

**PICTURA INTERNAȚIONALĂ ÎNTRE ANII 1945-1980.
EVENIMENTE ȘI ARTIȘTI.
(CONTEXT TEMATIC, EXPERIMENT, NOI LIMBAJE
ȘI ORIENTĂRI ÎN PERIOADA POSTBELICĂ)¹**

MILENA AUGUSTA POP*

WESTERN PAINTING BETWEEN 1945 AND 1980. EVENTS AND ARTISTS

An idea having been born in the neo-avant-garde, regarding the evolution of visual arts, opens the possibility of interpretation as a simultaneity of transgressions, bringing an important contribution in the understanding of the evolution of painting in the second half of the 20th century. The content of the transgressions as individual attitudes of the artists or as conceptualising in the case of the group of artists and as somations arisen from the immediate contingent, interconnected with the tradition of the first halph of the 20th century, aims at the interconnections and presentation of the both edges of the Atlantic in the art and painting,, North American and of the European Occident. Precisely, the given question views the first decades in art from the postbelic age, in the idea of contextualising art and artists from Romania - a question that views the history of international art.

Key words: abstractionism, abstract expressionism, new figurative/nouveau realisme, pop-art, conceptualism.

1.Coordonate generale

La finalul primei jumătăți a secolului douăzeci, după deceniile radicale ale avangardei, în perioada postbelică, sunt relevate în preocupările artiștilor un corolar de problematici deschise în direcția inovației. Dincolo de reperatele generice privind definirea ariilor tematice și conceptuale, evoluția modernismului este determinată progresiv de relația creată între artiști și context. Este semnificativ că odată cu începutul anilor cincizeci să detectăm transformări ale genului picturii în mod diferit de primele decenii ale avangardei, fapt simptomatic pentru ceea ce urmează pe parcursul secolului și în anii optzeci și nouăzeci – noul expresionism și transavangarda urmate de postmodernism și de formele incipiente de conceptualism și realism –, dezvoltate după anii 2000 odată cu schimbarea direcțiilor din pictură.

*Muzeul Țării Crișurilor, arta@mtariicrisurilor.ro

¹ Lucrarea de față face trimitere prin subtitlu la tema de cercetare a lucrării doctorale *Arii tematice și conceptuale în evoluția picturii contemporane. Anii 1980-2010*

Problematica privitoare la un proiect pictural definitiv urmează o traiectorie în linii mari de împletire mai mult decât de diseminare a componentelor cercetării pentru genul picturii². Sau, întrucât nu se poate vorbi despre o sistematizare tematică la nivel istoric și filosofic similară cu secolele precedente modernismului și nici despre o abordare net conceptuală, subliniem că operele, evenimentele importante și grupările artistice își reprezintă suportul de idei și conținutul tematic prin subiecte sau motive în funcție de cercetările raportate la context.

Dincolo de orice repere tematice și conceptuale, relevăm un conținut al istoriei artelor din secolul douăzeci creând deschideri concrete atât în cuprinderea și interpretarea proiectelor cât și a problematicilor derulate în sincronitate cu transformările istoriei. Spre desosebire de datele contingente succesive însă, ceea ce urmărim constă în abordarea de *situații de artiști, programe și evenimente și viziuni semnificative* pentru problematica enunțată contribuind astfel la decriptarea înțelesului filosofic și al spiritului realității traduse în inovațiile și atitudinea din actul și producerea viziunii artistice și picturale.³

Context în pictura postbelică. Istoria politică și războaiele mondiale au adus schimbări profunde pe harta artelor și totodată în viziunile artistice care urmau în interiorul modernismului. Pentru început, menționăm că odată cu înfrângerea Franței de armata nazistă artiști importanți s-au refugiat în S. U.A. Astfel Salvador Dali sosește la New York în 1940 urmași de Mondrian și Andre Breton și de iar Leger, Max Ernst, Masson care ajung în SUA în 1941. Andre Breton crează comunicare între artiștii exilați și americani iar Peggy Guggenheim devine principala colecționară de artă a momentului în New-York. Artiștii sosiți nu au avut reacții manifeste, nu au susținut ideologii, refuzând propaganda politică fapt pentru care, consecințele în creație nu sunt determinate unilateral de context ci și de viziunile artiștilor de pe ambele maluri ale Atlanticului.

² Este vorba despre *ariile tematice și conceptuale*, suport al lucrării doctorale

³ Până în acest moment datorăm lucrărilor *Temele artei. O introducere în istoria și aprecierea artei* de Albert E. Elsen și *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică* de Boris Groys pentru reperele privitoare la definirea tematică și conceptuală. Compendiile asupra secolului douăzeci precum *L'Aventure de l'art L'Aventure de l'art au XX-e siècle* de J-L Ferrier sau *ART of 20th Century* coordonată de echipa de istorici Ruhrberg & comp, precum și alte lucrări de specialitate ne oferă coordonate precise asupra etapelor din istoria artelor din secolul douăzeci

J. Louis Ferrier arată că evoluția celei de-a doua jumătăți a secolului douăzeci are ca filon principal o serie de transformări în perimetrul abstracționismului. Transgresarea este argumentată de prezența unor fragmente vizuale și concepte născute în avangarda primelor decenii precum dadaismul, ready-made, suprarealismul. În acest ansamblu, o nouă deschidere consacră „*informel art*”⁴ cu afirmarea individualității prin „aspecte ale inconștientului și instinctivului”⁵. Relevant între schimbările de direcție și pozițiile critice din epocă, de subliniat este *Școala de la New York*, expresioniștii abstracți⁶ fiind considerați principalii promotori⁷ din pictură, de la mijlocul secolului douăzeci. Mai mult, transgresiunile reflectă cronologic deschiderile concepute de artist, operă și de mișcări artistice, respectiv de contextul de idei și evenimente născute în raport cu alte medii de expresie din artele vizuale.

2. Noi perspective: arta americană

Harold Rosenberg, în *Tradiția Noului*, descrie mișcarea tinerilor artiști americani de la începutul deceniului cinci drept o scenă deschisă în care se înfruntă energiile creației. Conform *Tate Modern. The Handbook*, expresionismul abstract apare în 1942, evoluând până la sfârșitul anilor 60. Autorii subliniază gestualitatea și alegerea picturii ca *temă*. Artiștii fac abstracție de subiecte luate din universul exterior delimitându-l de artă și utilizând *intuiția* și paradigma suprarealistă cu diveritele etaje ale gândirii, căutând stadii ale conștientului prin *gest*⁸. Lucrările prezintă adevărate viziuni apocaliptice cu vaste și vertiginoase dezlănțuiri de materie. Tratarea picturii devine în tablou o scenă, pictorul lipsindu-se de imaginea concretă în favoarea spiritului pentru finalizarea operei de artă. Dincolo de orice manifest, teorie și propagandă, spiritualitatea și angajamentul artiștilor Pollock, De Kooning, Ashile Gorky, Kline sunt cauză și origine a schimbărilor și acestea constau în mixajul creat între realitate și inconștient. Adecvat lor, se face cunoscut termenul *Action Painting* în 1948 odată cu expoziția organizată în New York de către galerista Betty Parsons după ce în 1947 a apărut *expresionismul abstract*. Autorii *Dicționarul de Artă Contemporană Francez*⁹, citându-l pe

