitatea imaginii și felul în care fotografia ne-a schimbat unghiul de observare și înțelegere lumii.

După triumful picturii formaliste s-au dezvoltat o varietate de stiluri, școli și mișcări care au oferit artiștilor reîntoarcerea la corp, prin care să se exprime. Pictorului abstract Philip Guston, în 1970 s-a întors brusc de la pictura abstractă la o figurație grotescă în pictura sa, pentru a spune ceva, pentru a prezenta imagini în maniera cea mai directă posibil, tratând pictura ca pe un teren al traumelor. Artiștii pop americani, foto-realiștii și reprezentanții

realismului nou, realiști capitaliștii germani și artiștii pop englezi și Școala din Londra s-au întors la realism, salvând figurația, plasând-o înapoi pe scena înaltă a artei. Gândirea vizionară și utopică a lui Joseph Beuys a reflectat un idealism care nu putea fi potolit prin vreun dezacord față de realitate; a refuzat Modernismul narcisist, nefiind convins de insistența ideii că numai arta poate fi tema validă a artei și a insistat pe faptul că arta trebuie să fie în legătură cu politica, spiritualitatea și conștiința.

Noua expresivitate a apărut deja în Informel-ul european, în mod special cel german, sub forma Tashism-ului și a Expresionismului Abstract, precum și în Abstracția Gestuală din America. Germanii nu au negat apelul la Romantism și Expresionism; a fost redescoperită sălbăcia tratamentului formal. Figurația în lucrările lui Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Antoni Tapies, Francis Bacon și alții, a fost redată cu neprecizări expresive și suprafețe texturate, conturate cu sugestia interiorizării existențiale. Pictura lui Anselm Kiefer, bazată pe difuzarea unei ideologii într-un realism distant în timp și spațiu, este marcată printr-o invocare irațională. Kiefer caută termeni picturali pentru fascinația față de diabolic și incertitudine, descărcându-și propriile investigații bazate pe empatie. Compozițiile lui Frank Auerbach sunt executate cu vâscozitate groasă, pentru el, pictura este un act moral; în portretele lui pare a căuta ceva ce nu este vizibil doar prin vedere „ceea ce simți când atingi pe cineva aflat lângă tine în întuneric” spunea el. Raționalitatea și iraționalitatea, ironia și magia creează ambivalența mistică în opera lui Sigmar Polke, combinațiile tehnicilor experimentale în mod subliniat exprimă idei și concluzii estetice. Elemente reale sunt amestecate cu elemente fantastice și idei pure, unite într-o realitate picturală holistică.

În volumul *Painting Today*, Tony Godfrey caută un rol al peisajului în pictura contemporană, asemănător cu rolul Neo-expresionismului, argumentând că acesta „nu este caracterizat doar de plăcerea frumuseții, la fel este caracterizat și de frică și ciudățenie, mai degrabă de insolit, decât de normativ.”

Peisajele recente ale lui Alex Katz sunt manevrate conștient și convingător, dar când apare figura umană, picturile lui sugerează o anumită stângăcie, un sens de actorie și artificialitate în prezența lor. Scenele lui Peter Doig sunt aproape clișee artistice, o casă între copaci, sau figuri înconjurată de vegetație tropicală, dar consternate tot timpul de ceva înfiorător. „Picturile apar ca viziuni familiare dar stranii, străluciri insolite într-un studiu al lumii noastre, care, pe rând, sugerează o altă lume.”

Viziunea pictorului danez Per Kirkeby oscilează între scepticism și spiritualitate utopică. Interesul lui a fost legat de procesele urmelor lăsate de natură și cele lăsate de artist.

Aspectul abstract a picturii sale se relevă în dualitatea conceperii sale față de natura picturii: „Fiecare aplicare de vopsea pe o suprafață este structură. Cred că acumularea nemiloasă în reconstruirea structurilor conduce la întâlnirea cu laitmotivul propriu.”

Corpul și figura umană sunt în centrul atenției în analiza insolitului în artele vizuale, catalogul expoziției The Uncanny curatat de Mike Kelley confirmă acest fapt. El exemplifică insolitul cu sculpturile lui Duane Hanson, în mărimi naturale, create dintr-o combinație de materiale ce redau fidel realitatea. Ceea ce este insolit în aceste lucrări este prezența fizică a familiarului, a corpului, redat cu calități înșelătoare care la prima vedere ne dezorientează prin incompatibilitatea contextului.

Diferența între figura umană și corp este importantă, figura este reprezentarea clasică, ideală, văzută din exterior, dar atunci când vorbim despre corp se reflectă experiența propriei existențe fizice, care implică pe toată lumea. Subconștientul este nereceptiv și are o atitudine sceptică față de propria moarte, reprimată care se manifestă în orice încurajare.

Expoziția “Tous Cannibales” (Cu toții suntem canibali) din 2011, expune carnalitatea, tabu-ul nostru mental, care provoacă o materializare a conceptului insolitului în artele vizuale. Ideea canibalismului este familiară în general, însă este șocantă confruntarea cu aceasta și este și mai insolit când ni se dovedește faptul că trăim printre aceștia. În expoziție au fost selectate lucrări de artă contemporană legate în jurul conceptului încorporării „în epoca clonării, a transplantelor de organe și a lumilor virtuale, când integritatea corpului este în dubii, artiștii selectați arată cum s-au schimbat percepțiile asupra corpului uman.”

