

Rezumatul tezei de doctorat cu titlul:

## **“Suprafețele și mediile transparenței în artele vizuale contemporane”**

Doctorand: **Oana Ramona Pop**

Coordinator: prof. univ. dr. **Alexandru Alămoreanu**

Noiembrie 2013, Cluj-Napoca

Parcursul tezei de doctorat cu titlul “Suprafețele și mediile transparenței în artele vizuale contemporane” își propune investigarea elementelor de natură transparentă, analiza evoluției acestora, clasificarea suporturilor transparenței în funcție de calitățile, avarierile și declinărilor acestora.

Urma degetului ce degroșează stratul de gheață de pe parbrizul unei mașini anonime, amprenta mâinii lăsată în copilărie pe geamul aburit al ferestrei dinspre grădină, sau caligrafia născută din întâlnirea pietrei cu vitrina gazetei de perete a Miliției din satul bunicii, iată câteva emoții de stare mnemonică ce transgresează prin sugestie și interpretare înspre un gest auctorial artistic și de documentare a transparenței, constituind repere importante de inițiere a acestei teze de doctorat.

Motivația tezei de doctorat este dată de amplificarea actuală a interesului general pentru suprafețele transparenței și mediile transparenței folosite ca suport și promovare a aplicațiilor artelor vizuale, de la tehnici și medii clasice precum desenul, grafica și pictura și până la cele noi și experimentale, precum fotografia, cinematografia, animația, videografia, mediile grafice electronice, artele intermediale și cele instalaționiste, la care se adaugă preocupările creației personale de la pictura profană pe sticlă la instalație, fotografie și videografie.

Astfel, în cercetarea teoretică, dar și în discursul personal artistic privind suprafețele și mediile transparenței în artele vizuale contemporane, demersul pune în evidență necesitatea structurării prezentei teze în trei teritorii principale de cercetare regăsite în cele trei capitole ce compun lucrarea de față.

Capitolul I, “Premisele utilizării transparenței și a declinărilor ei în artele vizuale”, urmărește identificarea suprafețelor și mediilor transparenței, teritoriul angajărilor aplicative și al instalărilor în parteneriate cu diferite medii și genuri ale artelor vizuale, cât și teritoriul de deslușire și dezbateră a angajării imaginii vizuale față de vecinătățile lor, teritoriu de asemenea cercetat și investigat complex de la urmărirea traseului și fluxului istoric de așezare, asumare, înțelegere și evaluare a stării și conceptului de imagine vizuală și până la aplicațiile ei în parteneriat cu transparența în diferite situații de proximitate și depărtare. Acest capitol începe cu prezentarea funcției imaginii vizuale, mai exact cu funcția de reprezentare, de mediere între real, realul ca evidențe și realul declinat înspre margini, fragmentări, extensii și restrângeri, difuzări și disoluții ale acestuia și fabulosul aparat, sistem și orizont de percepție aflat sub genericul vizualității.

Dacă termenul de imagine ne trimite înspre un conținut cu nuanță de sensibil, văzul, care este un simț fiziologic prin excelență, servește într-o manieră privilegiată drept câmp de explorare pentru studiul imaginilor. Minte elaborează o imagine analogică a datului exterior, iar prelucrarea vizuală de către creier și minte conduce la o modelizare a datelor externe, al cărei rezultat corespunde unui obiect/lucru, fără a fi totuși replica lui exactă.

Dacă unii confundă reprezentarea prin imagine cu reprezentarea senzorială imediată, alții o extind la forme secundare, deja inventariate de I. Meyerson și anume:

- imaginea remanentă
- imaginea consecutivă a retinei
- imaginea imediată
- imaginea eidetică sau tabloul intuitiv

La acestea se adaugă vecinătatea fenomenelor halucinatorii proprii, a imaginilor hipnogogice (cele care se produc la momentul adormirii), studiate de F. Ellenberger sau visul în stare de veghe, studiat în special de R. Desoille.

Astfel, “vivacitatea imaginilor vizuale ale unui subiect și locul pe care li-l acordă el, depind în general de pregnanța mai mică sau mai mare a cutărui sau cutărui tip de imagine secundară în constituirea sa psiho-fiziologică”, I-I Wunenburger.

Din punct de vedere al modurilor de reproducere, imaginea poate fi o imagine naturală, dacă este produsă fără intervenția mâinii omului - este cazul imaginilor speculare, care se formează spontan pe suprafețe netede naturale (reflectarea obiectelor

în apă). Cel mai adesea, ea este însă o imagine artificială datorată unei intervenții tehnice voluntare.

Parcursul tezei de doctorat urmărește în special imaginea creată artificial în parteneriat cu gestul auctorial artistic în diferite atitudini și abordări raportate la transparență și extensiile acesteia. Prezența primelor forme de investigare a transparenței prin apariția sticlei ca prim suport pentru caligrafiile vizuale, indică proto-antichitatea Orientului apropiat ca sursă a acestei întâmplări. Descoperirea acestei întrebări s-ar putea să fi fost accidentală, tot atât de bine ca rezultatul încercării unui pictor de a folosi sticla pentru a copia mai ușor un model elaborat în prealabil.

Asumarea mentală și tehnică a fost dată probabil de evenimentul accidental al întâlnirii cu sticla sau cristalul, de elaborare a sticlei înspre alte întrebări: ori ca suport de preparare a coloranților sau suport de proto-caligrafie, ori ca revelație vizuală a efectelor expresive date de protecția stratului transparent/translucid a acesteia. Astfel, sticla îndeplinește dubla funcție de suport pentru pictură, pe de o parte, iar pe de altă parte de protector al picturii. Acest dublu rol al sticlei ajută la evoluția suportului de sticlă înspre zona de artizanat într-o primă fază, având ca expresie pictura narativă pe sticlă, iar mai apoi favorizând dezvoltarea accesoriilor artizanale de mici dimensiuni (accesorii ce împodobesc mobilierul rococo ale palatelor și castelelor vremii).

Aceste aspecte ale evoluției sticlei ca prim suport al transparenței le regăsim în subcapitolul I.3, în care am detaliat aplicațiile în special decorative ale sticlei și picturii pe sticlă. Specificând direcția de evoluție a fenomenului artizanat prin producția meșteșugărească, stimulată de entuziasmul stilului Rococo pentru imagini colorate și producția de tablouri pe sticlă, de la scene de gen și de vânătoare, la portretele regenților și ale personajelor politice și până la tablouri alegorice.