⁴ Marco MENEGUZZO, *Il Novecento. Arte Contemporanea, vol.II*, edit. Electa, Italia, 2008, p.8

⁵ *Ibidem*

⁶ Grupare coagulată în 1942. A se vedea expoziția *Art of This Century*

⁷ Datorită grupării centrul artistic se mută din Paris la New York

⁸ Matthew GALE, *Tate Modern. The Handbook*, Tate Publishing, London, 2006, p. 55

⁹ Jean-Louis FERRIER, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette

Harold Rosenberg, afirmă că „Artiștii nu sunt nici abstracti, nici expresioniști” iar termenul *Action Painting*, apărut în septembrie în revista *Art News* nu este satisfăcător. Pollock și Hans Hofman aparțin artiștilor care utilizează din 1940 tehnica *dripping*.¹⁰ Artă americană se impune pe plan internațional contribuind la renașterea picturii moderne a cărei origini se regăsește arta europeană desigur, cu Școala de la New York – devenit megalopolis al artei. Harold Rosenberg menționează în *Art News* „substanță metafizică” specifică artistului expresionist abstract precum „peisajul interior”¹¹ la Ashile Gorky, Pollock, Kline și De Kooning determinați de inconștientul suprarealist – Pollock spune despre tehnica *dripping* că „Pictura mea este o pictură directă (iar) metoda rezultă din credința naturală într-o necesitate. Urmăresc *a exprima* sentimentele mele, nu doresc să le *ilustrez*”¹².

În același context inovativ un loc important îl ocupă Mark Tobey. Legat de expoziția din 1944 la Willard Gallery, Clement Greenberg sublinia că a adus cele mai originale aporturi în arta americană. După călătoria din China și Japonia se atașează de valorile Orientului în care *white writing* este experiența scrisului alb adusă la un nivel de performanță. În lucrarea abstractă *Formes poursuivant l'homme* pictorul crează o tensiune exploatare grafismul prin posibilitățile de acoperire a suprafeței tabloului. În tema în care abordează New Yorkul din anii 50 căutase intensitatea trăită la cote maxime a orașului american. După lucrările lirice *Suite meditative*, se orientează către spiritualitate, fapt elocvent în lucrările *Moment în spațiu*, *Ritualul spațiului*. Una dintre lucrările de seamă rămâne *Edge of August*, asemănată de Holger Cahill cu o pagină de scriitură în ierburi dedicată lui Ts'ao-tzun..

În context, *Action Painters* trimite la atributele performative ale pictorilor gestuali. După Clement Greenberg, câțiva dintre pictori – asimilați cu Școala de la New York – sunt găsiți în dreptul conceptului *Color Field Painters* printre care se remarcă Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Adolf Gottlie și pe Robert Motherwell. Grupul *Color Field* se naște în Marea Depresie americană dintre care o parte sunt întâlniți în America anilor 30 în momentul participării la proiectul *New Deal*, moment în care artiștii sunt convinși de noua mișcare. După cel de-al doilea război mondial, Mark Rothko, Barnett Newman, Adolf Gottlieb, Clyfford Still inovează. Datorită originii

de livre, Paris, 1999

¹⁰ Jean-Louis FERRIER, *op.cit.*, p. 492-493

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

și vieții personale, creația lor surprinde trimitând la miturile umanității, o atmosferă meditativă și angoase transmise prin câmpuri de culoare concentrate în emoții, angoase și stări apăsătoare. Între problematizările ridicate de artiști se identifică tentația esențializării, folosirea suprafețelor impresionante ca mărime la lucrări, investigațiile sufletului și a intimității dincolo de propria experiență cum sunt cazurile pictorilor Rothko și Adolph Gottlieb care opun profesia spiritului căutînd să integreze în operă planuri gestuale într-un spațiu ce sugerează infinitul. Peisajele urbane ale lui Mark Rothko influențate de New York cedează în fața temelor arhaizante și mitologice precum *Ritual*, *Vibrația Aurorii*, *Semne totemice*, *Incantație*, *Scenă de botez*. Între caracteristicile principale din pictura lui Rothko sunt culoarea, lirismul, atmosfera luminoasă, senzualitatea, contemplația. Opera lui Newman face referințe la Biblie în timp ce Rothko, Still sau Ad Reinhardt aleg culoarea pură, spațiile vaste și meditația. După expozițiile din 1951 și 1952 de la *Museum of Modern Art* arta americană este promovată pe plan internațional, odată cu acestea creându-se o reală renaștere a picturii moderne. Noul val aduce originalitate mult peste așteptările momentului constând în revitalizarea limbajului picturii care din perioada antică până la cea modernă a rămas o formă vidă.

3. Valul de artiști din anii '60 – idee și formă

În anii 60 la New York revine în forță cu Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Morris. Noul val de artiști aduce o „formă extremă a artei abstracte” o „manifestare culturală puternică” alimentând ideea că arta ar trebui să aibă propria realitate, nu doar o funcție reprezentativă.

Frank Stella În 1960, artistul deschide prima expoziție personală, la galeria *Leo Castelli* cu noua serie de lucrări, *Aluminium*. La fel ca toți pictorii din generația sa aflați la debut, Frank Stella sa stat sub influența expresionismului abstract. Este descoperit cu un an în urmă de Leo Castelli și Dorothy Miller și Alfred Bar de la *Museum of Modern Art* – cei care îl invită să participe la mai multe expoziții.

Frank Stella va realiza *Black series*, construite din benzi rectilinii, dispuse în diagonale față de o schemă centrală. Dincolo de non-culoare, Stella nu acordă calități poetice sau misterioase tablourilor sale. Este interesat de aspectul formal, fapt care se repetă în cercetarea sa aproape integrală până în prezent. Lucrările *Aluminium*, se organizează față de o formă inițială sub forma

unui decupaj în raport cu progresul serializării benzilor care generează forma finală a pânzei. Este vorba de repetarea sistematică a motivului din interiorul tabloului, finalizat în forma rectangulară clasică decupată a *posterior*. În seria *Aluminium*, culorile clare și reci aduc materialul la condiția de subiect/temă a operelor de artă. Făcând o selecție enumerăm lucrările cu titlul *Louis Miguel Dominguin, Avicenna, Newstead Abbey*.

Ad Reinhard Originea picturii se regăsește în ecurile evenimentelor și a manifestărilor create de Școala de la New York și în abstracțiunea geometrică, fundamentată pe cubism și neo-plasticismul anilor treizeci. Convingerea cu care a pornit în performarea direcției alese, abstracția geometrică, își găsește explicația logică în ideile ce gravitează în jurul purității și spiritualității universale. În prima sa expoziție organizată despre care se poate afirma că îi marchează opera, a realizat o pictură din orizontale și verticale în culori primare subliniind apropierea pentru spațiul divizat ca mijloc al transpunerii emoției dramatice, întâlnit la Piet Mondrian. Nașterea abstracției cromatice este atinsă datorită accentului pus asupra unei strategii cromatice susținute mai puțin de raporturile de culoare și armonia compoziției ci de organizarea suprafeței într-o formă unitară și indivizibilă. Masa de culoare concepută într-o singură imagine, în corpul interior al obiectului pictural indică, până în acel moment, finalul proiectului inițiat de Mondrian.

