

Considerații preliminare

Prezenta lucrare își propune o analiză succintă a portretului în pictura contemporană și mai ales impactul asupra genului, tradițional prin definiție, al diverselor curente ce au dominat arta secolului XX.

Sucesiunea debordantă, într-o perioadă de timp relativ scurtă a diverselor curente avangardiste, trecerea de la "... estetica permanenței bazată pe credința într-un ideal de frumusețe neschimbător și transcendent, la o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul"¹ au remodelat, redefinit conceptul tradițional modificând uneori subtil, alteori tranșant coordonatele structurale specifice genului. Dacă conceptul tradițional presupune o expresie fizionomică, o structură psihofizică redată prin mijloace picturale subordonate nevoii de a particulariza o anumită fizionomie, în cazul picturii contemporane avem de a face cu o semnificativă mutare de accent.

Mai mult sau mai puțin vizibil, pictura contemporană abordează forma arhetipală, forma denudată de particularități specifice genului și cultivată cu precădere ca pretext pur pictural, ca modalitate de articulare a unui spațiu fictiv subordonat unor legalități plastice și deseori ca posibilitate de a exprima o lume imaginară ce transcende realitatea cotidiană.

O trecere în revistă a genului în arta secolului XX ne face să constatăm o evidență și anume situarea operelor între doi poli diametrali opuși.

La un pol avem de a face cu o imagine "imitativă", la polul opus avem de a face cu o imagine "simbolică". Această bipolaritate își are evident, extremele sale și în același timp zone de contact ce se suprapun deseori. La o extremă avem de a face cu cel mai pur stil "iluzionist" (trompe l'oeil- fotorealism) la cealaltă extremă cu tabloul abstract: grafie incoștientă a propriului eu "autoportret involuntar".

Dacă în secolele precedente istoria artei poate fi împărțită în etape succesive "imitative" și "simbolice", secolul XX este marcat de coexistența ambelor modalități de expresie, în cazul mișcării Dada punându-se chiar semnul de "egalitate" între marea abstracție" și "marele realism" prin intermediul operei lui Marcel Duchamp.

Dominantă în pictura secolului XX imaginea abstractizată se instituie aproape ca normă; supremația ei nefiind contestată decât în mișcările avangardei. Care avangardă nu urmărea să repună în drepturi imaginea în înțelesul ei tradițional, dimpotrivă avea să ducă până la ultimele lor consecințe revoluțiile artistice declanșate de cubism și futurism. Odată cu epuizarea fenomenelor de avangardă ale căror poetici negativiste instituiseră un curent iconoclast are loc un revirement datorat pop-art-ului. Acesta reinstaurează "imaginea" și funcțiile ei specifice de reprezentare a lumii înconjurătoare.

Tehnicile și procedeele insolite, șocante ale "pop-art-ului", combinațiile între figurativ și nonfigurativ, între obiect și suprafață vor crea premisele formării unei noi stări de spirit: post - modernismul. Eludând falsa opoziție figurativ - nonfigurativ, eliberându artistul de prejudecata negării cu orice preț, estetica post - modernismului prin intermediul parodiei, citatului, remodelării, amestecului a două sau mai multe modalități stilistice repune în circuit pictura bazată pe imagine și relansează o convenție artistică bazată pe "traseul model - operă de artă - receptor relație univocă a cărei finalitate implică într-un fel sau altul, redescoperirea modelului"².

¹ Matei Călinescu "Cinci fețe ale modernității", p. 15 al. 15.

² Pavel Sușară "De la Arcimboldo la dadaism", rev. Arta 03/1990.

Esența fenomenului postmodern a fost intuită de Hervé Fischer în titlul cărții apărute în 1981 “L’histoire de l’art est terminée “ carte în care susține sfârșitul artei ca proces istoric integrând fenomenele artistice actuale conceptului de “meta-artă”; artă “post - istorică”. El susține că “abandonarea valorii noului e de neevitat, dacă vrem să ținem arta în viață. Artă nu e moartă, ceea ce se încheie e istoria ei, înțeleasă ca progres către nou”.

Într-o subtilă analiză a artei moderne istoricul italian Giulio Carlo Argan, făcând o paralelă între opera lui Francis Bacon și Ben Nicholson distinge existența a două poetici specifice secolului XX.

