

Rezumat

Pentru susținerea și argumentarea tezei mele, PICTURA CA OBIECT DEZIRABIL, am recurs la o analiză a creațiilor picturale și a teoriilor, la o examinare logică a ipotezelor mele și la o argumentare a ideilor care se întinde pe trei secvențe. Prima secvență are în vedere **A face vizibil - sau despre ce face vizibil imaginea din pictură**. Într-adevăr, dacă esența picturii este de a face vizibil ne putem întreba aleatoriu: Ce face vizibil pictura lui Fra Angelico? sau pictura renașcentistă în general? Ce face pictura vizibil pentru Daniel Arasse?! Ce face vizibil pictura abstractă? Ce fac vizibil Pollock, Cy Twombly și extremele artei conceptuale? Ce face vizibil Koshut?!

Or pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie însă să răspundem la întrebarea prealabilă: **Ce este imaginea?** Voi spune din capul locului fără alte pretenții decât intuitive, că pentru mine, ca și pictor, imaginea în calitatea ei de descriere a lumii este un alt tip de cunoaștere/comunicare alături de cele pe care umanitatea le-a inventat sau descoperit în lungul istoriei sale.

Noțiunea de imagine este una dintre noțiunile greu de definit atât în ceea ce semnifică noțiunii, adică înțelesul ideii de imagine, cât și în ceea ce privește „lucrurile” la care ne referim. Desigur, punctul de plecare inevitabil pentru orice încercare de definiție îl găsim la Platon, pentru care singurele imagini care merită interesul filosofului sunt „imaginile naturale” (umbre, reflexii). Dar dacă acesta este inevitabilul punct de plecare, punctul de sosire la fel de inevitabil se află la Pierce, pentru care imaginile sunt un tip anume de semn, cel bazat pe analogie. În principal am putea tipologiza imaginile după proveniența lor - naturală sau artificială -, după calitatea lor psihologică - mentală sau perceptivă - sau după raportul lor ca semne cu ceea ce reprezintă, respectiv după calitatea referențială a analogiei - ostensive, directe sau metaforice. În această teză mă voi referi în continuare la imagine ca la un semn vizual capabil să semnifice în manieră estetică, adică să îndeplinească în calitate lui de mesaj ceea ce Roman Jakobson numea o funcție poetică. Desigur, această funcție principală presupune, implică și gestionează celelalte două funcții presupuse ale mesajelor artistice, cea expresivă și cea impresivă.

Deși pare să existe o înțelegere tacită generală a imaginii în felul în care ele sunt utilizate, totuși termeni din limba engleză ca „Image”, „imagery” (“image” și “imagistică” - sau și mai evident „ilustrație”) arată o utilizare distinctă în funcție de diferitele tipuri de reprezentare la care se refera și implică o modalitate de a respinge definiția generică a imaginii, ca aparținând exclusiv facsimilelor sau reflexiilor de orice fel. Pentru că unele dintre aceste reprezentări, conceptualizări sau definiții par a fi mai potrivite pentru o categorie de imagini, altele pentru alta. Uneori pare a fi mai potrivită versiunea arhaică a înțelesului imaginii, care se referă mai degrabă la apariție sau iluzie, altelei *eikon*, pentru imaginea unei venerație religioasă sau *fantasias*, în care imagini ale unor lucruri apar ca și cum ar fi prezente. Termenul de imagistică este folosit de istorici chiar dacă nu cel mai frecvent, în raport cu arta produsă din secolele al XIV și XIX-lea. În contrast, cuvântul imagine este mai des folosit în descrierea tipurilor de artă produse înainte Renaștere. Ce înseamnă atunci măcar pentru noi, occidentalii, imagine?

Am optat în teză pentru o definiție a imaginii așa cum o propune Aurel Codoban în „Imperiul comunicării”, care, la rândul ei se bazează pe teoriile lui David Hockney. Această idee are în vedere evoluția picturii în direcția folosirii unor modalități de proiecție a imaginii cum ar fi camera obscură, pentru a susține că în modernitatea occidentală imagini sunt acele reprezentări care seamănă cel mai mult cu proiecția vizuală în spațiul euclidian. David Hockney, care folosește o **camera lucida** în propria practică artistică, consideră că acest instrument optic face trecerea în arta Renașterii de la o imagine care era menită doar să susțină povestea, de obicei religioasă, pe care trebuia să o reprezinte, la una profund descriptivă, mai aproape de ceea ce este imaginea fotografică. Problema nu se mai pune în privința felului în care urmează să reprezinti ceva, ci mai degrabă asupra felului în care să-l reprezinti cu acuratețe. Realitate însemnând în cazul acesta ceva ce seamănă cel mai mult cu ceea ce ochiul uman percepe, deoarece toate dispozitivele acestea optice cu lentile au ca model de baza tocmai funcționarea și construcția ochiului uman.

În următorul subcapitol, **Imagine imprimată și imagine mentală**, revenim dintr-o perspectivă nouă la mai vechea idee a lui Leonardo da Vinci, că **pictura e „una cosa mentale”**. Aici apare problema esențială pentru demersul nostru doctoral, pe care, de altfel am invocat-o la începutul primului capitol și care este aceea de a distinge între ceea ce este vizibilul ca proiecție

a realității - sau vizibilul care are o formă propriu-zisă - și imaginile care par să aibă o altă calitate, și anume imaginile interioare, mentale de felul visului, halucinației etc. În ultimii ani se poate remarca o dezvoltare masivă și a modalităților de procesare – și poate nu atât de producere, cât de reproducere și transmitere - care implică transformarea unei imagini până la a reprezenta ceva mai aproape de o imagine mentală, decât de proiecția „realității”.

Prin urmare am putea spune că există două direcții în care imaginile se constituie, prima ar fi aceea a imprimării realității, cea pe care o ilustrează foarte bine tehnologia fotografierii, și cea a reproducerii unei imagini mentale prin orice mijloace posibile, care, în opinia mea, face subiectul artei. Iar arta - și, în cazul meu, pictura -, este deseori o astfel de imagine mentală care caută să-și procure un suport. Pictura - artele vizuale în general - pune la dispoziția imaginii, care este doar icon al existenței un corp nou și astfel o nouă existență. Pictura este ea însăși corp care conține imagine. Iar ea este valoroasă nu numai pentru povestea pe care o conține imaginea, ci totodată pentru corpul ei, obiectul cu toate aspectele lui - partea fizică a lui, cu semne plastice ca și dispersie a cremei pe suport, și implicit suportul. Ceea ce vreau să spun cu asta este că în pictură ceea ce numim imagine este totuși un artefact. Prin aceasta, limitele a ceea ce putem numi imagine sunt transgresate constant. Spre exemplu, o astfel de transgresiune care duce la o limită a imaginii se situează și obiectele gri ale lui Richter care acționează ca niște oglinzi, dar despre care nu putem spune că nu sunt totuși creația unui artist.

În concluzie, ceea ce eu vreau să numesc imagine este tot ce vede ochiul și poate fi conceptualizat într-o formă sau alta. Este, așadar, orice fel de imprimare a „realității” - cum este cazul fotografiei sau filmului. Dar și aceste medii, chiar dacă folosesc imagini preluate din „realitatea” de care vorbeam, redau la final totuși o imagine mentală (imagistică). Tot astfel, în cazul artei obiectul produs poate implica atât imaginea realității, cât și o imagine mentală dar și acele multe alte aspecte, așa cum sugeram mai sus, care contribuie la constituirea obiectului artă. Consider că o parte a funcției artei este exact aceea de a nu se mișca cuminte între limitele frumos creionate despre ce ar fi bine să fie imaginea ci mai degrabă descoperirea, scoaterea din ascuns a unor modalități trecute cu vederea de a fi al imaginii. Așa încât este mereu util să cunoaștem ceea ce a fost deja catalogat pentru a ne putea deschide spre modalitățile mai puțin

familiale dar pline de sens. Ceea ce în cea mai clară și radicală formulare nu face decât să verifice vechiul adagio al lui Leonardo da Vinci potrivit căruia pictura e „una cosa mentale”!