Imediat după această “inițiere” a sticlei în reperele interpretărilor artizanale în genere și artistice accidentale într-o fază incipientă sau de nișă, întâlnim un parteneriat de tip nou, evolutiv al sticlei cu mediul artistic.

Poate nici o altă perioadă istorică ce privește artele vizuale și extensiile acestora nu a abordat atât de generos sticla ca material de bază al transparenței și a translucidității ca și perioada intitulată rezumativ Art Nouveau. În această perioadă sticla deține supremația conjugărilor cu lumina, supremație exploatată în toate formele ei, de la bijuterie la decorațiuni, de la mobilier la arhitectură.

Unul din reperele istorice cele mai importante ale modelării sticlei este exemplificat în viața, activitatea și personalitatea lui Luis Comfort Tiffany.

L.C. Tiffany (1848-1933) a fost marele maestru al artelor decorative a anilor de aur americani. Tiffany, la nivel internațional, este cunoscut ca cel mai mare sticlar american. Sub supravegherea sa directă, în propriile ateliere, artizani bine pregătiți au produs mii de vitralii, lămpi, servicii de masă, mozaicuri, toate folosind particulara sa sticlă colorată. Pentru Tiffany era esențial ca fiecare creație să fie unică și să stea sub semnul său personal.

Tot în această perioadă extrem de fertilă în utilizarea sticlei, își pun amprenta personală și alți artiști celebri, cum ar fi, în bijuterie, Rene Lalique, în artă decorativă, Emile Galle, iar în arhitectură, Hector Guimard, care creează acele uimitoare intrări în metro, care fascinează și acum, dând Parisului o atmosferă inconfundabilă. În ceea ce privește arhitectura, doresc să-l menționez și pe Victor Horta cu interioarele lui în care sticla și metalul curg de-o potrivă.

În evoluția suporturilor și mediilor transparenței, după o istovitoare și unică utilizare a sticlei, sfârșitul de secol XIX și începutul secolului XX aduce în prim planul teritoriilor suprafețelor transparenței fotografia ca element principal al utilizării suportului de tip transparent și evident extensiile și vecinătățile acesteia.

Intervalul de transpunere a imaginii latente aduce în discursul despre suprafețele transparenței și artele vizuale, în primul rând placa de sticlă pe care era depusă emulsia fotosensibilă și mai apoi filmul, respectiv pelicula de celuloid. Emulsiile fotosensibile așternute pe placa de sticlă și pe film sunt ele însele condiționate tehnic de instalarea de varii grade de transparență pentru a putea fi copiate pe alte suporturi, la rândul lor cu diferite grade de transparență, sau chiar opacitate.

Extensiile acestei descoperiri de suprafață cu diferite grade de transparență, utilizabilă ca mijloc de expresie artistică în sine, sunt urmate de imprimări tipografice, de suprafețe din material plastic și mai apoi de printuri și imprimări digitale făcute fie cu jet de cerneală, fie cu fascicol de laser, angajând pe suprafețe diverse grade și declinări de transparență.

Fotografia, extensiile și vecinătățile ei mai aduc însă câteva elemente de noutate în ceea ce privește transparența și artele vizuale. Astfel, suprapunerea fizică directă a unor imagini prime, înregistrate fotografic, fie creează atât repere de

mărturie a transparenței, cât și o întinsă ceremonie de modelări de viziuni interpretabile sub semnul și sensul transparenței.

Să mai consemnăm că atât fotografia cât și cinematografia, ca teritorii preferențiale pentru parteneriatele cu suporturile și suprafețele transparenței, sunt precedate de o diversitate de proto-ceremonii și proto-instrumentare ale vizualizării în care transparența ca suprafață, cauză și efect modelator, este prezentă intens sau discret. Este vorba de camera obscură, camera lucidă, laterna magică și vecinătăți precum diorama, recipientul transparent, acvariul, caseta vitrată și vitrina.

Fotografia, extensiile și vecinătățile ei aduc un aport spectaculos la parteneriatul artelor vizuale cu suporturile și suprafețele transparenței.

În ultima parte a Capitolului I am adus în discuție suporturile și suprafețele transparenței prezente în actualitatea acută a contemporaneității prin extensii ale fotografiei și cinematografiei, respectiv suportul video și digital. Prezența ecranului sau a derivatelor acestuia sunt, la rândul lor, accesări de transparență, semitransparență sau opacitate deliberată. Aceste stări de pro sau non transparență sunt dictate de regulă de poziționarea ecranului, fie pentru avant-proiecție, fie pentru retro-proiecție, fie pentru alternative experimentale de materialitate sau poziționare a acestora.

Fără a fi o noutate în reperul istoric al ecranului, acesta poate fi agregat de orice stare și situație favorizantă spectacolului receptării și prezentării imaginilor și/sau transimaginilor. Astfel, ecranul poate fi o perdea de fum permanentă sau intermitentă, o perdea de apă (Pavilionul Suediei de la Bienala de la Veneția 2005), o suprafață vitrată sau o suprafață cu diferite stări de agregare fizică compactă sau accidentată.

Dacă în primul capitol ne-am ocupat de premisele utilizării transparenței, Capitolul al II-lea investighează evidențele și paradoxurile suprafețelor transparenței și artei vizuale contemporane.

“Un obiect sau un material este considerat a fi transparent dacă permite luminii să-l traverseze”.

Transparența depinde de lungimea de undă a luminii: astfel, sticla este transparentă înspre vizibil, dar blochează razele ultraviolet. Mai precis, niciun material nu este total transparent, fiecare material absoarbe mai mult sau mai puțin din lumină în funcție de lungimea de undă a acesteia, în sensul în care ne interesează cel mai direct, transparența pentru făptura umană este facilitatea de a vedea ce se întâmplă dincolo de un material sau obiect. Dincolo de definiția ei intrinsecă și rezumată, transparența are extensii de sens figurat, aplicate și întrebuințate în investigații instalate în universul cultural, social și informațional, agregate toate fie în accepțiuni de orizont larg, fie în secvențe de întindere variabilă sau punctuală.