O poetică irațională negativist/nihilistă și una rațională abstract/utopică. Poetica iraționalului își are rădăcinile în existențialism; consideră inevitabil eșecul acțiunii umane și definește arta drept “studiu”, “experiență” asupra realității. Această experiență descoperă situația de fapt și pune semnul egalității între artă și destin.

Poetica raționalismului consideră arta limbaj, adică un mod de a prezenta o experiență asupra realității, experiență ce presupune progresul, reinnoirea, eliberarea și definește arta drept proiect utopic, irealizabil.

Evoluția genului în pictura modernă și contemporană poate fi situată și pe aceste coordonate. Avem pe de o parte o pendulare între “imaginea imitativă” rezultantă a “obiectivării sensibile” și imaginea “simbolică” rezultantă a “nevoii de stil” a “abstractizării”. Artistul fie studiază și descoperă o realitate (realitatea artistului, adică a noastră a tuturor) fie prezintă o experiență a acestei realități.

În primul caz opera picturală se înscrie în linii mari constantelor structurale specifice genului. Configurația vizuală nu trădează relația convențională figură-spațiu, relație în care figura domină /determină spațiul. La limita opusă spațiul domină/determină figura ce devine pretext, semn pictural eliberat de conotațiile specifice genului. Specificitatea rezultă dintr-o structură aluzivă cu rol preponderent compozițional. Acestea sunt liniile de forță care structurează și modelează tendințele majore ale picturii secolului XX. Desigur situația este infinit mai nuanțată, abaterile și/sau zonele de contact între cele două tendințe diametral opuse sunt de o complexitate și de o varietate uneori greu definibile prin prisma genului.

Portretul - materie spiritualizată

Concepând natura ca totalitate energetică, căutând să releve prin intermediul “expresiei” realitatea absolută și secretă, expresionismul potențează mijloacele de expresie picturală până la autonomizarea acestuia. Din element de limbaj, materia picturală tinde să devină sau chiar se transformă în element iconografic.

Din mijloc, materia picturală devine scop, se transformă într-o nouă realitate asupra căreia artistul operează, cu care se identifică. În cadrul acesteia acționează descoperind noi sugestii, noi trasee ale propriei sale interiorități afective. Eludând capacitățile denotative ale materiei picturale și imprimând acesteia un caracter conotativ are loc concomitent o demistificare a limbajului pictural. Spre deosebire de materia reală, materia picturală este o materie sensibilizată de experiențe anterioare trăite și capabilă prin sugestie de noi experiențe.

Pictura lui J. Dubuffet continuă și amplifică preocuparea specific expresionistă ce vizează expresivitatea în sine a materiei picturale. Fără a renunța la figură. Dubuffet exorcizează pasta picturală, îi amplifică densitatea, vâscozitatea acționând asupra structurii sale intime. Pictura sa crează o nouă realitate picturală peste care suprapune, apelând la un desen infantil: imagini sublimate, deseori grotești ce evocă o lume dominată de arbitrarul unei existențe cantonate în imediat, în tranzitoriul banal al realității cotidiene.

Portretul în pictura lui Dubuffet fie că este abordat ca gen fie că apare în compoziții, rezultă întotdeauna în urma unui procedeu ce constă în suprapunerea într-o textură a unui desen sgrafitat redus la o schemă elementară. Peste o materie informă, dominată de hazard și asupra căreia pot fi proiectate configurații vizuale aleatorii este supusă o imagine concret vizualizată.

Texturi și structuri obținute prin procedee tehnice alambicate (amestecuri de gudron, nisip, vopsea, etc.) sunt incizate cu o linie voit stângace ce trasează aluziv o fizionomie. Dacă portretul de factură tradițională stabilea o relație figură-fond deseori foarte concisă și lipsită de echivoc, pictura lui Dubuffet elimina această convenție. Figura redusă la nivelul unor indicații sumare și redată prin intermediul unui semn preponderent grafic este opusă unei materii eminentemente picturale.

Atât materia cât și figura își revendică primordialitatea dând naștere unei ambiguități la nivelul percepției vizuale. Relația figură-fond este înlocuită cu ecuația semn grafic - materie picturală; imagine sublimată - materie picturală. Desenul acționează ca un stimulent, determinând materia să-și releve propriile conținuturi, semnificațiile ascunse. La rândul său, materia capabilă de sugestii multiple, structurată astfel încât să genereze infinite configurații (imaginativ-possibile) tensionează o linie voit ezitantă și agresivă.