Ad Reinhard aspirase la creația absolută sensul fiind demonstrat de această formulă a abstracționismului în care dorea imaginea epurată de cea mai vagă aluzie figurativă și în esența suportului conceptual enunțat de artist prin care susținuse că “politică religia împreună cu factorii subiectivi, exteriori actului de creație corup și doar evitarea acestora conduc la eliberare”¹³ Pentru o perioadă de doi sau trei ani, pictorul creează suprafețe cu motive cruciforme în culori apropiate, în albastru pe albastru, în valorizări și tonuri imperceptibil diferite. Mai târziu a deschis o altă perioadă, *Picturile negre*, caracterizată ca demers de presarea de timp, lipsa de spirit, viață sau moarte. În jurul anilor cincizeci Ad Reinhardt lansează în revista *Art News* idei ce depășesc academismul, într-un articol intitulat *Douăsprezece reguli pentru o nouă academie*. Puritatea este factorul principal în artă, pictura face abstracție de tradiționalism, idee constituită drept regulă principală a artei autentice – pictura este echivalentă cu arta autentică. Între principiile pe care le atige, Ad Reinhardt susține că pictorul trebuie să studieze o seamă de concepte¹³ și principii generale pe care

¹³”1. Icoana pură, 2. Perspectiva pură, linia pură, pensulația pură, 3. Peisajul pur, 4. Portretul pur, 5. Natura moartă pură, 6. Forma pură, culoarea pură și purul monocromă. << Studiați

le prezintă drept fundamentale¹⁴.

Jasper Johns este apreciat inițial ca artist reprezentativ pentru tranziție întrucât în primii ani se situează între expresionismul abstract și Pop-Art. Pe lângă acest fapt, date din biografia sa îl confirmă ca o personalitate care s-a dezvoltat datorită unor medii de influență mixtă. Îl găsim studiind arta publicitară, în contact cu mediul avangardei americane și artiști precum John Cage, coregraful Merce Cunningham și Robert Rauschenberg și un practicant al filosofiei meditative Zen. A pictat cifre, litere, ținte, hărți fără să păstreze conținutul informațional, a creat obiecte tridimensionale cum ar fi becuri, conserve sau lanterne, voaluri și steaguri. În legătură cu această atitudine, criticul Lawrence Alloway oferă o explicație relevantă sub aspect conceptual:

“Johns este conștient de ambiguitatea și turbulența existentă în stare latentă în toate sistemele simbolice și el amplifică conștiința acestor calități într-o asemenea măsură, încât ea devine principalul subiect al operei sale. Întotdeauna au existat păreri contradictorii în privința semnelor și a măsurii în care ele sînt transparente (servind doar drept indicatoare), sau în măsura în care ele devin voaluri (atunci cînd cel cefolosește semne este fascinat de substanța lor). John a recurs la semne de o banalitate extremă și le-a pictat acordînd o atenție desăvîrșită caracterizării lor artistice, ceea ce face ca privitorul să nu poată fi sigur dacă percepția sa pătrunde dincolo de reproducerea picturală și ajunge la semnul reprezentat, sau este distrasă (cu alte cuvinte, fascinată) de aspectul voalului.”¹⁵

Într-unul din atitudinile care l-au consacrat, Jasper Johns se delimitează de gestul lui Duchamp, realizând un drapel american în pictură în ulei urmărind

zece mii de kilometri pe jos >>” p. 540, Jean-Louis FERRIER, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle (Douze regles pour une academie nouvelle)*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999.

¹⁴ “1. Fără realism sau existențialism. Vulgaritatea, trivialitatea domină, iar spiritul dispare. 2 Fără impresionism. Artistul ar trebui să se emancipeze, evoluând dincolo de aparențe. Uleiul este o amenințare pentru o privire directă. 3. Fără expresionism sau suprarealism. Să ne orientăm spre noi înșine, autobiografic sau social este obscen. 4. Fără fauvism, primitivism sau artă brută. Arta începe în momentul în care se delimitează de natură. 5. Fără constructivism, sculptură, plasticism sau arte grafice. Fără colaje, pată, hârtie, samur sau strună. Sculptura este un exercițiu în primul rând mecanic. Ele cauzează transpirații, care amestecate cu struna, se schimbă în noroi. 6. Fără trompe-l'oeil, decorațiuni interioare sau arhitectură. Calitățile obișnuite și contururile sensibile ale acestor activități rămân în fața unei arte libere și conceptuale.”, ibidem

¹⁵ Barbalee DIAMONSTEIN, *Artistul plastic în America*, 1979, p.16

să nu fie nici obiectual, nici ilustrativ. Fără să se folosească de elemente tradiționale precum perspectiva sau reprezentarea trompe-l'oeil, drapelul este realizat bidimensional. Subiectul este extras din perspectivă, din cromatică vie cunoscută în pictura lui Manet sau Van Gogh și tratat printr-o tehnică personală ce constă în colaje de ziare muiate într-o soluție pentru dizolvarea pigmentilor de culoare. Tratarea suprafeței tabloului a lăsat urme pe care artistul le-a menținut, vederea devenind în final un obiect în afara oricărei epici sau descrieri. Drapelul realizat în anii 50, pictură obiectuală, se transformă într-o implozie. Imaginea este un steag falsificat de culorile secundare în care pictorul face apel la percepția vizuală pentru a crea post- imaginea. În această perspectivă problematica sa constituie loc de cotitură în ansamblul abstracționismului și în ceea ce a urmat pe parcursul modernismului.

În 1964, la vârsta de 39 de ani, **Robert Rauschenberg** primește Marele Premiu al Bienalei de la Veneția, ediția a XXXII-a într-un context în care artiștii vechiului continent devin tot mai interesați de noul centru al artei mondiale, New York. Toate elementele și motivele noii culturi pop se regăsesc în arta lui Rauschenberg, așa-numita *combine paintings*. Artistul folosește elemente din cubism, dadaism exploatând substanța materiei ca expresie a exaltării mediului contingent. Impune într-o notă ironică, un nou *modus vivendi* de tip american. „La peinture est a la jonction de l'art et de la vie; j'essaie d'agir dans la breche qui les separe”.¹⁶ Ca student a lui John Cage la Black Mountain College, Robert Rauschenberg pictează tablouri albe în care se reflectă doar umbrele vizitatorilor. Mai târziu a realizat lucrările negre, colate și pictate. Elementele concrete incluse în tablouri, aspectul politic transpus prin figura umană respectiv portretul președintelui SUA, Kennedy, sunt considerate rezultate ale studiului său alături de Cage din perioada Black Mountain College.