Soluția întrebării noastre referitoare la ce anume este imaginea ne trimite la **Diferența dintre poveste și concept** însoțită de întrebarea: **Cine, ce face vizibil?** respectiv la problema conținutului semantic și mai departe la aceea a raportului dintre descriptivitate și narativitate și dintre ce și cum. Imaginile, chiar și cele create de artist, sunt poate chiar mai mult decât în vremea maeștrilor olandezi o sursă de cunoaștere deosebită de cea narativă, însă ele inundă toate mediile, așa merge până într-acolo încât să spun că sunt prima sursă de cunoaștere în contemporaneitate, ceea ce tratează **1.2.1. Imaginea ca analogie: ce și cum semnifică ea.** Lucrurile par să fi mers mai departe, imaginile au devenit mai subtile nu doar la nivel estetic/formal ci și la nivelul poveștii. Evident că asta depinde foarte mult de categoriile sociale la care ne referim, însă mediile sociale ca pinterest, tumbler și instagram au permis o oarecare educație vizuală în mai multe straturi sociale. Așadar, arta în general și pictura în particular, nu mai e excepțională în furnizarea de imagine, însă este singura care poate oferi experiență complexă, nu doar estetică, o experiență controlată, dar la care ne raportăm ca la ceva special, cu adevărat unic. Nu mă refer la experiența controlată ca la aceea pe care o avem din filme, ci mai degrabă la aceea pe care cineva poate să o obțină prin meditație.

Dar fie că vorbim despre imagine, fie că vorbim despre imagistică, rolul artei rămâne acela de a arăta ceva. Conceptele pe care le transformă în metafore vizibile sau imaginile pe care artistul le găsește pentru a fi povestea care să ilustreze în vreun fel un concept, au în comun dorința de a înfățișa ceva într-un fel sau altul. E firesc să ne punem întrebarea: Cine ce face vizibil? Ce face vizibil imaginea realist fotografică dar și ce face vizibil imagistica, una care încearcă să reprezinte realitatea vizibilă și una care încearcă să aducă în reprezentare imagini mentale? Acestea sunt, într-adevăr, aspectele care mă interesează în contextul acestui capitol.

Aceste idei ca și cea cu pictura ca obiect în sensul formulat mai sus, și ce anume face acest obiect vizibil, nu se exclud una pe cealaltă ci mai degrabă se potențează teoretic reciproc. Ele pot fi conceptualizate foarte bine folosind exemplul pe care ni-l furnizează Hockney - între a reprezenta ceva și a crea o imagine nouă, noutatea ei fiind în acord cu percepția artistului – sau Kandinsky – care pare să considere că, modalitatea prin care produci imaginea, opera, are o

semnificație redusă, fiind mai important ce anume ai de transmis. Sau, mai bine, una dintre artiste a cărei pictură abstractă precedă primele picturi abstracte ale lui Kandinsky. Hilma af Klint este o artistă suedeză, care poate abia acum primește atenția cuvenită, datorită mișcărilor care încearcă să recupereze diverse personalități artistice care au fost neglijate uneori și din pricina faptului că aparțineau sexului feminin. Lisa Yuskavage pe de alta parte este un artist în a cărei opera putem să pătrundem într-un fel înțelesul imaginilor sale, care poate datorită senzației de narațiune pe care îl conține pare să fie mai evident ceea ce face vizibil. Dacă imaginea ca analogie este cea care convinge prin veridicitatea sa, atunci pare firesc că, până la un punct, artiștii s-au concentrat să găsească acele modalități prin care să producă imagini cât mai aproape de „realitatea” pe care o percepeau.

Pictura conceptuală lucrează la un meta-nivel față de cele pe care le-am prezentat eu. Am ales în 1.2.2. **Meta-nivelul imaginii în pictura conceptuală** să mă refer la un tip de pictură care conceptualizează ce înseamnă imaginea pentru pictura sau ce înseamnă pictura ca obiect. Ceea ce am în minte ca exemplu când spun asta sunt grafismele lui Cy Twombly. Pentru că ceea ce face până la urmă el este că problematizează estetismul picturii, dar, totodată, și ce înseamnă imagine pentru noi. Adică, recurgând la o pictură gestuală, el înglobează ce înseamnă pictura ca obiect semnificant pentru noi, dar problematizează și ceea ce este imaginea, în așa fel încât textul din picturile lui devine imagine. De fapt, grafismele lui nu sunt nici text nici pictură, ele se situează în arealul picturii datorită încadrării pe care o facem automat, poate și din cauza unor asumări explicite ale artistului sau unor prezumții ale noastre, legate de contextul în care le regăsim.

Sensul imaginii ca analogie indicială, și a picturii ca meta-imagine, fac ca fotografia și folosirea ei în creația artistică să apară și mai vizibil ca un instrument vizual. Numeroși artiști folosesc fotografia în crearea de imagini dar și ca un citat direct: Christian Boltanski în instalații (fără ca imaginile să fi fost realizate de el), Richter (capacitatea imaginilor lui figurative de a spune o poveste), Hockney care este legat de ce anume apare. Imaginea pe care Richter, Hockney și Boltanski o folosesc vine cu o semnificație a ei, și cu credibilitatea cu care investim noi fotografia în calitatea ei de semn iconic, de imagine a realității. Semnificația imaginii e însă

în acest caz doar un adaos la opera de artă, scopul ultim al acesteia fiind acela de a produce într-adevăr o meta-imagie care o conține pe cea dintâi.

Dar **1.2.3. Pictura poate face lucruri pe care fotografia nu le poate face.** Sunt mulți artiști care lucrează cu diferite medii iar combinația unor medii ca pictura și fotografia nu mai oferă nici o surpriză. Îmi pare însă de o deosebită importanță modalitatea în care diverși artiști folosesc aceste medii. Dacă luam în considerare felul în care folosește Gerhard Richter fotografia, Hockney apare evident ca având o altă preocupare, așa spune că preocuparea lui e una mai degrabă tehnică. Cum apare imaginea pe suport? În ce fel e reprezentat ceva pentru a fi în acord cu percepția noastră? Spre exemplu în celebrele sale colaje foto, cum ar fi cea cu „Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2”, el construiește o imagine nouă, folosindu-se de imaginea fotografică pe care o are la îndemână, ba mai mult, procedând cumva la o corecție a ei.

Ceea ce merită atenție este interesul lui Hockney pentru reprezentarea spațiului - sau poate mai degrabă a câmpului vizual -, cu sensul de a aduce reprezentarea mai aproape de percepția noastră asupra spațiului. Într-un interviu susține că pictura poate face lucruri pe care fotografia nu le poate face, chiar și atunci când este vorba de a spune adevărul despre război. Toată lumea obișnuia să-și asume că fotografiile ale războiului erau "adevărate" într-un fel în care fotografia nu poate fi. Dar Hockney susține că epoca digitală a făcut ca o astfel de concepție de fotografie să fie depășită. Cu toate acestea Hockney este un artist legat de imaginea fotografică chiar dacă asta înseamnă că în parte reușește mai degrabă să arate deficiențele ei în raport cu imaginea obținută prin pictură. Colajele sale făcute din fotografii polaroid apar totuși ca o construcție laborioasă cu mijloacele fotografice, rezultatul fiind mai degrabă o reprezentare a unui personaj nu doar în spațiu, ci și în timp.