Dacă în pictura expresionistă dezindividualizarea figurii în domeniul portretului s-a realizat prin "... atenuarea și absorbirea lui într-un câmp de forțe care-i decideau existența și acțiunea"³, pictura lui Dubuffet dezindividualizează figura prin reducerea acesteia la nivelul unui semn grafic, a unui contur. Acest semn nu este extenuat/absorbit de un câmp de forțe, dimpotrivă el se detașează și manifestă o relativă autonomie. Figura astfel rezultată ființează la nivelul unui semn arhetipal care impregnează materia-câmpul de forțe atât la nivel structural cât și la nivel semantic.

Grotescul figurilor din pictura lui Dubuffet nu derivă din șarja ușor caricaturală propusă de grafica expresionistă, ci este o consecință a unei atitudini programate ce-și propune să recupereze zone mai puțin frecventate de introspecția estetică de până atunci. Este vorba de teritoriul amalgamat al subculturii, al surrogatului estetic, al citatului pseudopictural. Acest teritoriu inedit este sondat prin intermediul unei sensibilități rafinate care ne relevă prin insolit valențe estetice nebănuite.

Enrico Baj este artistul care speculează și valorifică la maximum acest teritoriu surpriză descoperit de pictura lui Dubuffet. Spre deosebire de acesta care folosește materia picturală pentru a sonda profunzimi ascunse ale sensibilității picturale, E. Baj se folosește de materia reală pe care o substituie cu nonșalanță materiei picturale.

Dacă colajul cubist încerca: "... o relativă de-picturalizare a picturii prin intervenția uzurpatoare a ne-picturii, a materiei brute"⁴, portretele lui E. Baj încearcă o "picturalizare" a materiei brute exponentă a unei realități nesubiective și impersonale. Această "picturalizare" a realității nesubiective și impersonale ce ne înconjoară este realizată prin colarea a diverse materii: pânză, stofă, carton, nasturi, etc. Aceste obiecte ce aparțin unei lumi derizorii și care sunt compuse pe suprafața pânzei de așa manieră încât configurează un portret de un grotesc deseori hilar constituie materia "picturală".

Întregul, imaginea de ansamblu ce rezultă din acest asamblaj acordă valențe picturale unei materii brute, neprelucrate, constituită din diverse fragmente a căror origine deseori insolită șochează prin arbitrar. Portretul astfel configurat se instituie într-un motiv iconografic ce acționează asupra elementelor structurale atribuind acestora semnificații ce depășesc condiția lor strict obiectuală și non-picturală.

Portretele lui Enrico Baj ilustrează de o manieră originală metamorfoza limbajului în element iconografic: procedeu de sorginte romantică preluat și aprofundat de pictura

³ Amelia Pavel "Expresionismul și premisele sale", p. 56.

⁴ Ioan Horga "Cubismul", p. 46.

expresionistă. La E. Baj această metamorfoză constituie motivul central al portretelor sale. Tema, adică portretul în sine nu face altceva decât să accentueze această translație subliniară și prin intervenția unor sumare tușe a căror prezență instituie o relație de comunicare între parte și întreg.

Portretul - gest expresiv

Dacă pictura lui Dubuffet și Baj reactualizează preocuparea specifică expresionismului vizând materia, Wilhelm de Kooning și Fr. Bacon apelează la un limbaj pictural bazat pe expresivitatea gestului, a tușei de culoare. Incluzând în programul lor și portretul, pictura acestora propune două modalități specifice și semnificative de abordare a portretului.

Semnificative atât prin modul în care integrează, într-o pictură totală de amplă respirație cuceririle stilistice ale expresionismului abstract cât și prin modul de elaborare a motivului pictural și de construcție a formei. Creația portretistică a celor doi artiști posedă o notă stilistică comună : utilizarea tușei picturale a "gestului" ca mijloc principal uneori chiar unic de a vehicula/releva conținuturi ascunse, subiacente imaginii picturale.

Această lume picturală deși revendică o asemănare cu o posibilă fizionomie (și uneori chiar nominalizează o fizionomie anume) transcende realitatea imediată cu ajutorul unei alchimii ce se instituie între motiv și trimiterile pe care acesta le sugerează fie prin apelul la teme picturale clasice arhicunoscute fie sondând zone obscure ale subconștientului.

Dacă gestul în pictura lui Fr. Bacon desfigurează, în cazul său portretul fiind considerat ca "limită extremă a devalorizării figurii umane"⁵ la W. de Kooning gestul este : "... exploziv și dezintegrează realitatea"⁶, figura umană putând fi reconstituită din fragmente picturale cu vagi conotații anatomice.