Ne permitem să diferențiem rolul transparenței în cumulul de actări ale vizibilului ca mediere de teritoriu, acționând inclusiv ca și vecinătăți ale opacității și de declinare a acesteia. Împreună însă cu diafanul, transparența gestionată de lumină, mai bine zis de în-luminare, oferă mai ales șansa distanței necesare devenirii înspre vizualitatea vizibilului. Există în aceste spații ale transparenței un “ceva” ce forjează lumina dinspre energie înspre luminare. Acest ceva poartă numele de diafan.

Diafanul, iată, este mai mult decât o instanță de mediere, acesta se arată a fi mijlocitorul, chiar revelatorul ce transformă și permite luminii în întâlnirea cu un obiect sau material să se dedubleze, oferindu-se ca imagine, privirii și gândirii umane. În cartea sa “Despre diafan- imagine, mediu, lumină în filosofia antică și medievală”, Anca Vasiliu prezintă Diafanul ca fiind al treilea gen, o prezență – reprezentă, în care el, “diafanul” există în tot și în toate dar este activat de lumină pentru a deveni la rândul lui un receptacul și un promotor al luminii ca vrajă și faptă de instrumentare a vizibilului din invizibil și că astfel în multiplele lui determinări în relația cu lumina, cel de mijlocitor, de arbitru al invizibilului, de gestionar al spațiului manifestării vizuale, cel al transparențelor populate cu netransparență (opacitatea) in-materializantă.

Văzul, vederea și privirea au fost cercetate mai ales din prisma interpretărilor specifice discursului și filozofilor post-modernității. Această atitudine investigațională a adus în discurs nu doar raportarea la preeminența din

contemporaneitate a regimului scopic ce „asigură maximum de surprindere prin minim de efort” după cum subliniază Doru Pop în lucrarea sa „Ochiul și corpul - Modern și post modern în filozofia culturii vizuale”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005, ci și nuanțări și reperaje extensive ale relației dintre instanțele vederii și privirii și vizual, vizibil și lizibil precum cele parvenind de la Martin Jay ce subliniază importanța relațiilor de parteneriat exercitat în asumare de identități puternice, astfel acesta referindu-se la cultura vizuală, menționează importanța echivocului semantic ca principală cheie interpretativă a culturii vizuale.

Cu referire la Martin Jay, Doru Pop consideră că este necesară distincția între speculație (privirea interioară, manifestată estetic) și observația (privirea ca mecanism simplificat social). Și tot în lucrarea lui Doru Pop avem observația de mare interes pentru rolul privirii în luarea în act a lumii în sensul de aflare în lume gestionat de contemporaneitatea post-modernistă cea care este teritoriul ce îngăduie, dar și este modelată de către artele vizuale contemporane, mai ales în dimensiunile de aplicații ale acesteia în comunicarea vizuală contemporană.

Dinspre un alt autor, Ivan Ilich, dispunem de alte observații prețioase și importante, necesare deslușirii rolului văzului și privirii în exercitarea de lizibil dedus din vizibil. „Pe de o parte, pictura rerum (pictura lucrurilor, care apare în fața lentilelor pupilei, e focalizată deaceasta și proiectată pe retină, unde e «ridicată de spiritele vizuale, ca niște polițiști, pentru a fi târâtă prin nervul vizual în forumul simțului comun». Pe de altă parte, imago rerum (imaginea lucrurilor), aparența lucrului, proiectată de privire în afară, asupra locului unde obiectul văzut e prezent în mod tangibil. Acolo, obiectul poate fi și auzit ori atins”.<sup>1</sup>

Însă, rezumat, întregul parcurs de investigare și reprezentare gestionat de vedere și de privire, de la început și până la sfârșit depinde de parteneriatul dintre transparență, diafan și lumină, pentru actarea reală, în absența acestora, văzul și privirea se restrâng și se reduc la mai puternice sau mai slabe instanțe de reprezentare vizuală asigurată de teritoriile memoriei pasive personale sau însușită social ori transferată genetic.

Paradoxul parteneriatului dintre transparență, diafan și lumină este dat de necesara impurificare a transparenței pure prin reperatele de diafan ce impurifică la rândul lor și lumina pură căci doar relația partenerială bilaterală dintre lumină și

transparență se dovedește de cele mai multe ori nefastă angajării de lizibil, excesul de transparență și de lumină, identitar sau conjugat, eliminând instanțele de informare ale vizibilului.

Tot în al doilea capitol sunt trecute în revistă, pe lângă transparență și declinările ei, extensiile și vecinătățile acesteia ce iau parte, prin parteneriat, asistare, interpunere la modelarea instanțelor de transparență angajate prin diafan și lumină în facilitatea lizibilității vizibilului făcute cu ajutorul instanțelor conjugate ale vederii și privirii, un lizibil agregat de la metafizic la materialitate de lumea imaginilor vizuale.

Astfel, ca extensii dar și ca vecinătăți ale transparenței identitare, avem în vedere ca rezultat al cercetării noastre identitarul dar și parteneriatele, asistările, influențele și interferențele, următoarelor agregări de materialitate, diafan și lumină, translucidul/transluciditatea, opacitatea și declinările ei de volum și spațialitate; reflexiile și oglindirile; umbra și alte prezențe de vizibil.

În continuare, Capitolul al II-lea prezintă materialele și materialitățile ce din punct de vedere istoric dar contemporan asigură prezența suprafețelor și mediilor transparenței în artele vizuale în general și cu precădere în artele vizuale contemporane. Observațiilor cu privire la aflarea în natură a unor materialități a căror diferite grade de absorbție și reflexie a luminii le conferă atribute de transparență și de declinări ale acesteia le urmează referirile punctuale la materiale și materialități, de la cele naturale la cele artificiale, ce au fost utilizate în artele vizuale, generale și cu distincții necesare privind utilizarea lor istorică și contemporană în artele plastice.

Un exemplu de artist ce lucrează cu lichidul ca și mediu sau ca și asistent, fie în rol de actor, fie în rol de model, este Bill Viola, iar din alt registru istoric, cel al picturii istorice, desigur că îi vom aminti ca artiști ce folosesc apa, lichidul ca model dovedindu-se maeștrii în reprezentarea lui, prin simulare și iluzie, pe Turner, pe Monet și pe Manet, în registrele de simulare mimetică realistă, pe Aiwazovski.