Toate aceste aspecte le pun în discuție în subcapitolul **1.2.4. Norocul de a vedea - copacii legați între ei**, în raport cu propria mea practică artistică. Oricât de multă cercetare ai face pentru un anumit subiect se poate întâmpla ca ceea ce cauți să nu ți se arate ție niciodată. De asemenea oricât de pregătit ai fi pentru noutatea pe care ți-o arată când și când intuiția, creativitatea, lucrurile apar chiar mai surprinzătoare. Într-una din vizitele mele în Belgia la galeria cu care colaborez în anii 2009-2013, după un eveniment personal care mă și convinsese să merg la Berlin pentru o perioadă de timp care era un timp de intense căutări artistice și

concomitent cu începutul cercetării doctorale, am dat peste o imagine care a constituit practica mea artistică pentru aproape doi ani.

Imaginea la care mă refer este cea a celor doi copaci legați unul de celălalt. Deși sunt sigură că mai intrasem în contact cu astfel de revelații în practica mea artistică - mă gândesc la lucrări cum este cea cu „tenișii și chiloții” care nu erau doar un exercițiu de măiestrie, cât expresia reală a unui moment. Totuși nu eram familiară și nu acceptam atât de ușor ideea utilizării sau recunoașterii metaforei vizuale, în mare parte și pentru că contextul nostru părea mai mult legat de felul în care pictam

Oricum, chiar și după ce remarcasem această metaforă, s-a scurs o perioadă bună de timp până la a proceda la conceperea unor picturi. Această perioadă pare să fi contribuit la consolidarea micii obsesii de a produce aceste picturi.

Interesul începuse să se manifeste și legat de modalitatea în care urma să pun pe pânză sau orice alt suport consideram aceste imagini. Am oscilat între intenția de a produce niște picturi cvasi naturalist pictate până la interpretări care mai lasă puțin din ceea ce putea să însemne un copac. Una dintre lucrările în care ajunsesem la o astfel de abstractizare e și cea alb negru în care trunchiurile par mai degrabă niște cilindri care nu sunt neapărat legați între ei cât doi cilindri a căror parte, cea în care ar fi legați, lipsește cu desăvârșire. Alternanța dintre formele negative și pozitive este în acest caz o parte importantă din lucrare, ca de altfel și partea în care ceea ce părea a fi subiectul imaginii, adică legătura dintre trunchiuri, este inexistentă.

Aceasta mi se pare totuși un exemplu reușit pentru ce anume este reprezentat în imagine, adică povestea, și modul în care am construit imaginea, obținând astfel un concept nou, diferit de ceea ce părea să transmită imaginea inițială. Astfel de la o imagine care promitea că va fi cea a doua trunchiuri legate între ele, am obținut una a căror parte care le lega pare să se dizolve în însăși interpretarea stilistică. De altfel această „pictură” este undeva la limita întâlnirii picturii cu desenul, dacă nu din cauza monocromiei alb-negru, cel puțin din cauza folosirii ca suport hârtia, un suport destinat cel mai adesea desenului. În același timp monocromia e obținută din tehnici specifice picturii, chiar dacă ele sunt utilizate frecvent abia în contemporaneitate. Am folosit aici spray ca metoda de aplicare a vopselei și banda de mascare pentru conturarea petelor. O imagine devine astfel parte din instalație Pictată fiind cu spray, pare că imaginea e mai degrabă o

întâmplare, decât construită deliberat, ca și cum e doar o hârtie care era undeva unde vopseaua a căzut pe ea. Consider de asemenea că modalitatea în care expun o lucrare face și ea parte din ceea ce reprezintă ea.

În povestea copacului singur, înțelegem că ceea ce faci vizibil ca metaforă poate sta ascuns sau poate să răsară din dorința de a face vizibil materialitățile sau senzualitatea anumitor forme pe care le ia vopseaua. Forma pe care o ia vopseaua apare atunci ca o surpriză deoarece a am considerat-o ca neimportantă, sau că pur și simplu alta a fost preocuparea în momentul realizării acelei lucrări. Chiar și așa metafora se manifestă, sau o recunoaștem atunci când apare sau în cazuri nefericite o pierdem din dorința de a face mai mult.

Seria de lucrări albe între care apar frecvent lucrări cu cei doi copaci are ca punct de plecare ideea, mai degrabă modernistă, că un artist ar trebui să fie în măsură să facă o declarație, pentru a exprima ceva semnificativ pe care el sau ea le are de spus folosind doar mijloacele specifice ale mediului în care el sau ea își desfășoară practica artistică, în cazul de față acest mediu fiind pictura. Am încercat să lucrez la implicațiile acestei idei, încercând să pictez din nou și din nou aceeași imagine, dar încercând să fac în așa fel ca fiecare imagine să furnizeze un rezultat cu o anumită specificitate vizuală și semantică și cu o anumită pregnanță. Spre exemplu, transformarea unei imagini ce reprezintă partea oarecum plată a unei grădini într-una care conține un profund sentiment de tensiune.

Folosind albul ca fundal și culoare principală, a părut lucrul firesc de făcut atunci când am decis că această serie va fi despre fragilitate și mai ales fragilitatea legată de o anumită stare de spirit, și anume instabilitatea și anxietatea pe care cineva o simte atunci când este abandonat, fie din cauza morții, fie a despărțirii. Ceața mi se pare a fi o metaforă vizuală mai adecvată pentru acest sentiment decât întunericul deoarece întunericul pare mai mult despre frică și solitudinea pe care cineva o experimentează fără a-și dori. Nu spun că cineva ar putea dori moartea sau despărțirea, doar că singurătatea și dorința de această singurătate vin ca o reacție pentru a permite re poziționarea. Ceața posedă parcă acest sentiment de a fi izolat de lume de dragul introspecției. S-ar putea spune că am încercat să folosesc potențialul metaforic și vizual de austeritate al unei zile cu ceață.

Lucrările despre sexualitate/senzualitate sunt o tema care nu-mi aparține, ci este o temă reutilizată, ce nu are nimic personal în conținutul imaginilor, care se impun în lumea noastră interioară și intimă. Pe aceste imagini le-am preluat din filme pornografice, deoarece căutam o imagine oarecum iconică a sexului în lumea noastră. Povestea pe care ele o spun nu este una plină de originalitate la nici un nivel. Inclusiv eclerajul este unul pe care îl regăsim în mai toate aceste filme, deoarece intenția lor nu este de a crea o atmosferă, ci de a fi cât mai explicite. Intenția mea era de a atenua această claritate și de împodobi imaginea cu ceva care ar putea să o încarce cu un efect care să descrie altceva decât exercițiul unei anatomii.

Cea de a doua mare parte a tezei are în vedere **Pictura ca obiect** și susține prin masivitatea ei ipoteza mea despre calitatea de obiect pictural a tabloului. Totul începe prin cuvenitele distincții din **2.1. De la artefact la obiect dezirabil** și urmărirea evoluțiilor istorice pe care le implică acestea. Pentru a susține demersul doctoral trebuie mai întâi stabilite în subcapitolul **2.1.1. Artefact, obiect al dorinței și obiect al gustului** suplimentare și detaliate precizări inițiale. Pictura, tabloul ca atare, poate fi considerată obiect întrucât ea aparține clasei artefactelor umane. Pictura este un artefact cultural întrucât este creat de om cu intenția expresă de a purta o semnificație. Mai precis, pictura este un obiect de artă, adică un obiect fizic creat cu intenție estetică sau artistică. Termenul de „opera de artă” poate fi folosită pentru orice lucrare considerată artă în cel mai larg sens - lucrări literare sau muzicale -, dar termenul de obiect artistic se aplică în principal formelor tangibile și portabile ale artei vizuale.