Primul "des-figurează" prin intermediul unui gest pictural care sondează traume existențiale; cel de al doilea "des-integrează" prin intermediul unui gest care exprimă pulsuri interioare.

În pictura lui Fr. Bacon gestul descrie febril și sacadat un ecorșeu esențializat pe un fundal aplatizat a cărui monotonie este întreruptă de tușe fulgurante ce configurează un decor dezolant. Figura umană exhibează deseori o structură viscerală; penelul artistului preluând rolul unui instrument chirurgical care într-un mod necruțător și oripilant disecă aparențe fugitive. Alteori o fizionomie crispată este anulată printr-un gest precipitat care șterge o configurație facială minuțios redată; imaginea redată exprimând un non sens anatomic.

"Studiile" lui Fr. Bacon după portretul papei Inocențiu al X-lea de Velásquez îi caracterizează în mare măsură opera portretistică. Imaginea desfigurată a papei, prizonieră în spațiul negru și gol al fundalului devine o halucinantă efigie, o urmă a existenței trasată de o scriitură picturală nervoasă și angustată. Studiile lui Fr. Bacon își propun să descopere brutal adevăruri deseori ascunse de ficțiune, să demistifice o realitate care sondată în profunzime poate deveni respingătoare. Expresia figurii anulează fizionomia portretului care poate fi doar presupusă cu ajutorul recuzitei specifice : vestimentație și fotolii reduse la sumare indicații. Trăsături de penel așezate convulsiv; combinate cu accente liniare, contorsionate de o forță gravitațională ce acționează brutal asupra figurii, crează o atmosferă tensionată cu un pronunțat caracter lugubru, subliniat și de o gamă cromatică ce opune galbenuri acidulate unor movuri reci.

⁵ Giulio Carlo Argan "Arta modernă", vol II, p. 213.

⁶ *Idem*, p. 215.

În "Portret în mijlocul unui bou despicat" Bacon concepe imaginea pornind de la premisa operei de artă bazată pe noțiunea de "intertextualitate" și combină două motive picturale clasice și de referință. Portretul papei, având în planul secund o variantă subtil interpretată a celebrului "Bou jupuit" revendică filiații cu suprarealismul. Totodată, exprimă un acut teribilism compozițional cu ajutorul căruia invocă motive clasice cu scopul de a crea un "meta-motiv" pictural care lărgeste într-un mod surprinzător sfera de cuprindere specifică genului. Spre deosebire de pictura lui Bacon unde gestul pictural este subordonat ansamblului formal la de Kooning, gestul pictural sparge forma; figura nu mai este circumscrișă unor limite clare și precise.

Gestul pictural vehement și exploziv inundă suprafața tabloului lăsând să se întrevadă în zone prestabilite "detalii" care sugerează părți anatomice ale figurii umane. O tușă picturală "aruncată" combinată cu "dripping" savant orchestrat cu întreg ansamblul provoacă fantezia privitorului care poate constitui/reconstitui o arhitectură figurativă. De remarcat faptul, că pictura figurativă a lui W. de Kooning în special ciclul numit "women" ilustrează în pictura modernă o tendință specific barocă, prin baroc înțelegând aici sensul larg al termenului. Pledează în acest sens nu doar faptul că de Kooning pornește ca sugestie tematică de la Rubens ci în special modul în care realizează unitatea întregului. O analiză comparativă Picasso - de Kooning pune în evidență clasicitatea operei lui Picasso și caracterul baroc al picturii lui de Kooning. Dacă la Picasso fiecare parte componentă își revendică o anumită independență față de întreg fără a înceta a se subordona acestuia, la de Kooning fiecare parte este definită de întreg, doar întregul acordându-i un sens.

În altă ordine de idei este interesant de remarcat faptul că în ciuda acestei polarități mecanismul de constituire a motivului pictural este similar atât la Picasso (și cubism în general) cât și la de Kooning (și la pictura figurativă neoexpresionistă). Atât primul cât și cel de-al doilea transformă o "sugestie prealabilă, abstractă, arhitecturală în subiect figural".

Deosebirea constă în aceea că în timp ce la Picasso această sugestie abstractă este geometrică iar unitatea este obținută printr-o armonizare de părți libere, la de Kooning această sugestie abstractă este informală iar unitatea rezultă prin subordonarea tuturor elementelor unui singur element conducător.