Acestor materiale și materialități de sursă primară sau trans-temporală și pleneră de referință naturală le-au fost adăugate asumări și folosiri de materiale artificiale, preluate din palierul invențiilor tehnico-științifice.

Materialele plastice sunt cele mai revelante pentru aportul lor la parteneriatul cu artele vizuale moderne și contemporane. Pentru materialități angajând suprafețele bi-dimensionale, cele agregate în modelări spațiale, cât și volume ce folosesc în reperele dar de concept, tehnică și expresivitate evidențialitatea transparenței și a



declinărilor ei se remarcă plexiglasul și derivatele lui, de la poliester la poliamide și policarbonați.

Un capitol aparte ca importanță este deținut de celuloid, un material plastic a cărui calitate de transparență a asigurat suportul fizic pentru evoluția matură a fotografiei și cinematografeii, suport partenerizat cu gelurile conținând compuși de argint necesari proceselor chimice de revelare a imaginii latente apoi odată materializată imaginea vizuală de instanță fotografică și cea de instanță cinematografică (singularitatea cadrului imaginii cinematografice fiind desigur de identitate fotografică) asigurând suportul, gelul și sărurile argentice sublimat clișeului, matricea vizuală necesară îngăduirii proiecției pe un suport și pe diferite agregări de ecrane și ele aflate în diferite stări ale transparenței sau opacității. Grupajul dintre suportul transparent, inițial oferit de celuloid, înlocuit mai apoi de poliester, cu gelurile conținând agenți fotosensibili (săruri argentice) au îngăduit trecerea de la suprafață, prin superizare fizică la medii ale transparenței, atât fotografia cât și cinematografia fiind teritorii de reprezentare vizuală, desigur sub formă de simulacru, avariilor existări de transparență naturală și artificială, de la voalul atmosferic și lichide la țesături angajând transparențe făptuite în și de civilizația umană fie în teritorii ale tehnicii și științei, fie în cele ale culturii, respectiv ale artelor și punctual în cele ale artelor vizuale.

Parcurerii materialelor și materialităților artificiale ale transparenței îi urmează o trecere în revistă acelor declinări ale materialelor și materialităților transparenței care se dovedesc a fi distincte secvențial și identitar, față de declinări puse sub semnul proximității și extensiei liniare. Acestea considerăm că pot fi cele ale para-transparenței, pseudo-transparenței și cele ale meta și alter-transparenței angajată de mediile transparenței (în care includem imaginea tehnică cu declinările și extensiile ei precum și vecinătățile acesteia dinspre spații distincte din fizică, chimie, electronică, aplicații ale matematicii ce facilitează actări reale sau de reprezentare ale transparenței, declinările și extensiile ei).

În cercetarea noastră am legat termenul de para-transparență atât de reprezentarea artefactual-manuală a diferitelor stări de transparență, reprezentare specifică picturii și în același timp dar distinct de specificul tehnicii picturii și ale altor secvențe ale artelor vizuale în care straturile aplicate pe un suport fie de actare fizică transparentă, fie translucidă, fie opacă, creează o iluzie și simulare a modelului natural de la cel reprezentând materialele și materialități ale transparenței până la iluzia și

simularea parcursului și distanței diafanice (de la voalul atmosferic, la efectul de profunzime perspectivă).

La fel, în urma cercetării noastre am crezut de cuviință să legăm numirea de pseudotransparență de situații în care peisajul, teritoriul diafanic, este natural sau artificial-creativartistic- artefactual, avariat în dimensiunile lui dinspre transparență de materialități absorbante limitând parțial angajarea de investigare de vedere și de privire și în același timp tolerând parțial angajarea de investigare vedere și privire conectată la distanța diafanică.

Cazurile de pseudo-transparență în care se arată permisivitatea angajării de distanță diafanică prin avarierea de planuri, spațialități, materialități opace respectiv prin breșe naturale sau artificiale au replică simetrică în cele în care pseudo-transparența este angajată prin alterarea și avarierea parțială a unor stări de transparență prin opacizări în însăși starea ei de agregare sau prin alăturarea, dispunerea, suprapunerea de obstacole (planuri, spațialități, volume) opace total sau parțial, având însă ca rol accidental sau manifest îngrădirea departeneriat cu distanța diafanică asigurată de transparență. Dacă reprezentarea și mărturisirea de pseudo-transparență din mediul natural este asigurată de mediile de reprezentare și mediile transparenței, pseudo-transparența manifestă este rodul și rolul creativității umane, iar în artele vizuale o întâlnim atât în artele frumoase, în cele decorative, în artele vizuale instalaționiste și acționiste, dar și în artele spectacolului în registrul scenografic.

Mediile transparenței gestionează dimensiunile de fizic și de metafizic (chiar și de virtual) ale transparenței prin trei registre pe care în urma cercetării noastre le-am numit alter-transparență, meta-transparență și trans-transparență.

Termenul de *alter-transparență* ajută la secvențializarea și la identitatea de «precum» și «ca și» transparență, respectiv, reprezentarea de transparență făcute prin transfer de informație reproductivă specifică imaginilor tehnice (și diferite față de transferul reproductiv făcut de reprezentarea realizată prin artefactualitate manuală, precum pictura sau desenul).

Termenul de *meta-transparență*, respectiv de dincolo de transparență se referă la registrul mediilor transparenței, gestionat de instrumentarele imaginii tehnice ce permit transferul de vizualitate prin proiecție (respectiv prin parteneriat cu un parcurs diafanic) din și de la reperul tehnic de gestionarea preluare și modelare a imaginii vizuale la un suport de reprezentare aflat în proximitate sau la distanță, agregat și el în spațialități de semn și sens diafanic și în materialități ce se întind de la transparență la opacitate.

*Trans-transparența*, respectiv un transfer al elementelor de vizualitate într-un parcurs angajant real sau alter și meta-transparența și reprezentarea apoi pe un suport de interfață proximală sau depărtată se dorește a fi pusă în legătură de nominalism identitar cu simulările dereprezentări vizuale în spații de parteneriat fizico-chimic-electronic precum monitoarele de televiziune, video și computer și plăsmuirile de vizualitate asigurate de tehnicile laser-ului și ale holografiei sau a gazelor nobile precum cele specifice neonului.