4. După Școala de la New York: op-art și pop-art

Noua tendință inițiată la Paris în 1955, se impune în 1965 sub numele **Op Art** ca urmare a primei apariții a termenului în revista *Time Magazine* și după expoziția organizată la MoMA din New York cu titlul *The responsive Eye (Ochiul receptiv)* între protagoniștii expoziției aflându-se Bridget Riley, Morellet, Kelly, Libermann, Louis, Noland și Frank Stella. Mișcarea

¹⁶ “Pictura este joncțiunea între artă și viață; eu încerc să acționez în breșa care le separă” p. 608, Jean-Louis FERRIER, *L'Aventure de l'art au XX-e siecle (Douze regles pour une academie nouvelle)*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999.

după numele inițial *Optical Art* are ca suport problematizarea percepției vizuale și explorarea limbajului plastic fundamental abordat și în deceniile avangardei în constructivism, futurism și în Școala de la Bauhaus. A fost readusă în atenție exploatarea liniilor, iluzia optică, imaginea interșanjabilă și perspectiva reversibilă. Asociată cu cinetismul, mișcarea îi are pentru început pe Victor Vasarely și Josef Albers. Vasarely, inițiatorul artei cinetice, după studii cu profesorul Sandor Bortnyk, prin analogie la teoria cinetică, folosește noțiunea de artă cinetică. Una din lucrările reprezentative în este *Homage to Malevich*. Între problematicile abordate regăsim abstracțiunea gemetrică cercetată încă în debutul de secol, viteza înregistrată de tehnică și efectul optic în baza culorilor pure, într-un mod diferit însă de non-culoarea pe care au mizat artiștii europeni. Subiectul nudului în baie, atât de apreciat de clasici, este regândit în termenii *Pop-art*. Wesselmann îl tratează nu realist ci modern, integrându-l între diferite obiecte tehnologizante precum radiatorul, televizorul și portserviete. Criticii au considerat că dezvoltă un *faux-realisme*, înșelarea privirii. Rosenquest, alt artist al perioadei, după expoziția cu titlul *F III* deschisă în galeria Leo Castelli devine unul dintre cei mai importanți pictori pop-art. Lucrările expuse, *Sightseeing*, *President Election*, exprimă în spiritul preocupărilor și al ideilor momentului, admirație pentru muraliștii mexicani, imaginea publicitară și tehnica militară americană.

Vârful pop-art, **Andy Warhol**, a realizat până în 1969 portrete de grup ale societății de consum. Lucrarea *Autoportret* din 1966, utilizând serigrafia, conduce spre ideea de grup social anonim. Ideea, născută pe fundalul unei realități americane și a relației instituite între individ și contextul social, constă în depersonalizare. Andy Warhol¹⁷ a lucrat până în 1969 la „portrete de grup a societății noastre”. Jocul de umbre operează asupra profunzimii imaginii, dublul-portret indicând ambivalența: „S-ar putea spune că umbra este totodată internă și externă: ea scindează atât imaginea, cât și chipul. Este maniera prin care Warhol ne invită să-i descoperim dubla natură”¹⁸. Câțiva ani mai târziu lucrarea va fi expusă împreună cu serografiile ale personajelor Disney, când autoportretul preia, după V.I. Stoichiță, forma unei imagini de pictură.

Față de interpretarea aplicată lui Warhol, pentru **Jim Dyne** arta pop vizează utilitatea tehnicii mediatice și consumiste, idee susținută prin aserțiunea artistului în care aspectul exterior al obiectelor ansamblate sau al materialelor

¹⁷ Jean-Louis FERRIER, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999, p. 658-659

¹⁸ Ieronim V. Stoichiță, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, Editura Humanitas, 2015.

utilizate sunt transpuse ca reflecții-metaforă ale sentimentului. *Rochia de casă*, tematică prezentă în istoria picturii datorată unor artiști celebri atașați de subiect, este preluată de Jim Dine în lipsa corpului ce poartă îmbrăcămintea. Lucrarea proiectează o viziune atemporală asupra temei, surprinzând un ecran arhaic al imaginii din operă. Între alți reprezentanți pop-art, îl distingem pe Roy Lichenstein care preia subiectul benzilor desenate în opere de dimensiuni foarte mari. Artistul manifestă interes din copilărie, când realizase un Mickey-Mouse la rugămintea tatălui însă banda desenată se transformă datorită lui Lichenstein într-o imagine a culturii de masă.

5.Un nou început în Europa

Anul 1950¹⁹ devine o bornă în arta internațională odată cu consacrarea expresionismului abstract și, după Umberto Eco în *Opera deschisă*, a conceptului de artă informală. În raport cu transformările de idei din Europa postbelică, poziția lui Matisse, aflat la o vârstă înaintată, contribuie la o textură de idei complexă între tradiția și inovările modernismului. Potrivit lui, „Après avoir epuise tout le prestige des couleurs en liesse, trouve l'impression vive grace a l'expression la plus libre, il parvient a la plus naïve contemplation. Il abrege le dessin, purifie la couleur, pour se recueillir, illimite, dans l'illumination! A grands coups de ciseaux, il taille dans le papier ses propres espaces celestes”.²⁰ În aceeași perspectivă, corespunzătoare generației de artiști născuți în secolul nouăsprezece, îl găsim pe maestrul noii școli de la Paris, Jean Bazaine care creează „la marginea abstracției”²¹ cu mențiunea că abstracționismul nu este nici figurativ, nici aluziv. Lucrările sale exprimă „forțele profunde care regizează întreaga realitate” într-un context în care artele plastice par să nu abordeze aspecte strict revoluțive. Tratează cercetările în *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, publicat în 1948, în care arată că disputa artei abstracte are în fundal neclarități de termeni și idei, marcată de îndepărtarea artistului de tematica peisajului. În răspunsul la chestionarea artei respinge *imitația, reproducerea și deformările provenite din natură*,

¹⁹ Jean-Louis FERRIER, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999, p.478

²⁰ *Ibidem*, “După ce a epuizat prestigiul triumfal al culorilor, regăsește impresia vie grație expreiei cele mai libere, regăsind cea mai naivă contemplație. El abreviază desenul, purifică culoarea, pentru a se regăsi dincolo de limite în iluminare! El taie cu niște foarfece mari, din hârtie, propriile spații celeste.”, p. 478. Jean-Louis Ferrier, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999.

²¹ *Ibidem*, p.481

în schimbul mișcării interioare și a dramei tratate în culoare și linii opuse figurativului. Bazaine abordează *obiectul concret în condiția de finalitate* nu ca mijloc și indicând faptul că în epocile istoriei arta a fost non-figurativă și propensiunea spre idee, spre *cunoaștere*.