Dar în calitate de obiect, pictura devine subiect al dorinței și subiect al gustului. Pictura, mai mult decât oricare alt mediu de producție artistică, este probabil cel mai aproape de a fi nu numai un obiect al gustului, dar și un obiect dezirabil. E, desigur, nevoie să precizez ce înțeles dau în contextul ipotezelor mele calității de obiect dezirabil pentru că e un sens diferit de cel pe care îl dă Jacques Lacan în psihanaliza sa, sau de cel din economia bunurilor simbolice Pierre Bourdieu și, într-o anumită măsură, le conexează și le combină pe ambele. Totuși, perspectiva din primul capitol, despre ce anume face vizibil pictura prin imagine și perspectiva din acest capitolul, despre pictura ca obiect, nu se află la poli opuși, din contră, ele se completează reciproc și pun astfel în lumină ideea mea despre ce reprezintă pictura în totalitatea ei, ca viziune a mea și ca perspectivă a practicii mele artistice.

Felul în care eu concep tabloul pictat drept un obiect dezirabil se află la confluența perspectivei metafizico-psihanalitice cu cea sociologică. Tabloul pictat este în același timp un obiect al dorinței menit să întregască ființa privitorului și posesorului cât și un obiect al gustului de clasă. Pictura ca obiect dezirabil este atât un obiect al dorinței luat în posesie prin văz, cât și un obiect al dorinței gust de clasă, luat în posesie prin achiziționare. Cel mai bun exemplu, dacă nu revelator, cel puțin de ajutor pentru a ne apropia cât mai mult de înțelegerea acestei perspective, este genul naturii statice.

Ceea ce presupun nu este faptul că pictura sau arta în general ar avea doar această caracteristică principală sau că ideea reprezentată în pictură, conținutul ei semantic, nu are nici un fel de importanță. Mai degrabă consider acest element ca fiind prezent, cu intenție sau nu, în toate operele. Acest aspect este, de altminteri, mai degrabă o caracteristică intrinsecă a obiectului de artă. Astfel, pictura nu este doar imaginea bidimensională construită, ci este obiectul constituit din imagine, suport și tehnica folosită. Prin imagine considerăm că ar trebui să se înțeleagă în cazul de față orice rezultat, fie el și de natură ne-reprezențională, iar prin tehnica, modalitatea prin care acesta este construită.

Cu subcapitolul **2.1.2. Semnificația imaginii descriptive în „natura statică” olandeză din secolul al XVII-lea** analiza se plasează la nivelul cât se poate de concret al ipotezelor și argumentației mele. Pentru că la olandezi, odată cu natura moartă, se face trecerea perceptibilă de la ceea ce prezintă tabloul, la tabloul însuși ca obiect dezirabil. Nu dorim imaginea tabloului, semnificatul adică, ci dorim tabloul în materialitatea lui picturală, adică semnificantul. Dar nu este vorba aici despre un semnificant abstract, ci despre un semnificant în concretețea lui artistică, adică despre pânza pictată, despre senzualitatea semnelor picturale, a materiei, sau, metaforic, despre alchimia picturii.

Pe de altă parte, am luat natura statică drept reper și exemplu deoarece pare a fi tipul de reprezentare cel mai relevant, și cu ajutorul căruia putem observa cu claritate, relația dintre artist, care produce imaginea și public/colecționar, care este cel care achiziționează acest produs în funcție de dorințele sale, definite mai degrabă prin ceea ce își dorește să vadă, decât prin ceea ce este considerat că ar trebui în mod obligatoriu să vadă. Iar societatea olandeză este în acest sens prima care, într-un fel generalizat, este mândră de posesiile sale. Nu vreau să insist asupra

aspectelor socio-psihologice pe care religia sau structura socială le implică pentru individ în acest sens, chiar dacă acestea sunt un factor care poate determina anumite excepții deoarece consider ca fiind în primă instanță esențial a înțelege modelul general în care o societate dezvoltă relația sa cu imaginea.

Pentru a mă apropia de ceea ce consider a fi originile acestui fel de a înțelege pictura ca obiect/tablou - în sensul pe care îl folosește Victor Ieronim Stoichiță -, dar și de aspectul dezirabilității sale, am luat ca reper cartea Svetlanei Alpers, *The Art of Describing*. Svetlana Alpers, atrage atenția tocmai asupra modului în care judecăm imaginile și aduce argumente legate de modelul în care această societate, a țărilor nordice, s-a raportat la producerea lor. Nu putem vedea nicăieri altundeva această descriere prin imagine, aproape obsesivă, a obiectelor ca în picturile lui Jan Davidsz De Heem, Willem Kalf, Willem și Pieter 'Claesz Heda, Jan van Huysum și alți.

„Citirea” sau analiza imaginilor este o sursă importantă în vederea a ceea ce înseamnă modelul de reprezentare în imagistica artei țărilor nordice însă multe aspecte socio-politice și culturale pot fi cel puțin la fel de relevante. Scrierile lui Huygens despre societatea olandeză/flamandă a secolului XVII contribuie la înțelegerea a ceea ce va numi Alpers, model keplerian ca fiind diferit de modelul albertinian în care imaginea este ceva construit matematic pentru a fi înțeles. În acest caz atitudinea pe care o are societatea vis-a-vis de actul de a vedea și importanța acordată aparatului în sine devin puncte cruciale în înțelegerea acestui tip de producere a imaginii. Descoperim aici un factor decisiv, influențat de înțelegerea felului în care ochiul funcționează, pentru atitudinea pe care societatea țărilor nordice o au față de reprezentarea cât mai fidelă a naturii.

Imaginea construită de olandezi pare astfel a fi cu exactitate ceea ce Johannes Kepler a definit matematic ca fiind formarea imaginii pe retină. Totuși descoperirile lui Kepler din domeniul opticii, nu sunt singurele care fac această diferență. Faptul de a fi anterior interesați de un anumit fel de reprezentare sau de anumite aspecte tehnice ale reprezentării sau pur și simplu interesul arătat de Kepler pentru a înțelege felul în care ochiul uman funcționează are la bază și alte componente sociale. Considerăm că nu poate fi o coincidență apetența artiștilor pentru dispozitivele optice și descoperirile contemporane lor. Putem spune acum cu certitudine că acest

interes se justifică printr-o atitudine socială mai vastă. Acest aspect este remarcat inclusiv în cazul terminologiei folosite de Kepler în descrierea felului în care se formează imaginea pe retină: imaginea este “pictată” pe retină. Prin urmare imaginea are un rol aparte în cultura olandeză, ea este altceva decât textul. Nu este suficient ca să-ți fie povestit ceva pentru a cuprinde comprehensibil o realitate, imaginea este singura capabilă de dezvăluire reală.

Felul în care telescopul și microscopul dislocă percepția conform căreia omul este măsura tuturor lucrurilor este esențial pentru înțelegerea modelului olandez deoarece felul în care lucrurile sunt măsurate, sau felul în care este stabilită o proporție pentru ele, devine relativ. Omul nu mai este acela care determină proporțiile lucrurilor. Omul face parte din acest vast imperiu al naturii. Spre deosebire de arta din Italia Renascentistă care este interesată mai mult de narativ (de relatarea în imagini a unor întâmplări povesti etc.) arta țărilor nordice se conturează mai degrabă de ceea ce înseamnă imaginea în sine. Imaginea face parte în mod concret și incontestabil din educație.