Dacă pictura lui Bacon reactualizează expresionismul atribuindu-i valențe suprarealiste prin sondarea subconștientului, opera lui de Kooning depășește coordonatele existențiale ale expresionismului prin subordonarea, apoi anihilarea motivului figural în detrimentul picturii pure și nealterate. Pictură în care proeminența gestului și a culorii va transforma forma în sugestie arhetipală.

Aventura post - modernă

Antonio Saura este pictorul care reușește o fericită sinteză picturală între cubism și gestualism apelând la portret și la figura umană în genere de pe o poziție bazată pe intertextualism, ceea ce îl caracterizează ca fiind unul dintre cei mai interesanți artiști contemporani.

Construcția fizionomiei adoptă în mod explicit modalitatea cubistă de compunere-des-compunere a imaginii. Mai mult, portretele sale deseori sunt replici (interpretări) ale operelor lui Picasso. Ceea ce îl deosebește de Picasso și de pictorii cubiști în genere este primordialitatea acordată scriiturii, gestului pictural care devine scop în sine, pretext pictural predominant.

Spre deosebire de pictura cubistă unde tușa de culoare este "lisă", adică neutră din punct de vedere pictural, A. Saura personalizează tușele de culoare cu ajutorul cărora modelează o pastă densă și expresivă în sine.

Scriitura sa cursivă și alertă suprapune o țesătură de semne picturale tipic “gestualiste” peste o structură formală specifică cubismului. Motivul iconografic este rezultanta celor două imagini “suprapuse”, “țesute” pigmentat cu o doză de grotesc, caricatural ce derivă dintr-o ironie detașată prin filtrul căreia sunt abordate teme “clasice” (Dora Maar; Ecorșeu).

Pictura lui Antonio Saura este în întregime bazată pe citat; prima dată la nivelul motivului, apoi la nivelul modului de instituire a formei și în fine la nivelul execuției tehnice.

De fiecare dată citatul se referă la o altă epocă/concepție/stil. El parafrazează o temă picturală, de exemplu tipic renascentistă (Ecorșeu), adoptă o modalitate de a structura, forma specifică cubismului, iar factura picturală este tipic expresionistă. (- prin febrilitatea și spontaneitatea gestului, a tușei vezi asemănarea/analogia cu pictura de debut a lui Van Gogh).

Această insolită combinație la nivele diferite ale operei la care se adaugă caricaturizarea excesivă a portretului creează o imagine de o violență extremă care declanșează o primă reacție de respingere.

La o privire mai atentă - retrăind experiențele picturale stratificate - opera lui Saura ne relevă un “afixism pluriocular”⁷ specific cubismului analitic. De fapt portretele lui Saura parafrazează cubismul dar nu au ca unic scop : “... cuprinderea instantanee din toate părțile a obiectului”⁸.

“Afixismul pluriocular” practicat de A. Saura proiectează deodată nu atât multiplele fețe posturale ale obiectului cât mai degrabă stadii succesiv evolutive ale motivului. Rezultă o ideogramă picturală spațio-temporală care “recapitulează” etape stilistice distincte ale artei. Această ideogramă propune un “metalimbaj” pictural eliberat de contingentele imediatului nedegradat și atemporal.

Același procedeu sofisticat caracterizează și pictura-acțiune a pictorului american Robert Rauschenberg care face apel deseori în portretele sale la capodoperele trecutului. Pictura sa vâdește o nostalgie care pune problema intelectualității artei.

Folosind suprapunerea unor imagini serigrafiate (- reproduceri fotografice ale unor opere clasice) peste care intervine cu gesturi picturale spontane și peste care colează secvențe contemporane. Rauschenberg creează un limbaj metapictural care îmbină ficțiunea cu realitatea, trecutul cu prezentul, figurativul cu nonfigurativul. Portretul, motiv invocat prin intermediul reproducerii fotografice și apoi serigrafiat este transformat din motiv în element de limbaj pictural prin suprapunerea și/sau alăturarea lui altor motive distincte.

Pânzele lui Rauschenberg conțin deseori motive diverse, imagini specifice epocilor istorice pe care artistul le citează. Sensul motivic al fiecărei imagini colate sau pictate se modifică în funcție de modul în care este analizată opera.