O abordare definitorie ca nou început în Europa postbelică trebuie căutat în contextul social și politic. Astfel punctăm momentul 1951 când Partidul Comunist Francez e în ascensiune și când Pablo Picasso suportă contestații provocate de expunerea la Vallauris a lucrării *Masacrul din Coreea*. Chestionările ridicate pun la îndoială dacă artistul mai este fidel P.C.F. și dacă după adeziunea la principiile comuniste crează artă angajată ori dimpotrivă, ceea ce face riscă un rebut al privirii cu aspecte incompreensibile. Opera în cauză, provocatoare pentru conducătorii de partid a fost suspectată întrucât tematica a fost inspirată din intervenția americană în Coreea de Sud, după invadarea capitalei Seul de către Coreea de Nord. Lucrarea expusă la salonul din mai nu reține prin evocării milei sau altor sentimente ci prin reprezentare. Sunt reprezentați oameni-roboti, figuri schematice tratate în limbaj cubist într-o organizare compozițională echilibrată în ansamblu dar fragmentată de grupurile personajelor – în stânga compoziției sunt condamnații și în dreapta grupul de militari. Desigur, îl regăsim pe autorul lucrării *Guernica* din 1937 ca artist implicat. Discuțiile au fost aplanate de politic și în massmedia dar artistul primește un ultimatum. Ceea ce interesează aici este conținutul tematic în raport cu transformarea limbajului și pe de altă parte relația între provocările politice și artă. În acest sens este cunoscut scandalul de proporții produs de portretul realizat de Picasso lui Iosif Visarionovici Stalin, liderul sovietic de la Kremlin, mort în 1953. La Paris, în publicația *Les lettres francaises* din 12 martie, același an, la comanda Partidului Comunist, în memoria conducătorului sovietic, portretul a aprins scânteii și rupturi irecuperabile ulterior. După tensiuni îndelungate și o comunicare defectuoasă cu P.C.F. și reprezentanții realismului socialist, portretul ajunge la redacție cu întârziere fiind amânat pentru tipar. Consternarea conducerii a constat în percepția ironică a portretului făcut de Pablo Picasso care a făcut un Stalin în tinerețe, viguros, cu o expresie plină de sine. După eveniment, portretul este oficial condamnat de partid, artistul surclasat ca burghez – dovedindu-se incapacitatea realismului socialist și a stalinismului de acceptare a artei moderne.

În același timp în Europa se înregistrează o varietate de mișcări și evenimente. Gaston Duchmap Villon primește Marele Premiu Carnegie în paralel cu evenimentul major al artei actuale, *Bienala de la Veneția*, unde în același an, în 1950, în cadrul celei de-a 25-a ediții, Matisse primește Marele

Premiu. În varietatea de viziuni, este sesizat spectacolul morții lui Georges Roualt²² în care patul presărat cu violete sugera orientarea maestrului spre mistică și religiozitate, asociată cu imaginea cristică pe care o reinterpretează în creație. Recunoașterea sa că s-a inspirat dintr-un personaj fără haine împărătești cu paiete este în armonie cu poziția de conservator la muzeul Gustave-Moreau de unde ia *viziunea interioară* și acel cea *pitie* creștin, atestate de vitraliile sale de la biserica d'Assy. Bernard Buffet²³, un alt artist important cunoaște succesul la Paris cu ocazia retrospectivei organizată de galeria *Charpentier* și văzută la deschidere de un milion de vizitatori. În perspectiva atributelor precum rigoare, austeritatea verticalelor arhitecturale din Manhattan sau al Empire State Building, ori *Flat Iron Building*, este un *pictor al verticalității*. Mai mult de atât, el este *copilul-artist* al războaielor mondiale și de asemenea un moștenitor veritabil al realismul francez de secol XIX.

În ideea unei linii concluzive pentru întâia jumătate a secolului douăzeci european, este de notat evenimentul din Casel al primei *Documenta*²⁴ dorit ca un corolar de proporții. În cadrul muzeului Fridericianum pictorul german Arnold Bode împreună cu alți artiști, inspirați de istoricul Werner Haffmann, au organizat un eveniment în care au fost prezente cincisuteșaptezeci de lucrări de pictură și sculptură. Scopul oficial a constat în prezentarea artei din Germania, Franța, Țările de Jos, Spania, Italia și din alte țări, după anul 1900, cu sectorul grupărilor de artiști din fovism, expresionism, cubism și futurism și cu sectorul marilor artiști, Kandinski, Klee, Leger, Morandi. Pe lângă erorile de a nu fi cuprins artiști precum Matisse, Picasso, Brâncuși, odată cu decupajul perioadei hitleriste produse în Germania, proiectul a urmărit înnoirea viziunilor artistice și conceperea unei analize a istoriei moderniste de la începutul a secolului.

6. Evoluții în pictura europeană

Idei și grupări

Un loc semnificativ în evoluția transformărilor îl constituie Germania de vest, postbelică. După expresionismul german și fluxul de evenimente create prin pictura *Cavalerul albastru* din 1911 de Kandinski și gruparea *Bauhaus* din 1919, între anii 1933 și 1945 sistemul nazist a interzis avangarda distrugând o parte semnificativă din creația artiștilor. Rezultatul a condus către o artă de propagandă mediocră cu pretenția că celebrează întoarcerea la spiritul naturii

²² *Ibidem*, p. 548-549.

²³ *Ibidem*, p. 551

²⁴ *Ibidem*, p.524

și al locului și, deși pe fond academist a fost promovată o producție mediocră și de propagandă. În contrast cu deceniile de obscuritate, expoziția franco-germană de la *Neue Galerie* din 1952 anunță jocul independent al creației și provocările nebuniei publice susținute de spasmele formei și ale culorii caracteristice în avangardă. Între participanți sunt Bazaine, Hartung, Singier, Schneider, Theodor Werner, Winter și Ernst Wilhelm Nay. Vecinătatea stilistică sau conceptuală cu Nay și Bazaine în cadrul expoziției este o încercare datorată intenției de recuperare și reîntoarcere la studiile ce amintesc de perioada timpurie din creația lui Kandinsky. În acest sens Hartung e reperat în influențele puternice exercitate asupra generației tinere de pictori pe care i-a orientat chiar în zona cea mai sensibilă, considerată de neasimilat, respectiv către expresionismul și abstracționismul din ce în ce mai îndepărtat de la începutul deceniului șase. Un aspect de transgresiune constă în influențele suprarealiste, apelul la știința tehnică și la ideea de progres.

Redescoperirea artei moderne în Berlinul de vest, sub inițiativa și managementul noilor galerii, se regăsește și într-un eveniment din Bâle, Elveția. Ca adevărat promotor, acesta asumă deschideri și continuități după Klee, Miro și Tanguy. Proiectul a urmărit parcurgerea invizibilului altfel decât în percepția produsă de temerile și superstițiile remanente din vechime și diferit de tratarea științifică. În ideea de fond, suprarealismul nu a fost căutat ca înțelegere a unui fenomen și rezultat al imaginației și lumii fantasticului ci ca investigație asupra inconștientului individual și colectiv reflectat în arhetipurile străvechi, cu rigoare și logică formală. Expoziția din Bâle a răspuns la neliniștile ființei umane prin Klee, Miro și Tanguy. Invizibilul suprarealist decriptat ca proiecții în descifrarea inefabilului și în percepția vizuală a fost recreat în operă printr-o profundă minucie în lucrările lui Salvador Dali și Max Ernst și a noii generații reprezentate de tehnica și forța inventivității unui artist precum Balthus – Balthasar Klossowski de Rola.