În perspectiva mea, rolul religiei are mai mult legătură cu argumentul conform căruia, din cauza dogmei protestante, în Olanda în mod special, simbolistica religioasă este mutată în lucrurile mărunte, deoarece Dumnezeu se află în natură, și în felul în care acesta se dezvoltă, lucru care în mod inevitabil transformă tipul de imagine produs. Dezvolt această perspectivă în

2.1.3. Simbol religios și minuțiozitate material picturală a detaliului unde arăt cum natura statică, fiind legată de “descriere” mai mult decât de “narativitate”, implică subiacent anumite atitudini religioase.

Cu riscul de a părea expeditivă, eu cred că acest aspect determină „dispariția” unor teme, pe de-o parte, sau, mai degrabă, îi transformă în excepții pe aceia care le practică - artiști interesați de tema istorică fiind puși și ei într-o categorie aparte -, și, pe de altă parte, le face pe altele să aibă o nouă însemnătate. Natura statică fiind una dintre temele a căror percepție se schimbă - am putea spune: se adaptează - pentru că mesajul transmis de acestea rămâne undeva în aceeași zonă, dacă vom considera „Vanitas” ca temă religioasă (ca la Willem Claesz Heda) care poate presupune, din cauza mesajului ei, întoarcerea spre Dumnezeu. Chiar dacă în cazul naturilor statice, a căror simbolistică se vrea a fi una de natură spirituală, atenția pictorilor

olandezi pare să fie captată mai degrabă de redarea materialităților sau de modul în care tabloul va arăta la final.

Considerăm a fi inevitabile temele abordate de artiști cum ar fi condiția umană în fața morții, deoarece ele țin în primul rând mai degrabă de universalitatea, am putea spune, simbolisticii și apoi a temei. Subiectele fiind adevărate truisme putem să ne detașăm de înțelesul lor și să ne preocupăm mai degrabă de felul în care ele sunt realizate. În mod cert și metafora prin care ni se spun toate acestea poate fi pusă la socoteală dar mai impresionant apare felul în care este realizată această metaforă. Impactul ei este datorită felului nostru de a reacționa la stimuli vizuali - prea puțini dintre noi suntem obișnuiți sau avem capacitatea de a construi imagini pentru ceea ce ni se povestește. În orice caz, inclusiv obiectele care sunt folosite pentru a constitui aceste imagini sunt unele care posedă această caracteristică universală de a simboliza, cum ar fi, de cele mai multe ori, craniul uman. Inevitabil imaginea unui craniu va reprezenta moartea omului în orice cultură, această combinație de astfel de simboluri nefiind o noutate. Nu este asta cumva tocmai minimalizarea temelor „importante” în favoarea ideii că atenția se îndreaptă mai tare spre pictura în sine? Fără a minimiza importanța pe care o are simbolul în toată această schemă sunt tentată să cred că temele și simbolurile se repetă. Există mai degrabă o rețetă pentru ceea ce ar trebui reprezentat. Tocmai universalitatea simbolului este elementul care funcționează cel mai bine.

În subcapitolul **2.1.4. Obiectificarea picturii de către piața de arta** arăt cum aspectul colecționării și al faptului că acești oameni din Amsterdam erau pur și simplu obsedați de a deține lucruri, este de acută importanță pentru înțelegerea statutului obiectual al picturii, al tabloului. Colecționarea, și jocul de bani pe arta, face ca ceea ce este reprezentat să nu mai aibă așa multă importanță ci accentul să se deplaseze asupra obiectului pictural în sine. Pictura este cea mai susceptibilă la o astfel de resemnificare, deoarece este un obiect ușor manevrabil, încărcat de istorie, ceea ce face ca ea însăși în ceea ce este ea ca simplu obiect – adică vopsea pe pânză pusă “frumos” - să fie deja scuzabil în ce privește costurile.

Propensiune a olandezilor de a colecționa obiecte rare își are rădăcinile, probabil, și în faptul că Amsterdamul este un centru comercial unde ajung lucrurile din celelalte părți ale lumii. În contextul unei economii a schimbului, în curs de dezvoltare, arta, a devenit tot mai net un

produs atrăgător, care trezește privitorului o dorință de posesie și care a determinat publicul să aleagă arta din motive individuale și cu judecata proprie. În cele din urmă, implicațiile unei estetici a expunerii a determinat pictorii să producă lucrări pe gusturile consumatorilor iar sursa unor metode moderne de colectare și valorificare a picturii își are rădăcinile în această schimbare a priorităților estetice. Am exemplificat acest fenomen prin analiza producției picturale a lui Frans Snyders dar cel mai relevant metaforic pentru esența întregii situații este un trompe-l'oeil al artistului flamand Cornelius Norbertus Gijsbrechts pictat între anii 1668-1672.

Un alt aspect care nu poate fi lăsat la o parte și care este valabil deopotrivă pentru artiștii care se desfășurau la Antwerp cât și în Olanda este acela al mândriei pe care parcă o arată artiștii, când vine vorba despre capacitățile lor tehnice. Există un fel de bucurie și de plăcere divină când vine vorba despre munca depusă în realizarea imaginii. Cunoaștem deja felul în care artiștii țărilor nordice sunt înclinați spre a produce imagini care țin de descrierea lumii însă a avea cunoștințele necesare pentru a realiza aceste reprezentări intră în categoria măiestriei de care cineva poate da dovadă. Deprinderea tehnicității nu vine însă dintr-un anumit fel de școală și este cu atât mai apreciată cu cât cineva care vrea să devină „maestru” are nevoie de timp și exercițiu pentru a o dobândi.

Natura statică olandeză este pentru public, și, cumva, de dragul lui. Aspectul nevoii pe care o arată o societate pentru expunerea bunurilor pe care le deține face ca natura statică să fie burgheză. Într-adevăr, ea are nevoie de public și de indivizi care o achiziționează, așa cum în contemporaneitate pictura are nevoie de public. Tematica abordată ține în acest caz de dorința publicului mai degrabă decât de nevoia arzătoare a artistului de a reprezenta și ne poate vorbi despre societatea care le apreciază, nu despre capacitatea artistului de a alege. În ceea ce privește subiectul, poate fi interesant felul în care artistul reușește, mai aproape de timpurile noastre, să infiltreze și să convingă prin obiecte care sunt irelevante pentru altcineva decât artistul, cum ar fi ghetetele pe care le pictează van Gogh. Acest lucru consider că este influențat mai degrabă de felul în care publicul ajunge să perceapă mediul pictural, pictura este aceea care înobilează obiectul, ea este ceea ce este - artă aproape incontestabil - fără necesitatea unui subiect care să o valorifice.

“Vanitas” și simbolistica obiectelor sunt în ochii privitorului, deci și un pretext, nu neapărat condiția necesară pentru care o imagine să existe ca operă picturală. Măiestria cu care

sunt reprezentate obiectele ține de altceva decât de plăcerea manifestată în sine, deși, în contact cu anumite lucrări, acest sentiment este dificil de expedit. Capacitatea aceasta tehnică de a transforma într-un mod foarte precis ceva tridimensional pe suprafața bidimensională a pânzei și utilizarea culorii, cum o face cineva ca Willem Claesz Heda, poate convinge pe oricine că orice obiect pictat în felul acela este suficient.

Colecția și achiziția de rarități nu este însă o noutate, ea vine cu ceva timp înaintea pieței de artă propriu-zise în forma wunderkammer-ului, a cabinetului de curiozități. Locul picturii fiind bine stabilit în aceste wunderkammer, nu putem decât presupune că rolul obiectului de artă este acela ca al oricărei ciudățenii a naturii, care aduce pentru aceia care intră în contact cu ea, cunoaștere, acesta fiind rolul principal al unui astfel de „muzeu”. Pictura este aici obiectul dorinței dar și mijloc, instrument al etalării bogăției, deopotrivă materiale și intelectuale.