Toate aceste observații, distincții, și aportul la numiri identitare cu privire la materiale și materialitățile suprafețelor și mediilor transparenței, în continuare sunt exemplificate prin raportări la folosirea lor în diferitele teritorii și direcții ale artelor vizuale contemporane cu referiri punctuale la artiști și la utilizarea de către aceștia în lucrările lor a unor materii și materialități din și dinspre transparență, declinarea și extensiile acesteia, subliniind și modul de utilizare, respectiv dacă întâlnim utilizări distincte secvențial și identitar sau asumări și actări dehibrid și de eclecticism. De asemenea, se subliniază și stările de parteneriat în care suprafețele transparenței se asociază și sunt asociate cu mediile transparenței în diferite grade de prezență, asistare sau confiscare.

Această trecere în revistă a artiștilor și a lucrărilor lor de referință, din teritoriul artelor contemporane, care angajează în opera lor suprafețele și mediile transparenței este urmată de trecerea în revistă a vizibilității acestor relații, o vizibilitate evidentă și evidențiabilă în evenimente artistice de mare amploare specifice artei și societății contemporane, iar ca teritorii de cercetare, observare și revelare, au fost alese Bienalele de la Veneția atât pentru proeminența lor ca eveniment amplu, cât și pentru, încă, deosebita lor importanță și actualitate în a revela și dicta atitudini și direcții artistice, chiar dacă în peisajul mondial evenimentele de dimensiunea Bienalei de la Veneția au proliferat spectaculos. Ca exemplificare punctuală am ales să ne referim la prezențele suprafețelor și mediilor transparenței în lucrările expuse la edițiile din 2009 și 2011 ale Bienalei de la Veneția. Desigur, rezultatul investigației documentare și de teren relevând un orizont amplu de prezențe de la pictura pe sticlă la ambienturi și incinte realizate în repere ale pseudo-transparenței cât și o proliferare masivă a instanțelor mediilor transparenței de la cele realizate în scenarii și agregări de hi-tech la cele puse sub semnul low-tech-ului (nu atât datorită unei accesibilități tehnice și financiare, cât mai ales decise conceptual și de expresie auctorială).

Capitolul al III-lea, intitulat „Gradații ale prezenței suprafețelor și mediilor transparente în artele vizuale contemporane”, își începe demersul cercetării și sinteza teoretică prin observații indicative vizând starea și aflarea de instalații și para-instalații, în sensul preluat în actualitatea artelor vizuale contemporane, în diferite secvențe ale evoluției omenirii. Acestea, arhe-urile, para, pre și proto instalațiile au avut rol de semnalare indicativă înspre restrictiv și/sau permisiv, de la simulare și înlocuire a prezenței umane și de rezumări sau excesări de ambient și scenografie. Instaurarea efectivă și reprezentativă a instalației în repererele de agregare și evaluare adecvată artelor vizuale contemporane are însă, momentul de geneză plenară bine subliniat și stabilit.

Este vorba de revoluționarele, prin manifest, concept, statment, practică, dar și vizualitate și empatie liderială, abordări ale teoriei și faptei artistice făcute de Marcel Duchamp. Acesta se prezintă într-o gamă largă de numiri și actări ce se întind între statutarea ready-made-ului ca și instanță de existare artistică și până la instalația propriu zisă, cea care cumulează toate repererele intervalului, de la ready-made la asamblaj și colaj bi și tri-dimensional, instalație ce-și are prototipul în „Marele pahar” sau „Mireasa dezbrăcată de celibatarul său”. De acolo și până acum, instalația evoluată în teritoriu artistic specific și identitar, actat singular, hibrid, partenerial sau interferant cu alte direcții și medii artistice se află în centrul actualității artistice fie că este vorba de un minimalism de semn conceptual precum „Marda d’artist”, de un atașament simulator-arhitectonic precum „Bobul de fasole” a lui Anish Kapoor sau de hibridizările multimediale ale lui Bill Viola. Astfel, instalația a devenit un firesc al peisajului artelor vizuale contemporane, iar din punctul de vedere al angajării investigațional, teoretic și aplicativ, al subiectului tezei de doctorat se dovedește în toate declinările ei de concept și de modelare, a fi teritoriul predilect al îngăduirii și promovării transparente și declinărilor acesteia, în perimetrul artelor vizuale contemporane.

Instalația, prin repererele și comandamentele ei ce vizează, de regulă, amplasarea fizică într-un spațiu fizic și-a asumat cu bucurie și chiar frenezie parteneriatul cu suprafețele și mediile transparente de la utilizarea de elemente ale agregării fizice la cele ale impresiei și iluziei metafizice. Acest parteneriat este generat și gestionat atât de utilizarea organică în ecuații de concept și expresie și până la utilizarea suprafețelor și mediilor transparente ca paleative de facilitate sau oferite de populare economic-parcimonioasă a unor spații-volume, dovedite prea ample

pentru a fi gestionate cu planuri sau volume de semn și sens al unor materialități dense, para și pseudo-transparentă asigurând igienic înlocuirea lor, a planurilor și/sau volumelor cu o relație fizică, de asemeni convenabilă logisticii și suportului financiar.

Prototipurile de parteneriat ale instalației, respectiv ale artelor instalaționiste cu suprafețele și mediilor transparenței, pot fi indicate ca pornind de la cercetările avangardelor europene și a școlii de la Bauhaus, cu privire la modelarea artistică a unui spațiu. Astfel, reperial, assemblajele lui Naum Gabo și ale lui Moholy Nagy Laszlo, ce folosesc real-transparentă, evidentă prin prezența plexiglasului și para-transparentă, prin prezența pseudo-planurilor asigurate fizic de marcarea lor prin densitate de fire de diferite materialități, se arată a fi punctul nodal al genezei parteneriatului dintre instalația artistică propriu-zisă și suprafețele și mediile transparenței.

Dezvoltarea, chiar expansiunea, acestei noi direcții, mediu, teritoriu al artelor vizuale în contemporaneitate, desigur alături de alte instaurări și dezvoltări de multe ori interferente, a creat un peisaj reperabil și descriptibile, din punct de vedere topologic sau secvențial, conceptual sau tehnic și expresiv. Astfel, în artele vizuale contemporane putem angaja cercetări și reperaje de gradații ale suprafețelor, volumelor și mediilor transparenței utilizate în artele instalaționiste și în parteneriatele acestora.