Folosind același procedeu tehnic - serigrafia, - opera lui Andy Warhol abordează obsesiv portretul, gen prin intermediul căruia promovează concepte stilistice specifice pop-art-ului. Preluând imaginea din circuitele informației de masă, devalorizând noțiunea de unicat a operei de artă prin caracterul repetitiv al compozițiilor sale portretistice el analizează fizionomia umană la modul cel mai impersonal.

Număratele ipostaze ale portretului actriței Marilyn Monroe, variante actualizate ale clasicului “trompe l’oeil” își revendică apartenențele la pictură prin interpretarea culorii - deseori șocantă și atonală.

⁷ Ioan Horga. “Cubismul” p. 31.

⁸ *Idem*.

Multiplicată și serializată, fizionomia își pierde atributele sale specifice. Lipsită de intervenția explicită a unui subiect realizat și transpus prin mijloace și metode tehnologice portretul se obiectualizează și devine “pură imagine”.⁹

Un efect similar întâlnim în creația lui Roy Lichtenstein care analizează structura intimă a imaginii din povestirile cu benzi desenate. Obiectualizarea este atinsă prin redarea identică dar supradimensionată a unor fizionomii ce populează zonele culturii de masă.

Relația fotografie-pictură implică la nivel tehnic două procedee care determină coordonatele estetice ale imaginii. Procedeele mecanic opus sau alăturat procedeelele artisanale relevă două aspecte diametral opuse ale realității empirice care, conjugate oferă soluții inedite de rezolvare a ecuației operă de artă-realitate.

Mișcările artistice post-avangardiste folosesc deseori asemenea procedee mai ales atunci când apelează la motive iconografice prin definiție clasice. În cazul abordării portretului virtuțile mecanice ale fotografiei, caracterul impersonal și fidelitatea specifice fotografiei sunt folosite deseori ca punct de plecare sau ca suport pregătitor peste care artistul intervine artisanal. Dacă la sfârșitul secolului al XIX-lea fotografia a eliberat pictura de servitutea asemănării și a fidelității reprezentării dând frâu liber fanteziei creatoare, în secolul XX unele tendințe post-avangardiste se prevează de procedeele foto pentru a repune în drepturi imaginea în înțelesul ei quasitraditional.

“Avangarda iconoclastă” devenită academică este contestată de post-avangardă. Aceasta apelează fie la fotorealismul pictural fie la post-expresionism cu scopul declarat de a promova o artă figurativă ce tinde să revină la o tehnică picturală în sens clasic al termenului.

Reîntoarcerea la figurație promovează portretul dar nu pe coordonatele clasice tradiționale. Operele picturale ce pot fi încadrate, catalogate drept portrete sunt mai degrabă structuri arhetipale investite cu “meta-semnificații” care largesc sfera de cuprindere a genului.

Operele pictorului american Keith Haring, adept al ironiei bazată pe un nonșalant joc al formei și culorii tratează într-o manieră specifică “grafitti-ului” personaje desprinse din alegorii contemporane. Opoziția dintre linie și pata de culoare paradigmă a picturii sale creează un univers particularizat în care fizionomia portretelor se metamorfozează în cele mai banale obiecte. Automatismul și monotonia liniei, gestul pictural redus la o tentă plată contrastează cu o cromatică deseori voit dizarmonică care materializează o atmosferă impregnată de grotesc și artificial.

Walter Dahn vizualizează drame lăuntrice, portretele sale decriptează într-o fizionomie abisuri insondabile. Apeland la expresii fizionomice reduse la un rictus amar el persiflează practicând sistematic ironia, caricatura supradimensionată și “anti-arta”. Personajele sale deformate, amputate, agresate, redate prin mijloace de un esteticism primitiv constituie adevărate calambururi picturale.

Basquiat apelează la naivitate, ironie, cu ajutorul cărora își creează un univers propriu unde candoarea și construcția primitivă a formei dublate de un cromatism visceral configurează “structuri” figurative cu portrete supradimensionate. Intervențiile extrapicturale: obiecte colorate, cuie bătute în ramă, desene infantile incizate pe fundalurile portretelor sale transmit privitorului o senzație de disconfort vizual.

Jean-Charles Blais și Robert Combas găesc soluții inedite ecuației pată de culoare-linie; portretele lor constituind poeme vizuale unde figura este integrată într-un univers vegetal exotic colorat.

⁹ Giulio Carlo Argan, “*Arta modernă*”, vol. II, p. 281.