O direcție importantă, arta *Informel*, apărută în anii postbelici din Europa este comparată cu expresionismul abstract american. Denumirea, care provine de la negarea formei – informel înseamnă fără formă – a fost fermentul apărut între artiști, vizând sentimentul iraționalului și al fricii. Aceasta descinde din suprarealism, expresionism cu incursiuni în abstracție asemenea artiștilor Kandinski și Paul Klee. Manevrarea materialelor și pregnanța fizică asupra procesului artistic a desăvârșit opere având origine în gestul spontan. Pictura lui Tapies, *Grey and Green Paintings*, confirmă direcția propusă de art informel – extragerea și expunerea experiențelor interne, intense, redacte

în straturi texturate, în tehnică mixtă. Artiștii importanți sunt Karel Appel, Alberto Burri, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Jean Fautrier, Georges Matthieu, Henri Michaux, Pierre Soulages, Antoni Tapies iar o expoziție principală a grupului inițial de artiști, *Un art autre*, a fost curatoriată de Michel Tapies în 1952. Se vede că arta informel contrabalansează curente din anii 60 ca noul realism și pop-art.

O importantă mișcare din anii cincizeci vine să completeze noua avangardă europeană cu artiști reuniți din trei capitale: **COBRA** din Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam. Artiștii uzează de arta brută și tachism pentru a reda instinctivitatea pentru depistarea expresivității opuse formei tradiționale. O complexitate de abordări similare este identificată în gruparea italiană *Informel* care operând în gest, semn și materie definește altă traiectorie în pictură, *noua expresivitate*²⁵.

Mitologii Cotidiene, eveniment expozițional organizat de Gerald Gassiot-Talabot la Paris, a fost găsit de o bună parte a presei de specialitate drept o replică la tensiunile apărute în cadrul Bienalei de la Veneția între viziunile americane și europene. Deși au existat opinii critice referitor la *combine paintings* de Raushenberg, la demonologia lui Bettencourt sau la Requinhot realizate în baza publicității la produsele alimentare mitologiile cotidiene proiectul expozițional s-a născut în mijlocul culturii franceze tot mai invadate de consumism și televiziune. Trimiterile artiștilor constau în relația între arhetipuri și societate însă nu în raport cu spațiul american ci față de lumea și realitatea europeană.

7. Un nou val de artiști

Lucio Fontana. Detectând noi direcții de cercetare asupra gestului, Lucio Fontana găsește în forma de expresie o idee curajoasă atingând altă etapă în cercetările făcute asupra spațialității. Noua formă de expresie, descoperită de o experiență în iarna precedentă, în cadrul expoziției de la galeria *Stadler* din Paris constă în ratarea unui tablou pe care l-a tăiat cu un cuțit, ratare care exploatată mai târziu a devenit manieră și ceea ce este important, *concept*. În opera rezultată din tablouri perforate și din instalația luminoasă – sculptura în tub de neon pentru Trienala din Milano din 1951 – Lucio Fontana respinge formulele tradiționale ale artei. Acesta respinge ideea de abstracție și figura umană în favoarea spațializării, aducând imaginea

²⁵ Marco Meneguzzo, *Il Novecento. Arte Contemporanea. Vol II*, edit. Mondadori Electa, 2005, p. 17.

la a treia dimensiune. Este vorba de un suport constând în pânză veche sau bandaj uniform roșu, gri, albastru, alb sau galben cu mici picturi triangulare, rotunde sau pătrate, articulate pe același panou – *Quanta*. Față de tăieturi unii îi confirmă geniul, alții îl contestă și respingându-l iritați îl consideră o insultă și simbol al distrugerii. Apreciat ca reprezentant al **artei povera**, un curent și grupare de artiști italieni cu o primă expoziție deschisă în 1967, este creatorul unei revoluții impregnate de mișcări sociale. Astfel, încât arte povera a produs tulburări în privința statutului artei până atunci – „au destabilizat și deturnat rolul și funcția artei”²⁶ –, criticul Germano Celant scria în 1967, *Arte Povera: Note asupra unui război de guerillă*: Arte povera este reprezentată de „contingență, evenimente, aistoricism, prezent și de perspectiva antropologică, de omul „adevărat” (Marx), speranță (acum o certitudine) sau de desconsiderarea univocului vizual și a discursului coerent” – p.66. Alți membri ai grupării sunt Giovanni Anselmo, Fabro, Kounellis, Giovanni Paolini, Pistoletto, Mario Mertz, Marisa Mertz, Gilberto Zorio a căror operă relevă investigarea relației între natură – v. intervenționism și intervenție în peisaj și cultură la Mario Mertz ce identifică în seriile Fibonacci o structură unificantă asupra lumii.

Yves Klein și noii realiști

Yves Klein este apreciat ca inventator al picturii monocrome. În 1952 Klein scria despre culoarea albastru că ascunde o accepțiune mai vastă a picturii motiv pentru care analiza asupra operei sale subliniază că a transgresat realitatea spre infinituri cosmice: „Le bleu (...), rappelle tout au plus la mer et la ciel; ce qu’il y a, apres tout, de plus abstrait dans la nature tangible et visible”²⁷. În 1960, într-o seară, în *Galerie internationale d’art contemporain* a performat cu ajutorul unor siluete feminine pictate, având ca decor hârtia și ca fond sonor piesa *Simfonia Monoton Silence*. În cadrul tematic, ritualul creaționist, marcajul „antropometric” oferit de trei modele feminine și marile coli de hârtie utilizate ca mijloc în performence, momentul a fost încununat cosmic printr-o poezie de tip nou. Pierre Restany a închis seara făcând trimeri spre pictura rupestră și susținând evenimentul ca pe unul dintre cele mai antice rituri ale creației în care mitul stă în spațiul artei. Evenimentul a fost declarat esențial în artă cuprinzând nașterea *noilor realiști* grupându-i pe Pierre Restany, Yves Kelin, Tinguely, Hains, Arman, Dufrene și mai târziu pe Raysse și Spoerri. Deviza lor, *transgresarea ficțiunii de realitat* prin asumarea

²⁶ Brandon TAYLOR, *Art Today*, Laurence King Publishing, 2004.

²⁷ Matthew Gale, *Tate Modern*, edit. Tate Publishing, 2012, p.66.

expresivității directe, conținuse un demers contradictoriu însă divers, direct și personal, înfățișând noi atitudini în percepția realității. În context, Restany are contribuție semnificativă datorită complexității filosofice cu trimitere la pe Husserl și rolului de promotor pentru *Nouveau Realisme*, performance, Pop-art și minimalism.

Regia de sunet revine și în concertul experimental din Wiesbaden, în 1962, conceput de fondatorul grupului *Fluxus*, George Maciunas. Elementele principale, pauza și tăcerea asociate cu loviturile de ciocan în clapele pianului au creat unul din momentele importante ale avangardei în interactivarea artelor vizuale – interdisciplinarul *sound art*²⁸ și particularizatul *soundscape*. Abordarea lui Maciunas a adus experimentarea limbajului prin intermediul sunetului creând o directă relație cu publicul. Duritatea loviturilor de ciocan în spațiul vital al existenței, fac legătura cu imediatul. În acest sens limbajul uman însoțit de zgomote, cum ar fi cele din timpul mestecării mâncării, sunt mai concrete decât orice cântec conceput în spiritul muzicii. Fluxus își găsește locul întrucât problematizează mijloacele de expresie față de tradiția limbajelor moștenite, în contextul schimbărilor. Ideea centrală a grupării Fluxus se cere a fi găsită în rolul bulversa(n)t al creației artistice pe care îl intuise de altfel și Joseph Beuys în performance. Din grupare fac parte alături de George Maciunas și George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Al Hansen.