Revelația gestionării gradației de transparență considerăm că o reprezintă asumarea relației dintre amplasările de repere ale unei actări instalaționiste și reperele și elementele de distanță diafanică. Relația cu lumina și luminarea, relație ce angajează atât distanța diafanică cât și real sau para elementele de pro sau contra-transparentă considerăm că reprezintă al doilea teritoriu al utilizării și prezenței gradelor necesare transparenței și declinărilor ei în suprafețele, volumele și mediile transparenței.

Al treilea palier de prezență a gradației transparenței în artele instalaționiste este dată de însăși utilizarea reperelor și elentelor de real-transparentă în agregări de intrinsec și în agregări ale declinărilor acestora.

Al patrulea palier, al prezenței gradațiilor de transparență, este cel asigurat de relația dintre agregările de declinare extinsă a transparenței în secvențele de pseudo, para, trans, contra, meta fie în relație directă cu suprafețe, volume și medii fie în angajări de simulare și simulacre, chiar mimale ale acestora de semn fizic și metafizic precum pseudo-suprafețele, pseudo-volumele și pseudo-mediile.

Al cincilea palier al prezenței și evidenței de gradații a suprafețelor, volumelor și mediilor transparenței în artele instalaționiste contemporane este dat de grupajele gradațiilor și declinărilor de transparență, asistate sau nu, interferând sau nu, fuzionând sau nu cu elemente, repere, teritorii, secvențe ale altor direcții, teritorii și medii ale artelor vizuale, tradiționale sau noi și cu vecinătăți ale acestora.

Un exemplu elocvent se arată a fi asamblajele, instalațiile și ambienturile artistului chinez Xia-Xiaowan care, cităm din textul auctorial din cuprinsul tezei doctorale: "...angajează o stare de real-transparență cumulată cu para-transparență (o para-transparență, la rândul ei, angajând pseudo-transparența para-transparenței). Explicația tehnică a acestei complicate ceremonii este însă foarte simplă. Xia-Xiaowan alătură picturii lui tandemice (figurativ mimetic, cu figurativ expresionist și ingredientizat cu repere expresive și conceptuale de pictură suprarealistă, pictură metafizică și trompe l'oeil), respectiv pictează într-o tehnică a translucidului, pictura finală fiind detașată prin suprapuneri pe o sumedenie de planuri transparente (sticlă, material plastic), suprapunerea vizuală, dintr-un punct de stație central al privitorului agregând plenaritatea modelării picturale (re-prezentarea figurativă). În același timp, asamblajul de planuri real-transparente pe care sunt așternute gesturile picturale paratransparente (de tip laviuri, glasiuri dar și de tipul unor decupaje, puzzle-uri ale spațialității) se constituie în sugerare și modelare de volum, de pseudo-volum.

Grupajul acesta în care întâlnim para-transparența, real-transparența plenară, avariata și gradată, pseudo-transparența (și, desigur, real-transparența și pseudo-volumul) devin instalație plenară în sensul comandamentelor și reperelor identitare ale artelor instalaționiste și se validează plenar prin gestionarea de distanță diafanică gestionată de modelarea surselor de lumină/iluminare și prin parcursul propus, atât cel angajat sub semn de distanță diafanică cât și cel angajat de aflarea unui punct de stație optim pentru privirea ce trebuie să identifice agregarea plenară de figurativ.

La toate acestea se adaugă ceremoniile de angajare de declinare a distanței diafanice gestionată mai complex în cazul etalării multi-reperiale a instalațiilor identitare în cadru de instalație-ambient (practicată adesea de autor), distanța diafanică validată de lumina angajată în spațiul expozițional/ambiental și de parcursul fizic propus vizitatorului.

Următorul palier, al șaselea, în angajarea reperială a cercetării noastre, aduce în prim-plan simularea transparenței și a gradelor de transparență, prezente în actări din artele instalaționiste. Acestea, precum instalația intermedială "Drift" a artistului

Ron Mueck, solicită și își extrage validările de iluzie și de efect prin angajări extinse de referențialitate mnemonică pasivă și activă.

Palierul al șaptelea identifică situațiile în care gradele de transparență coabitează prin separări și secvențializări ale distanței diafanice prin amplasarea în tipologia acesteia a unor încasetări agregate prin prezențe ale realtransparenței și ale declinărilor acesteia, precum în în-vitrinările propuse de asamblajele și instalațiile lui Damien Hirst.

Al optulea palier al gradațiilor suprafețelor, volumelor și mediilor transparente prezente/utilizate în artele instalaționiste aduce în evidențialitate elementele și reperatele de alter-transparență oferite și asigurate de oglinzi, oglindiri și reflexii.

Al noulea palier propune ca și identitate de extinsa declinare ale transparenței și chiar ca și discurs al contra-transparenței utilizată în artele instalaționiste ale proiecțiilor și ale umbrelor, aici intalnindu-se atât sursele de fizic, cât și cele de metafizic, dar și gradații ale transparenței declinate de la proiecțiile și umbrele genuine/prezente în natură, la cele în-artificializate de teritoriul imaginilor tehnice și de instrumentarul acestora.

Al zecelea palier de prezență al gradațiilor suprafețelor, volumelor și mediilor transparenței în artele instalaționiste credem că putem să le definim a fi prezențele de fragmente materiale sau virtuale ale transparenței directe sau declinate cât și din contră a absențelor și erodărilor acesteia în agregări instalaționiste hibride și eclecticice.

Dacă materialele plastice, țesăturile, materialitățile fizice cu densitate rarefiată reprezintă un procentaj ridicat în agregările fizice ale prezențelor de artă instalaționistă contemporană am considerat că sticla, totuși, prin calitățile ei dedicate transparenței, rămâne un reper liderial de calificare a unei instalații contemporane, chiar dacă în artele instalaționiste, prin comparație cu artele decorative, design și arhitectură, ea este, procentual vorbind, mult mai puțin prezentă. Astfel, am considerat util să propun sticla ca element al gradațiilor transparenței în artele instalaționiste într-un palier distinct, al unsprezecelea.