Avem așadar de a face, în cazul Olandei secolului al XVII-lea, cu o societate pe care o putem considera excepție prin modul în care s-a raportat la producerea de imagine și care este ea însăși punct de influență pentru lumea artei contemporane, prin modul în care este constituită, fiind varianta complexă a pieței de artă secolului XVII. Prin acest studiu nu am încercat a convinge că societatea olandeză și flamandă sunt singurele care au avut artiști care să producă altfel de imagini. Din contră ținem la precizarea că, artiști care să se ocupe de reproducerea obiectelor, producând astfel genul naturii statice, s-au găsit și în alte zone ale Europei. Această situație ne face să considerăm că a avut loc o schimbare în modul de percepție al publicului vis a vis de ceea ce arta ca disciplină ar trebui să ofere în general. Nu considerăm că felul în care artiștii reproduc imaginea, este elementul care ar fi cheia acestor schimbări, din contră, modul în care imaginea este folosită ține de alte segmente ale vieții, cum ar fi religia, acțiunile politice etc. Poate mai mult, artiști care să se ocupe de senzualitatea picturală a suprafeței pictate regăsim spre începutul secolului al XVIII-lea în Franța unde Jean- Baptiste Simeon Chardin preocupat fiind doar de acest aspect, al picturii obiectelor, realizează ceea ce numim noi aici acel desirable object, tipul de pictură al său fiind dintre cele mai senzuale și delicioase, am putea spune pe care istoria lucrărilor artiștilor le-a întâlnit vreodată.

Ceea ce spune Schapiro despre van Gogh - "Comparândul pe van Gogh cu alți artiști, se poate spune că puțini ar fi ales să dedice o întreagă pânză propriilor încălțăminte izolate, și încă

adresându-se unui privitor cultivat” - este ceea ce s-ar fi putu scrie despre faptul de a picta obiecte fără nici un fel de semnificație finală a imaginii, rămânând astfel doar acest aspect al picturii ca obiect în care imaginea este una capabilă de seducție. Îmi pare deseori că, de dragul unei povești, trecem cu vederea acest aspect, cred fundamental al picturii. Convingerea noastră despre cuvinte, că ar fi mai presus decât ceea ce imaginea poate revela, este în continuare adânc înrădăcinată în concepția generală despre artă. Pare a fi o luptă constantă de a nu ceda ispitei pe care o oferă această senzualitate.

Rămâne de aflat în ce fel aceste aspecte, pe care le-am luat în considerare în acest studiu, influențează producția de pictură chiar și în secolul nostru și în ce fel artistul este acela care inventează sau descrie. Cu siguranță, felul în care a luat amploare reproducerea de obiecte și cum au preluat acest tip de producere de imagine, artiștii care au urmat, este vital în înțelegerea picturii din zilele noastre. În ceea ce mă privește nu-mi rămâne decât prin exercițiu să găsesc forma cea mai potrivită pentru reprezentarea ideii pe care o propun.

În subcapitolul **2.1.5. Pictura ca obiect dezirabil – concluzii la o definiție istorică** arăt de ce nu cred că s-a meditat îndeajuns asupra calității de obiect a artefactului artistic, îndeosebi dacă acest artefact este tabloul picturii. Tabloul conține într-adevăr imagine, însă imagine conține și fotografia și sculptura și, poate, multe alte forme ale artei sau designului textil, de modă etc. Dar artistul trebuie să decidă arta sa, adică trebuie neapărat să decidă felul în care folosește imaginea, respectiv felul cum îi dă corp. Cel mai ușor pot exemplifica ceea ce vreau să spun prin această calitate de obiect a tabloului cu pictura abstractă care înainte de a discuta despre particularitățile fiecărei opere sau serii de lucrări, ea e mai mult despre semnele plastice, și ne aduce astfel percepția estetică cu picioarele pe pământ, adică în nivelul a ceea ce este pictura ca obiect artistic, ceea ce exemplific cu pictura lui Jackson Pollock și cu ideile lui Kazimir Malevich.

Capitolul **2.2. Alchimia picturii ca definiție genetică a obiectului pictural** reprezintă o metaforă care duce spre cele mai largi sensuri ideea mea despre pictură ca obiect dezirabil. În cartea sa, *Ce este pictura*, James Elkins, face o comparație delicioasă între ceea ce este pictura, ca activitate, ca interes al artistului, cu ceea ce era alchimia. Comparația e cu atât mai delicioasă

amuzantă cu cât recunosc în unele dintre remarcile sale jocurile imaginației pe care eu însămi le trăiesc când mă gândesc la acest proces.

Pictura - ca și alte arte - vizuale sunt un exemplu perfect pentru negocierile dintre apă și piatră, restul e Alchimie. În alchimie, Piatra, este ținta ultimă, iar unul dintre scopurile alchimiei este să transforme ceva lichid cum este apa într-o substanță solidă și care nu poate fi topită cum este piatra. Asemenea este și în pictură, materialele de la care se pornește sunt lichide iar finalul este solid. Ca și în pictură, marea parte a alchimiei nu are de-a face cu piatră sau apă pură în sine, ci cu amestecuri dintre cele două. Alchimiștii au lucrat cu amestecuri vâscoase, cu substanțe urât mirositoare, cu suprafețe fragile, pe scurt ei au fost preocupați cu substanțe asemănătoare cu cele ale pictorilor sau alți artiști.

Aici nu vorbim despre picturi în sensul lor de imagine, ci despre actul de a picta și despre gândurile, acțiunile care vor fi încastrate în pictură, în pasta aplicată. Pictura înregistrează cele mai delicate gesturi dar și pe cele mai tensionate. Ea este proiecția mișcărilor artistului, portretul gândurilor și mișcărilor artistului. Starea vâscoasă a vopselelor sunt starea de spirit a pictorului, iar transformarea lor în imagine sunt descoperirile neașteptate ale artistului. Pictura este un dialog, unul greu de interpretat, unde vopseaua transmite silențioasă în pastă și culori, iar artistul răspunde cu dispoziția sa. Toate aceste înțelesuri sunt intacte în toate tablourile, ele păstrează amintirea corpurilor obosite care le-au făcut, a gesturilor rapide, a repaosurilor de epuizare și a tuturor gesturilor grijulii. Pictorii cunosc aceste mișcări chiar dinainte să știe despre ce va fi pictura aceea.

În cele din urmă, ce este pictura? Este obiectul înrămat, cu anturajul ei de semnificații istorice, bârfa despre pictor, registrele, scrisorile, fișierele, rapoartele, comentariile și cărțile care-l inspiră? Sau pictura este un nume pentru ceea ce se întâmplă atunci când vopseaua este aplicată pe o suprafață goală? Nici una nu este completă fără cealaltă, dar sper să conving că nu este suficient să abuzăm de o idee și să o neglijăm pe cea de-a doua. Înainte de orice pictura este suprafața de pictat, fie ea o pânză întinsă pe un șasiu, un suport de lemn preparat pentru a fi pictat, sau în cel mai simplu mod, o hârtie și vopseaua, pasta, pigmentul care va fi aplicat pe ea.