Lista reproducerilor

1. Wilhelm de Kooning - Femeie
2. Francisc Bacon - Portret în mijlocul unui bou despicat
3. Diego Velasquez - Portretul papei Inocențiu X
4. Francisc Bacon - Papă
5. Antonio Saura - Dora Maar
6. Antonio Saura - Ecorșeu
7. Roy Lichtenstein - Fata care se înneacă
8. Roy Lichtenstein - Los !
9. Robert Rauschenberg - Persiman
10. Jean Michel Basquiet - Figură
11. Robert Conbas - Portret

The Portrait in Contemporary Painting (Summary)

This study analyses the impact on the genre, defined as classical, of the avant-garde movements (expressionism, cubism), which profoundly marked the modality of approaching the human face in contemporary painting.

Oscilating between "abstraction" and between "negationist irrationalism" and "abstract rationalism", approaching mainly the archetype form, paintings surpass the coordinates specific to the genre. Often resorting to "quotation" and "intertextualism", contemporary painting resets into discussion a genre whose new values, both on iconographical level and on the level of means of pictorial expression, are discovered.

The List of Copies

1. Wilhelm de Kooning - Woman
2. Francisc Bacon - Portrait in the Middle of a Split Ox
3. Diego Velasquez - The Portrait of Pope Inocentiu X
4. Francisc Bacon - Pope
5. Antonio Saura - Dora Maar
6. Antonio Saura -
7. Roy Lichtenstein - Drowing Girl
8. Roy Lichtenstein - Los !
9. Robert Rauschenberg - Persiman
10. Jean Michel Basquiet - Face
11. Robert Conbas - Portrait



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.

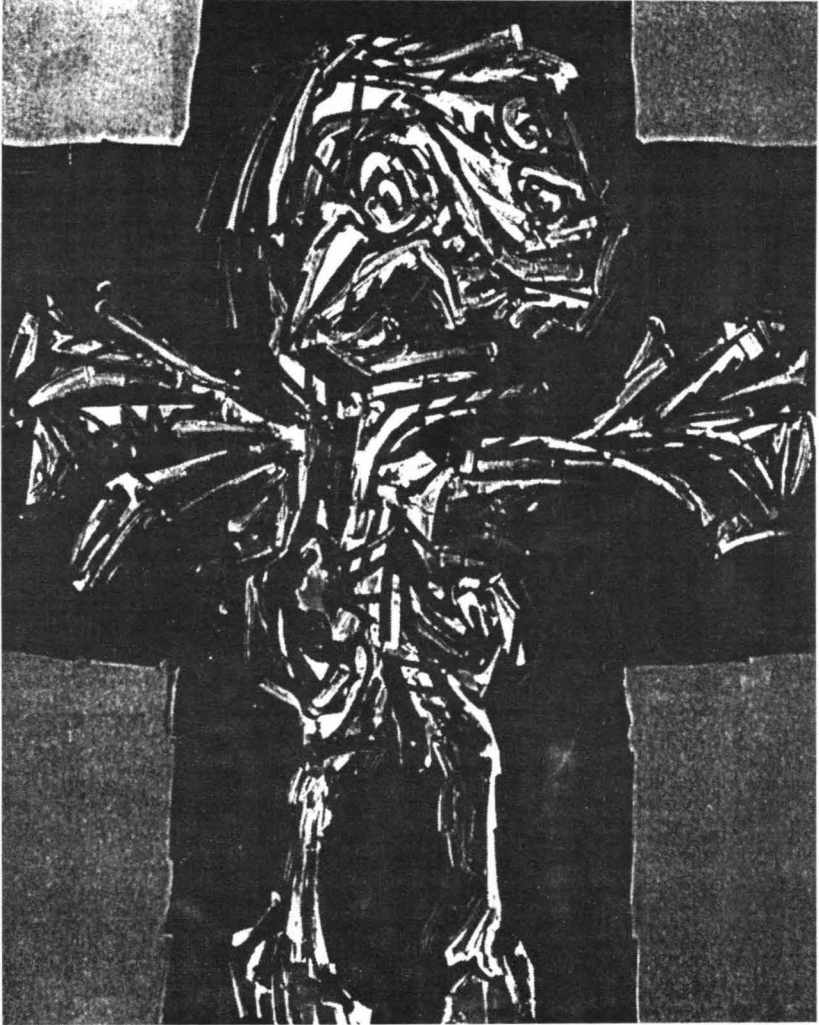


Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.