Al doisprezecelea palier referitor la gradațiile suprafețelor, volumelor și mediilor transparenței este dedicat în analiza și discursul nostru mediilor transparenței, respectiv domeniului video și a celui multimedial. În acuitatea actualității precizăm că operele, elementele și direcțiile identitare, hibride sau partenoriale ale mediilor transparenței se arată a fi cele mai puternice prezențe de plauzibilă anticipare ale modelărilor de arte instalaționistă.

Trecerea în revistă în al treilea capitol al tezei de doctorat a gradațiilor prezenței suprafețelor, volumelor și mediilor transparenței este încheiată cu atașarea reflectării aplicațiilor personale în ante și real-timpul parcursului doctoral. Aceste aplicații de act și gest de autor se întind de la modelarea de declinări ale transparenței în teritoriul mediilor transparenței reprezentat de imaginea tehnică directă și declinată (fotografie, transfotografie și video) și până la actări instalaționiste identitare și/sau hibride, directe sau reprezentate prin medii de referință.

Teza de doctorat își încheie discursul cu un atașament de studii de caz, în care ilustrări ale discursului teoretic își află extinse prezența evidentă și sunt însoțite de alte repere ilustrative ce nu sunt prezentate în capitolele de analiză teoretică. Aceste ilustrări făcute prin studii de caz sunt detaliate atât printr-o succintă prezență a autorilor lucrărilor de artă vizuală, a statementelor, cât și prin comentarii auctoriale ce ne aparțin.

Tot acest demers, cel al cercetării și aplicațiilor, al sintezei documentare și al contribuțiilor personale, teoretice și aplicative (creative în sensul modelării sub semnul gestului de autor) făcut cu ocazia parcursului doctoral și raportat în cuprinsul tezei de doctorat cu titlul „Suprafețele și mediile transparenței în artele vizuale contemporane” aduce în teritoriul abordat o contribuție autentică și originală ce însă nu se vrea exhaustivă nici ca plenaritate a deslușirii problemelor legate de transparență și de declinările sale de la extensie la contracarare și nici ca secvență de epuizare a subiectului în timp și spațiu, căci transparența și declinările sale se constituie de un timp și pentru un îndelung, previzibil și anticipat timp ca și coordonate esențiale în activitatea mea artistică, fie că e vorba de reflecțiile teoretice și de abordările conceptuale, fie că e vorba de modelarea gesturilor de autor.

Încercând o rezumare drastică a acestui rezumat al tezei de doctorat vom observa că transparența, gradațiile, declinările și vecinătățile ei, fac parte din lumea care ne înconjoară și se află într-o conjugare perpetuă și tensionată între minune, taină, deslușire și utilizare.

Din punctul de vedere al utilizării, dar și a celorlalte repere ale conjugării, desigur că transparența în ecuațiile și ceremoniile ei anterior amintite a fost folosită și folositoare în actele artistice de la proto artizanat la artele vizuale contemporane. Dacă materialele transparenței au avut o îngăduire și o utilizare mai proeminentă în artele decorative și-n arhitectură față de artele frumoase, lucru datorat unei mai dificile gestionări de modelare, utilizare, întreținere și restaurare a unor suprafețe și volume



mari, mai ales în ceea ce privește sticla, situația actuală în care inclusiv artele frumoase sunt încorporate în orizontul lărgit al artelor vizuale contemporane, cât și noile tehnologii ale suprafețelor și volumelor transparenței au adus în prim plan, îndrăznim să spunem chiar exemplar, utilizarea suprafețelor și mediilor transparenței.

Teritoriile cele mai permissive pentru suprafețele transparenței sunt cele ale artelor instalaționiste, de la ready-made la instalație, și de la asamblaj la ambient. Toate aceste teorii utilizează declinările transparențelor, iar mediile transparenței sunt cele care prin secvențele de fotografie, cinematografie, arte video, duc mai departe reprezentarea și simularea transparenței începută de pictura în ulei.

Desigur, față de aceste teritorii puternic vizibile, transparența în gradațiile și declinările ei își găsește loc în multe alte secvențe ale artelor vizuale, iar proiectele mele personale exemplifică acest lucru.

## Bibliografie

1. Alămoreanu, Alexandru, (2005), *Un glosar al luminii*, Cluj- Napoca, Editura Alma Mater
2. Anmont, Jacques/ Bergala, Alain/ Marie, Michel/ Vernet, Marc, (2007), *Estetica filmului*, Cluj-Napoca, Editura Idea&Print
3. Baal-Teshuva, Jacob, (2008), *Louis Comfort Tiffany*, Koln, Editura Taschen.
4. Baltrušaitis, Jurgis, *Eseu privind o legendă științifică – OGLINDA – revelații, science-fiction și înșelăciuni*, București, Editura Meridiane.
5. Barthes, Roland, (2005), *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print.
6. Bathory, Balazs,(2010), *Gobolyos Lutz*, Budapesta, Editura Supergroup Kft.
7. Baudrillard, Jean, (1996), *Sistemul obiectelor*, Cluj-Napoca, Editura Echinox
8. Baudrillard, Jean, (2008), *Simulacre și simulare*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print.
9. Baurriaud, Nicolas, (2007) *Estetica Relațională – Postproducție*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design&Print.
10. Bauret, Gabriel, (1998) *Abordarea fotografiei*, Bucuresti, Editura All Educational
11. Berger, Rene, (1976), *Artă și comunicare*, București, Editura Meridiane.
12. Bergson, Henri, (1996), *Materie și memorie*, Iasi, Editura Polirom
13. Bieger-Thielemann, Marianne,(2005), *La photographie du 20e siecle- Museum Ludwig Cologne*, Koln, Editura Taschen.
14. Borden, Daniel, (2010), *Filmul - regizori, genuri, capodopere – de la origini la al doilea război mondial*, București, Editura Litera.
15. Botez-Crainic, Adriana, (1993) *Arta Formei*, Bucuresti, Editura Orator
16. Campagnon, Antoine,(1998), *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Cluj-Napoca, Editura Echinox.
17. Cataloagele Bienalei de la Veneția, Edițiile 2001 – 2011.
18. Chasseguet-Smirgel, Janine,(2002), *Psihanaliza artei și a creativității*, Bucuresti, Editura 3