Capitolul 2.3. Interesul pentru cum e pictat față de ce anume este pictat consolidează perspectiva dezvoltată până aici. O primă consolidare o oferă perspectiva oarecum exterioară

pentru că vine dinspre teoriile estetice și critica de artă. În subcapitolul **2.3.1. Împotriva primordialității și excesului de interpretare în receptarea picturii**, la sugestia artistei Lisa Yuskavage introduc ideile lui Susan Sontag, din eseul *Împotriva interpretării*. Găsesc acest text deosebit de important pentru teza mea, întrucât dintr-o perspectivă teoretică propune ceea ce eu încerc să susțin în această teză din perspectiva artistului care își practică arta. Într-adevăr, felul cum Susan Sontag desființează accentul excesiv pe conținut și semnificații în favoarea contactului direct, senzorial și chiar senzual cu opera de artă apare ca un argument puternic dinspre teorie în favoarea ipotezei mele. Susan Sontag spune că funcția criticii ar trebui să fie aceea de a arăta cum este ceea ce este mai degrabă decât de a arăta ce înseamnă, iar concluzia care urmează imediat este: „În locul unei hermeneutici avem nevoie de o erotică a artei”.

Desigur, din 1964, când Susan Sontag scria aceste rânduri, ceea ce este interpretarea s-a schimbat destul de mult. Heidegger a scos interpretarea din zona hermeneuticii teologico-ontologice, iar structuralismul și post-structuralismul au pus fundamentele unei posibile înțelegeri a operei de artă ca mașină semiotică. Dar în ceea ce mă privește, aceasta atitudine împotriva unui conținut așezat conștient, deci facil, e o atitudine căreia îi subscriu.

În următorul subcapitol, **2.3.2. Alte exemple istorice de obiectificări ale picturii**, aduc, de data aceasta, exemple din istoria artei occidentale moderne. În **2.3.2.1. De la arta modernă la pictura abstractă – un proces de purificare ce emfazează obiectificarea picturii** aduc ca exemple picturile impresionistilor – Manet, Cezanne – și ale cubiștilor - Georges Braque, Pablo Picasso, și Juan Gris. În **2.3.2.2. Pictură și fotografie - calitatea de obiect a picturii lui David Hockney** accentul cade pe unul dintre artiștii privilegiați din teza mea, iar în **2.3.2.3. Gerhard Richter - pictura, fotografia și obiectele pe un altul**.

În partea a treia, **Cum e încărcată pictura de propria ei istorie**, mă preocup să deslușesc și să explic cum mai exact înțeleg că este pictura „încărcată” de propria ei istorie. Pentru acesta consider important a explica în subcapitolul **3.1. Imaginea ca acumulator de sensuri și semnificații**, în ce fel este imaginea acumulator de sens și semnificație. Nivelurile de semnificare stabilite de Pierre Francastel, în special cel al „ordinii figurative” similar cu epistemele lui Foucault este cel mai aproape de modul în care istoria pătrunde în semnificațiile pe care le are opera picturală.

Moartea originalității este una din ideile care apar recurent având în vedere că ne învârtim în aceeași „arhivă” și căruia îi este dedicat subcapitolul **3.2. Moartea originalității, despre sentimentul că tot ce se putea face s-a făcut deja**. Reciclarea și citarea se referă în accepțiunea mea la faptul că ceea ce se produce în contemporaneitate e mai degrabă o reluare într-un fel sau altul a unor idei deja examinate, chestionate de alți artiști, uneori sub pretextul că originalitatea nu mai este un atribut necesar constituent al operei de artă. De altfel, ideile de circulație în cele mai la modă sau mai puternice teorii ale artei sunt acelea că nu mai există originalitate sau că ea nu mai face parte din procesul artistic, pictural - sau că nu mai trebuie să facă parte din acest proces - pentru a construi o operă demnă de luat în serios.

În această ordine de idei remarc o răsturnare a direcției de creație. Dacă în mod ideal artistul e cel preocupat de o anumită problemă pe care o cercetează și răscolește prin toate metodele sale, elaborând astfel opera sa care e legată de trecutul mediului ca și consecință firească a cunoștințelor sale, lucrurile par să încline înspre a construi ceva pornind de la opere existente și apreciate pentru că asta ar fi tendința apreciată.

Așadar acesta reutilizare nu doar iconicizează arta veche sau bucăți din ea, dar poate și fi privită cu scepticism din cauza aerului de atitudine speculativă pe care aceasta abordare îl are și anume, utilizarea ca citat a unor bucăți făcute de un artist celebru, maestru consacrat al artei pare a fi utilizat și ca o momeală sau ca o carte verde în drumul spre recunoaștere, validare.

În subcapitolul **3.3. Impasul în ce privește istoria picturii**, explic de ce impasul în ceea ce privește istoria picturii este una dintre motivațiile mele în practica mea artistică, fiind unul dintre aspectele care m-a fascinat mereu și care a constituit principala provocare.

În această atmosferă s-au constituit lucrările cu piscina, mai precis cele cu imagini suprapuse. Această suprapunere o văd ca pe o libertate pe care suprafața picturală, trecută prin focul istoriei a câștigat-o pentru mine. În acest context ideea că suprafața plană bidimensională a picturii ar putea acomoda o altă reprezentare a spațiului, nu numai aceea cu perspectiva cu care suntem obișnuiți să-l percepem sau să-l vedem reprezentat în fotografie sau alte modalități de reproducere a sa.

Subcapitolul **3.4. Dileme despre ce și cum**, este o meditație despre conținutul picturii-obiect produs de mine mai degrabă asupra posibilelor modalități în care aș putea ca artist

Totuși cel mai potrivit concept în acest sens îi aparține lui Walter Benjamin care vorbește despre aura obiectului artistic, ca purtător de semn a istoriei la care este supusă lucrarea. Unicitatea apariției și existenței ei fiind ideile esențiale în acest caz.

Ideea de bază fiind aceea că obiectul de artă este produs și consumat prin perspectiva tradiției și a ceea ce știm și artiștii și publicul despre arta în raport cu trecutul ei.

Țin totuși să precizez ca una dintre complicații este aceea că nu putem ști decât cu trecerea timpului ce anume este semnificativ din arta care se produce. Experiența estetică fiind insuficientă pentru a determina valoarea operei.

Ceea ce pare în acest caz că merită de evaluat ca artist este cum poți să încerci validarea, lipindu-te de ceea ce înseamnă pentru occident pictura - sau Corpusul picturii occidentale - ca mediu "artistic".

Folosesc în acest sens o recenzie a cărții scrise de Frank Stella, în care James Elkins remarcă felul în care artiștii folosesc istoria și mai ales istoria imaginilor, acest lucru fiind legat în mod onest de susținerea proprii practici artistice decât de clasică încercare de cercetare în care cel ce studiază încercă să deslușească lucrurile din trecut. Raportarea lui Stella la artiștii trecutului e una pragmatică, în sensul de a-i utiliza ca exemple pe care să le folosească ca „profit”. De aici și ideea că ceea ce fac artiștii e să citeze, să coleze, imagini, sau bucăți de imagini, sau semne plastice.

În acest sens remarc ca însăși pictura este folosită pentru această capacitate a ei. Exemplele care îmi vin în minte în acest sens sunt cel al lui Jeff Koons, care înserează și picturi în proiectul său, *Made in Heaven* sau proiectul „*Dear painter, Paint me (Lieber Maler, male mir)*” al artistului german Martin Kippenberger. Damien Hirst este un artist care nu ratează să folosească mediul picturii de-asemenea fiind mereu ingenios în acest sens.