Michel Tapié construiește un discurs asupra artei abstracte rămas un reper important în evoluția conceptelor din avangarda postbelică. Reținem din observațiile sale că începând de la impresionism noțiunile de *frumos*, *formă*, *spațiu*, *estetică* au fost repuse în discuție și că odată cu negarea acestora, datorită celor mai agresive opere, se deschide o perspectivă diferită în arte în care valorile tradiției sunt fie atacate fie din ce în ce mai neutre. Dadaismul potrivit lui Tapié a constituit o cotitură definitivă întrucât până în momentul apariției acestuia, mișcările avangardei au fost mai puțin revoluționare. Toate formulele inițiate fiind aparent revoluționare cu un aer mai degrabă romantic, cu excepția expresionismului german despre care nu s-a putut spune că a avut un rol capital, nu au realizat decât să se disocieze de normele impuse, au prezentat o anume spectacularitate avangardistă, nu soluții radicale. Ideea de fond ar consta, în sinteză, într-o întorsătură față de mișcările care nu s-au rupt definitiv de arta tradițională. Iar pentru ca academismul să fie un capitol încheiat este nevoie ca drumul să fie unul în necunoscut.

²⁸ “Albastrul, explică el, amintește cel mai mult de mare și cer; ceea ce există în cele din urmă cel mai abstract lucru din natura tangibilă și vizibilă”, Jean-Louis FERRIER, *L’Aventure de l’art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999, p. 594.

Deceniile șase, șapte prezintă interes în evoluția picturii internaționale prin deschiderile și transgresiunile artiștilor cu bogăția de concepte și experimente. Pentru început, îl menționăm pe **Jean Dubuffet** cu *Hautes Pates* și reconceperea peisajului, cu figura umană din *Corps de dames* atacând tabuurile clasice privitoare la femeie și la reprezentările din istoria picturii, iar în seriile *Phenomenes* și *Texturologies* și nu în cele din urmă în *Tableaux d'assemblages* experimentând limitele picturii abstracte. Metamorfozele tehnice și mutația estetică a viziunii manifestate prodigios față de evoluția istoriei picturii până în momentul apariției sale îl proiectează pe Dubuffet pe scena celor mai relevante schimbări din secolul douăzeci. Este comparat cu Picasso datorită experimentării mijloacelor de expresie și a serialității. Atitudinea ludică a lui **Francis Bacon** cu care se apropie de clasicism, neoclasicism și realism confirmă ideea potrivit căreia „lucrările lui produc un efect asupra sistemului nostru nervos, sau asupra spiritului nostru”. Este recunoscut raportul cu istoria artei în *Crucificarea* de Cimabue și cu predecesorii lui Degas și Vincent Van Gogh. Pasionat de arta romană **Soulages** conduce materia picturală pe care o tratează frust traversată de liniile esențializate, impune figurativul în relația cu lumea și non-figurativul scenei ființării. Nu stagnează în abstracționism ci se dezvoltă gestual, folosind brunuri și ocruri după care negrul devine emblematic și comparabil cu Rembrandt datorită tehnicii clar-obscur. Centrul George Pompidou, muzeu central în proiectele artei contemporane, organizează expoziția neoclasicului **Francois Topino-Lebrun** discipol al lui Louis David. *Moartea lui Caius Gracchus*, lucrare emblematică prin asumarea temei, sugerează ideea abolirii proprietății private în favoarea celei colective. Trei ani mai târziu se naște o mișcare cu un puternic aplomb central-socialist fundamentat pe istoria recentă a picturii – expresionismul vest-german este expresie a reacției culturii vizuale iar semnalmentul este reținut și la Paris. **Noul figurativ** – *L’Idée de nouvelle figuration* – mișcare apărută după abordările abstracționismului în care investigațiile s-au orientat către detectarea tensiunilor – *structuri noi* – a căutat să ofere viziuni diferite ale lumii (contemporane); reprezentarea superficială născută de simțul comul are o tradiție incompatibilă cu arta modernă, post-scientistă sau altfel spus din perioada de după mijlocul de secol douăzeci.

8. Concluzii

În 1977 se naște conceptualismul²⁹ care va avea un puternic impact asupra următoarelor decenii, în toate domeniile artei, inclusiv asupra viziunilor

²⁹ *Ibidem*, p. 750

de reorganizare a spațiului artistic și a spațiului privitor la comerțul cu artă și la circuitul operelor. Curentul se face cunoscut inițial cu ocazia vernisajului într-o într-o galerie din cartierul imigranților turci în care au participat Rainer Fetting, Salome, Bernd Zimmer și Helmut Middendorf. Pictorii nu manifestă însă îl au ca maestru pe pictorul figurativ Karl Horst Hodicke de la Ecole Supérieure des Beaux-Arts. O expoziție-manifest are loc în 1978.

*Muzeul George Pompidou*³⁰, centru al artei din actualitatea contemporană, organizează expoziția discipolului lui David, Francois Topino-Lebrun. În proiectul artistului se întrevide ideea abolirii proprietății private în favoarea proprietății colective aprofundând tema lucrării, *Moartea lui Caius Gracchus*. Ideea este notabilă fiindcă în contextul imediat al artei internaționale (și politice) următoare, trei ani mai târziu, se naște o mișcare cu un puternic aplomb contra-socialist, fundamentat pe istoria recentă a picturii, neo-expresionismul vest-german. Istoria politico-societală a fost atacată în cultura vizuală, iar simbolic, momentul este reținut și la Paris. În 1978, Jasper Johns³¹ se află la maturitate, expunând, în întreaga lume iar drapelul realizat în anii 50, *pictură obiectuală*, se transformă într-o implozie: imaginea este aceea a unui steag falsificat de culorile secundare. Pictorul face apel la percepția vizuală creând ideea de post-imagine. Interferențele și, în fond, complexitatea de transgresiuni realizate la nivelul deceniilor, între orientările de grup născute în perioada postbelică ca și transferul de idei petrecut de pe un mal pe celălalt al Atlanticului, se manifestă inclusiv la nivelul concepțiilor privitoare la organizarea expozițiilor. Instituția muzeului de artă contemporană produce în această complexitate de mutații un statut nou operei de artă. Aceasta nu va fi susținută în mod deosebit sau exclusiv de piața de tranzacții ori de comanditarii tradiționali ci de o platformă care asigură artistul și evoluția actului artistic, loc în care platforma artei contemporane determinată de cultura vizuală receptează, menține și alimentează starea de spirit, atmosfera obiectului creat. În același timp o fundamentează. Artistul nu va fi dependent exclusiv de un „patron” al artei iar sistemul curatorial deschide oportunitatea recunoașterii în viață a operei și a artistului realizând în această strategie și deschiderea publicului spre opere cu „risc ridicat de concepție”³².