În continuare, pentru cei mai mulți, culmea insolitului are legătură cu moartea: cadavre, reînviați, spirite și stafii. Fotografiile lui Andres Serrano ating extremele dualității insolitului, relația imaginii frumosului cu conținutul vulgar. Această juxtapunere este pronunțată într-o fotografie într-un fel suprealistă, frumusețea imaginii, din punct de vedere calitativ, reflectă fiecare detaliu, absorbind privitorul în imagine și nu doar în conținut.

Sensul imperfecțiunii și fragilitatea umană infuzează conceptul insolitului deja la începutul conceptualizării sale. Masschelein situează acest concept sau afect în post-uman, intervențiile corporale precum chirurgia plastică, implanturile și transplanturile de organe sau transsexualitatea sunt corelate cu insolitul, subsumate în termenul de post-uman. Acestea reprezintă sursă de inspirație și pentru sculpturile Patriciei Piccinini, axate pe întrebarea dacă linia de frontieră dintre realitatea naturală și cea artificială e suficient de clară în zilele noastre.

În pictură, corpul uman oferă artistului posibilitatea de a comunica direct cu simțurile noastre; recunoaștem forma antropomorfă a unei ființe umane ca noi. Francis Bacon, imun la tendințele Modernismului, a rămas fidel expresiei umane. Imagistica lui și sensurile neconvenționale folosite, relevă vulnerabilitatea condiției umane. Prezența fizică în picturile lui Lucien Freud este ambivalentă, măiestria tehnicii picturii în ulei redând corpul uman cu o intensitate puternică dar, în același timp, prezența vizibilă a texturilor vorbește și despre prezența formală a picturii în sine. El a pictat tot timpul după model viu, fiecare corp reprezentat este a distilare a observației sale dar nu era vorba despre copiere, ci despre reimaginare, prin care poate atinge simțămintele, intensificând realitatea, expunând condiția carnală.

Maria Lassnig, devotată explorării sinelui și corpului său, își definește abordarea ca și „conștientizarea corpului, dar abordarea ei nu poate fi numită egocentrică, deoarece studiile sale conțin obiectivism, în timp ce experimentele sale personale sunt investigațiile chestiunilor picturale și a întrebării complexe legate de transpunerea experiențelor mentale și sentimentale în termeni vizuali.

În ultimele decenii, dezbaterile controversate față de avort, chirurgia plastică, pedofilie, rase și sex ne-a transformat atitudinea generală față de corpul uman. Arta figurativă după mileniu este percepută ca fiind acum mai vulnerabilă, mai puțin intangibilă, în continuare încorporează identitatea percepută ca una problematică. Imaginația artistei chineze Yi Chen se hrănește din explorarea identității, prin procesul cu care își construiește portretele pictate meticulos, din reviste, ca punct de pornire. Identitatea portretelor este creată din combinația mai multor personaje și mai multor viziuni asupra frumuseții. Portretul se deconstruiește în bucăți și privitorul este lăsat să îl reconstruiască, ca o operație plastică. Procesul își are originea în colaj, prin asamblarea diferitelor părți ale feței, după care pictează portrete parțial iluzioniste, parțial abstracte. Rezultatele sunt portrete insolite, unde toate părțile sunt prezente la locul potrivit, dar sunt disonante și dezechilibrate.

#### 4. REFLECȚII ÎN CREAȚIE PROPRIE ȘI CONCLUZII

Aparenta contradicție a capitolelor prezentei cercetări are ca scop sublinierea ‘dualității’ care stă în esența conceptului Insolit. Abordarea analizei picturii este definită de Insolit după geneza conceptului, din perspectiva avansărilor în Modernism, precum și din perspectiva opusă, din afara Modernismului. Rezultatul este ambivalent, datorită faptului că ambele perspective generează o incertitudine, scurmând prin ruinele artei. Exemplul lui Nicolas Royle susține ideea acestui gen de abordare, felul în care el interpretează conceptul în cartea sa “The Uncanny” îi influențează gândirea, demersul și structura cărții.

După cum ne-a arătat abordarea lui Avital, Formalismul a reprezentat un proces de deconstrucție, o experiență importantă pentru esențializarea tehnicii, pentru simplificarea și menținerea calității formei estetice, și în pictura figurativă. Este o experiență importantă pentru a putea privi conținutul, subiectul picturii din perspectiva tehnicii. Demersul tehnicii în pictură nu este constant, plăcerea artistului este descoperirea soluțiilor noi în demersul propriu. Un gest sau o manevră picturală pot defini un subiect, dar conținutul acestui subiect - în mod inevitabil și inconștient - va proveni din influențele contextului vizual al societății în care trăiește individul, artistul.

În urma cercetărilor teoretice a tezei de față, pentru practica transpunerii conceptului de „Insolit” în pictura proprie am început în serii orientate către definiția vizuală a conceptului, bazată pe dualitate, ambiguitate, nihilism și un nou romantism. Suprafața, din punct de vedere formal, este centrul de interes în căutările tehnice, în urma priorității demersului formal, subiectul devine natural, deși secundar, formele sale fiind definite prin așezarea convenientă al materialului aplicat.

Insolitul în pictură definește deci ceea ce este nefamiliar în condiția familiarității în domeniu, definită de ceea ce este actual în perioada creării, de contemporaneitate. Tendințele actuale se schimbă în permanență, chestionând prezentul, formând viitorul prin descoperirea și adaptarea la noile contexte. Aceste nefamiliarități în context, nu se rezumă la inovație, ci pot fi definite de aspectele tendințelor existente sau chiar tradiționale, dar în contexte noi. Astfel se exclude inovația în termen de nemaivăzut, ceea ce rămâne mereu nou este prezentul, contextul, continuând să motiveze și să susțină importanța picturii în ulei.