Demonstrez astfel că utilizarea citatelor stilistice, semne plastice culori, ale unor artiști deja recunoscuți funcționează ca preluarea dintr-o vastă arhivă de elemente plastice la care artiștii apelează constant, uneori bazându-se pe concluziile altor artiști fără a mai pune în discuție aceste soluții. Acest tip de încercare de a găsi validarea e facil însă de cele mai multe ori foarte eficient pe termen scurt.

să mi gădesc viitoare direcții. Sugerez că în acest sens studiul altor artiști, vechi sau noi, să mă informeze și să-mi arate noi posibilități, nu să mă limiteze în alegerile practicii mele artistice.

Subliniez de altfel că am folosit această ocazie, a scrierii acestei teze, pentru a arata ceea ce vad în imagini și ceea ce mă interesează pe mine, așa cum am văzut sau cum mi-am imaginat că ar face și alți artiști într-o relație similară cu textul. Ceea ce mă interesează acum, din perspectiva acestei teze de doctorat, este subiectul pe care aș vrea să îl conțină picturile mele. Acest interes apare la mine provocat de atitudinea de generală circulație, că orice poate fi pus în artă. Însă acel „orice” trebuie să fie totuși „ceva” foarte precis în momentul în care începi să lucrezi.

Pare în acest context, în care folosesc adesea termenul de artă, necesar să explic cum anume îl folosesc. În acest sens reiau pasaje din Thierry De Duvé care stabilește că ceea ce s-ar putea numi artă revine modalității care te va fi determinat să colecționezi într-un anumit fel. Ajungem astfel să concluzionăm că arta este ceva în funcție de caracterul teoriei care te-a condiționat. Din această perspectivă de definiție a artei am încercat să precizez ce înseamnă schimbarea de accent de pe ceea ce face vizibil pictura pe felul în care face vizibil. În acest sens folosesc exemplul Țărilor de Jos a cărei evoluție economică a determinat supra-producția de pictura.

Îndrăznesc chiar să merg până acolo încât să spun că arta este o oglindă a tipurilor noastre de gândire despre diverse subiecte în momente diverse. Iar ceea ce ne arată producția artistică din ultimii zece ani este aceea că am fost mai interesați de formă, decât de conținut.

Dacă până acum am fost preocupată de ce anume și cum să aflu ce este acel anume pe care ar fi bine să-l pun în pictură, mai departe mă preocup despre ”cum” să pictez din perspectiva concluziilor tezei de doctorat și acestor aspecte le este rezervat subcapitolul **3.5. Despre ”cum” să pictez din perspectiva concluziilor tezei de doctorat.**

În acest sens am observat că în practica mea artistică îmi este cu atât mai ușor să produc ceva cu cât ideile sau conceptele nu au nume clar definite. Ceea ce vreau să arăt este că artistul este mai degrabă acela care produce, iar abia apoi ceea ce face este oarecum numit, îi este dat un nume, nu invers. Folosesc ca exemplu pentru acest lucru una dintre seriile ele de picturi care folosește o temă des abordată de artiști, cea a sexualității.

În contemporaneitate această temă a prins proporții și datorită discursului social din această zonă și a acceptării a multor atitudine până acum tabu. Folosesc exemplul Amberei Wellmann deoarece mi se pare unul dintre cei mai semnificativi artiști care abordează această temă și cu a cărei abordare găsesc cele mai multe puncte comune.

Ideea mea în ceea ce privește acest subiect este că cel mai ușor poți vedea modalitățile în care un artist aduce rezolvări atunci când tema abordată este una care nu oferă mult loc de mișcare deoarece a fost întoarsă pe toate părțile de artiști din toate timpurile. Eu folosesc imaginea pornografică deoarece ea mi se pare a fi imaginea lumii noastre asupra sexualității.

Seria de lucrări pe care am numit-o Loveology are ca punct de pornire imagini din diferite filme pornografice alese de mine în așa fel încât să poată fi iconice pentru felul în care arată pentru noi actul sexual. În acest fel, folosind cele mai banale și clișeu forme, fiind astfel nevoită să mi concentrez atenția asupra felului în care pictez.



PERSONAL INFORMATION

Ioana Daniela Iacob



📍 4/29 Calea Floresti , Cluj Napoca, 400509, Romania

☎ +40 748524501

✉ ioaiacob@gmail.com

🌐 <http://ioanaiacob.wordpress.com/>

Sex Female | Date of birth 09.02.1987 | Nationality romanian

WORK EXPERIENCE

1ST OCTOBER 2011- 31ST
DECEMBER
2011

Intern

Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Dorsoduro 701,
I-30123 Venice, Italy

- Having talks with the visitors about the works, the collection and the history of the museum
- Selling tickets to visitors
- Helping in the restoration department
- Taking care of the works within visiting hours

EDUCATION AND TRAINING

From
2012

PhD student

University of Art and Design Cluj- Napoca , Romania

- Studying painting as a desirable object

2009- 2011

MA

University of Art and Design Cluj- Napoca, Romania

2006- 2009

BA

University of Art and Design Cluj- Napoca , Romania

- History of Art
- Philosophy
- Painting technics



MOTHER TONGUE(s) Romanian

| OTHER LANGUAGE(S) | UNDERSTANDING | | SPEAKING | | WRITING |
|-------------------|---------------|---------|--------------------|-------------------|---------|
| | LISTENING | READING | SPOKEN INTERACTION | SPOKEN PRODUCTION | |
| English | C1 | C1 | C1 | C1 | B2 |
| French | B2 | B2 | B1 | B1 | B1 |

COMMUNICATION SKILLS

- good communication skills gained through my experience as an intern at Peggy Guggenheim Collection

COMPUTER SKILLS

- good command of Microsoft Office™ tools
- good command of Photoshop

ADDITIONAL INFORMATION

PERSONAL EXHIBITIONS

- 2017, "Instructions for being", Matca Art Space, Cluj, Romania
- 2014, "White shades", Visual Kontakt, Oradea, Romania
- 2013, "Collectibles", Mie Lefever Gallery, Gent, Belgium
- 2013, "Foarte in plus", Calinta Gallery, Timisoara, Romania
- 2012, "Do not dispose after use", Anaid Art Gallery, Bucharest, Romania
- 2011, "Stairway to Heaven", Mie Lefever Gallery, Gent, Belgium
- 2011, "Fire", Casa Matei Gallery, Cluj – Napoca, Romania
- 2010, "Prima lectie", "Artbooth" project, Cluj – Napoca, Romania
- 2009, "Untitled", LAIKA Art Space, Bucharest, Romania

GRUP EXHIBITIONS

- 2019, "Rondul de Noapte/ The Night Watch, Muzeul de Arta Cluj-Napoca
- 2018, "Dark Smoke – Works by Dan Maciucu, Dan Beudean and Ioana Iacob", Patrick Heide Gallery, London
- 2016, "Hard Candy", atelier Irina M, Fabrica de pensule, Cluj Napoca, Romania
- 2016, "The Quiet Corner", Lateral Art Space, Paintbrush Factory, Cluj Napoca, Romania
- 2015, "T.A.N.G.O", Cluj Art Museum, Cluj- Napoca, Romania
- 2013, "Distorted Realities", LARM Galleri, Copenhaga, Danemark
- 2009, "Young Artists from the Painting School of Cluj", Mie Lefever Gallery, Gent, Belgium
- 2008, "15 Romanian and Hungarian artists", Plan B Gallery, Cluj- Napoca

WORKSHOPS

- 2010: "Construire une exposition", Louvre Museum, Paris
- 2009: "Ananas et bisons blancs", Samuel von Brukenthal's summer residency, Avrig, Sibiu

SCHOLARSHIPS

- 2016, grant mobilitate Erasmus, Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgia



- 2014: Erasmus plus, Plan B Gallery, Berlin, Germany
- 2008: Erasmus student mobility grant, Ecole Superieure des Beaux Arts de Cornouaille, Quimper, France