19. Copley, Paul și Jansz, Litza, (2004), *Câte ceva despre semiotică*, București, Editura Curtea Veche.
20. Codreanu, Theodor,(2005), *Transmodernismul*, Iași, Editura Junimea.
21. Cosmou, Aurel,(2005), *Geneza Mitului*, București, Editura Cartea Românească.
22. Dancu, Dumitru și Juliana,(1975), *Pictura țărănească pe sticlă*, București, Editura Meridiane,
23. De Duve, Thierry,(2001), *În numele artei: pentru o arheologie a modernității*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print.
24. De Méridien, Florence,(2004), *Arta și noile tehnologii – arta video, arta digitală*, București, Editura Rao.
25. De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola; Petry, Michael,(2003), *Installation art in art in the new millenium*, Londra, Editura Thames & Hudson.
26. Fahre-Becker, Gabriele,(2007), *Art nouveau*, București, Editura Noi.
27. Faure, Elie, (1970), *Istoria artei (vol. I-V)*, București, Editura Meridiane.
28. Feyerabend, K. Paul,(1988), *Against Method*, London, Editura Verso.
29. Fidler, Roger, (2004) *Mediamorphosis*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print.
30. Flusser, Vilem,(2003), *Pentru o filosofie a fotografiei*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print
31. Grigorescu, Dan, (1994), *Arta de azi și răspântiile ei*, București, Editura Meridiane.
32. Gimbel, Jean, (2005), *Despre artă și artiști*, București, Editura Humanitas
33. Guță, Adrian,(2008), *Generația 80 în artele vizuale*, Pitești, Editura Paralela 45.
34. Groys, Boris, (2007), *Topologia aurei și alte eseuri*, Cluj-Napoca, Editura Ideea&Print
35. Hacking, Juliet, (2012), *Tout sur la photo Panorama des chefs-d'oeuvre et des techniques*, Paris, Editura Flammanion
36. Hurne, Kennerly David, (2011), *În dialog cu Bill Jay – A fi sau a nu fi fotograf*, Cluj-Napoca, Editura Aqua Forte.
37. Hutcheon, Linda,(1995), *Politica postmodernismului*, București, Editura Univers.

38. Ilich, Ivan,(2010), *Instrumentele privirii*, Revista Ideea, nr. 24.
39. Iova, Ioan, (2012), *Timp si loc, studii si comentarii de arta*, Timisoara, Editura Hestia
40. Jay, Bill, (2012), *Confesiuni fotografice*, Cluj-Napoca, Editura Aqua Forte.
41. Lazăr, Ioan, (2005), *Stilistica filmului*, Bucuresti, Editura Felix Film
42. Leutrat, Jean-Louis, (1992), *Cinematograful de-a lungul vremii. O istorie*, București, Editura All.
43. Liiceanu, Gabriel,(2006), *Omul și Sacrul*, București, Editura Nemira.
44. Lotman, Iuri Mihailovici, (2004), *Cultura și explozie*, Bucuresti, Editura Paralela 45
45. Malița, Liviu, (2009), *Paradoxuri ale esteticii*, Cluj-Napoca, Editura Accent
46. Manolescu, Ion, (2003), *Videologia*, București, Editura Polirom.
47. Marchart, Oliver, (2009), *Hegemonia în câmpul artei*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print.
48. Marion, Jean-Luc, (1991), *La croisée du visible*, Paris, Editura La Différence.
49. Nadar, (2001), *Când eram fotograf*, Bucuresti, Editura Compania
50. Nicolescu, Basarab, (2007), *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Editura Junimea.
51. Oroveanu, Anca, (2005), *Rememorare și uitare – scrieri despre artă*, București, Editura Humanitas.
52. Pop, Doru, (2005), *Ochiul și corpul – Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
53. Rouillé, Andre, (2005), *La photographie – entre document et art contemporain*, Paris, Editura Gallimard.
54. Sicard, Monique, (1998), *La fabrique du Regard: images de science et appels de vision (XV-XX siecle)* Paris, Editions Odile Jacob
55. Stoichiță, Victor Ieronim, (2012), *Instaurarea tabloului, metapictura în zorii timpurilor modern*, Bucuresti, Editura Humanitas
56. Stoichiță, Victor Ieronim, (2008), *Scurtă istorie a umbrei*, București, Editura Humanitas.
57. Vasile din Cezareea, (1968), *Traité sur le Saint-Esprit*, traducere de B.

- Pruche,  
Cerf (Sources chrétiennes, nr. 17 bis), Paris.
58. Vasiliu, Anca, (2010), *Despre difan – imagine, mediu, lumină, în filosofia antică și medievală*, Iași, București, Editura Polirom.
  59. Virilio, Paul, (2001), *Spațiul Critic*, Cluj-Napoca, Editura Ideea Design & Print.
  60. Wunenburger, Jean-Jaques, (2004), *Filosofia imaginilor*, Iași, Editura Polirom.
  61. [www.dexonline.ro](http://www.dexonline.ro)
  62. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
  63. [www.arch2o.com](http://www.arch2o.com)
  64. [www.avenuedstereo.com](http://www.avenuedstereo.com)
  65. [www.azureazure.com](http://www.azureazure.com)
  66. [www.boston.com](http://www.boston.com)
  67. [www.caiguoqiang.com](http://www.caiguoqiang.com)
  68. [www.damienhirs.com](http://www.damienhirs.com)
  69. [www.designboom.com](http://www.designboom.com)
  70. [www.dgdesignnetwork.com.au](http://www.dgdesignnetwork.com.au)
  71. [www.goldmarkart.com](http://www.goldmarkart.com)
  72. [www.jesterjacquesgallery.co.uk](http://www.jesterjacquesgallery.co.uk)
  73. [www.joadorio.com](http://www.joadorio.com)
  74. [www.leroylamis.com](http://www.leroylamis.com)
  75. [www.ligotti.net](http://www.ligotti.net)
  76. [www.lludus.com](http://www.lludus.com)
  77. [www.moma.org](http://www.moma.org)
  78. [www.nolomagazine.com](http://www.nolomagazine.com)
  79. [www.theartblog.org](http://www.theartblog.org)
  80. [www.thetimes.co.uk](http://www.thetimes.co.uk)
  81. [www.timnobleandsuewebster.com](http://www.timnobleandsuewebster.com)
  82. [www.visualnews.com](http://www.visualnews.com)
  83. [www.wikipaintings.org](http://www.wikipaintings.org)
  84. [www.yellow-cake.co.uk](http://www.yellow-cake.co.uk)