În încheiere este de menționat că experiența platformelor deschise spre artă, distingând piața de artă ca detaliu al dinamicii vieții artistice

³⁰ *Ibidem*, p.734

³¹ *Ibidem*, p.738

³² Will Gompertz, *O istorie a artei moderne*, edit. Polirom, 2014; exemplificare Moma PS1.

independente de chestiuni socio-monetare ce vizează artiștii independenți din secolul nouăsprezece și chiar pe cei de la începutul secolului douăzeci. Desigur, aspectul conduce către evoluția pieței de artă și în mod distinctiv axa pieței Londra-New York de la sfârșitul deceniului șapte. În acest loc sunt de menționat momente semnificative precum acelea că *Sotheby's*, colecția celebrului Paul Rosenberg va fi vândută scump, că Picasso va avea cel mai răsunător succes odată cu vânzarea lucrării *Bouteille de vin* cu 4,3 milioane de franci și că, în New York, la *Christie's* se va vinde lucrarea lui Toulouse-Lautrec *La Grande loge* cu un record de 3,2 milioane de franci.

BIBLIOGRAFIE

ELSTEN, E, Albert, *Temele artei. O introducere în istoria și aprecierea artei*, Editura Meridiane, București, 1983.

FERRIER, Jean-Louis, *L'Aventure de l'art au XX-e siècle*, Editure Edition du Chene-Hachette de livre, Paris, 1999.

GOMPertz, Will, *O istorie a artei moderne. Tot ce știi și ce nu știi despre ultimii 150 de ani*, ed. Polirom, București, 2014.

GROYS, Boris, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*. Ideea Design & Print Editură, Cluj, 2007

MENEGUZZO, Marco, *Il Novecento. Arte Contemporanea, vol.II*, edit. Electa, Italia, 2008.

GALE, Matthew, *Tate Modern. The Handbook*, Tate Publishing, London, 2006.

STOICHIȚĂ, V.Ieronim, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, edit. Humanitas, 2015.

MENENGUZZO, Marco, *Il Novecento. Arte Contemporanea. Vol II*, edit. Mondadori Electa, 2005

TAYLOR, Brandon, *Art Today*, Laurence King Publishing, 2004.

Periodice

AVRAMESCU Ocravian, *perSonifică Bucureștiul*, rev Artă, nr18, București, 2016

CÂRNECI, Magda, *Revirimentul picturii*, revista Artă nr 2-3, București, 2011

DIAMONSTEIN, Barbalee, *Artistul plastic în America*, 1979

imagini - Surse WWW

<https://2.bp.blogspot.com/>

<https://www.masterworksfineart.com/wp>

<content/uploads/2016/03/03f8c48ae3c5baed130fe9cfa790a761.jpg>

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1998.329.jpg

<http://www.christies.com/lotfinderimages/d49486/d4948608r.jpg>

19 sep 2017

https://artsintherightplace.files.wordpress.com/2010/11/picasso_massacre_in_korea.jpg?w=620

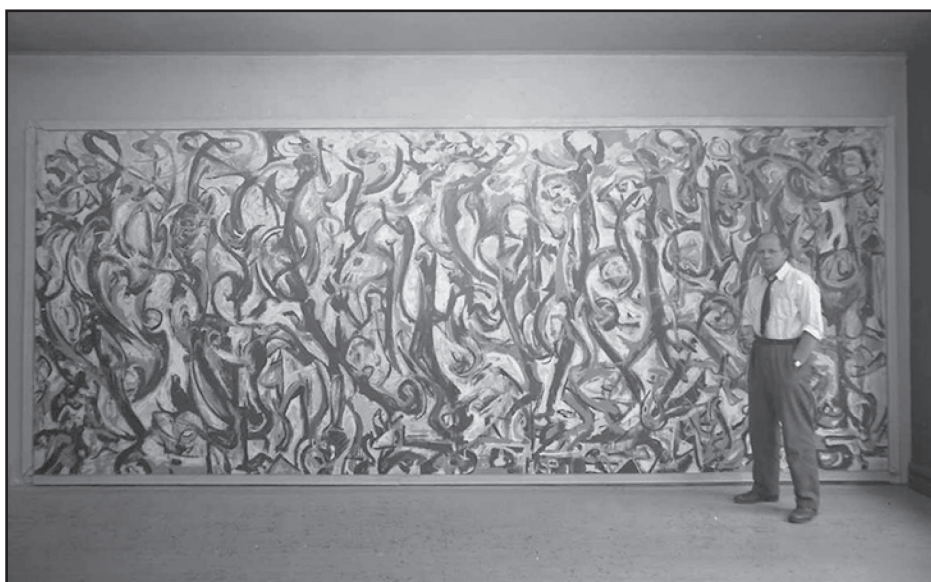


Fig. 1, Pollock's Mural, Jackson Pollock și Mural
Sursa: <https://2.bp.blogspot.com/>. (24.aug, 2017, ora 11.50)



Fig. 2, Frank Stella working on a *Black Painting*
(Frank Stella lucrând la *Picturi Negre*)
Sursa: <https://www.masterworksfineart.com/wp-content/>



Fig. 3, Jasper Johns, White Flag (Steagul Alb)

Sursa: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1998.329.jpg

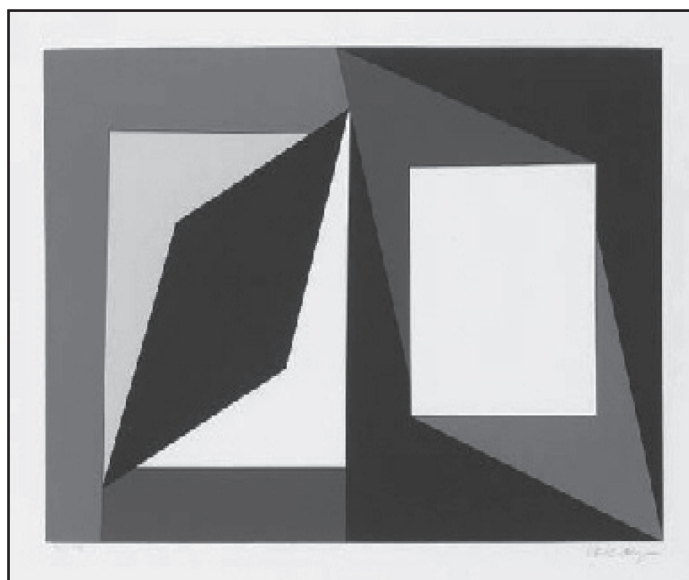


Fig. 4, Victor Vasarely Homage to Malevich

Sursa: <http://www.christies.com/lotfinderimages/d49486/d4948608r.jpg> 19 sep 2017



Fig. 5, Pablo Picasso, Massacre in Korea, 1951

Sursa: https://artsintherightplace.files.wordpress.com/2010/11/picasso_massacre_in_korea.jpg?w=620



Fig. 6, Pablo Picasso, Portretul lui Stalin în Les lettres françaises
sursa: <http://365mag.ru/wp-content/uploads/2015/07/b109276817b1.jpg> (23 august, 2017, ora 17. 10)