

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI



## REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

**Conducător științific:**

Prof. Univ. Dr. Stela Lie

**Doctorand:**

Alina-Ada Lungu

București

2023



UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI



REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

IPOSTAZE ALE CORPULUI UMAN  
LA CONFLUENȚA DINTRE FOTOGRAFIE ȘI  
PICTURA DE ȘEVALET

**Conducător științific:**

Prof. Univ. Dr. Stela Lie

**Doctorand:**

Alina-Ada Lungu

București

2023

# Cuprins

<b>CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT</b>	<b>5</b>
<b>CUVINTE CHEIE</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCERE</b>	<b>6</b>
<b>Obiectivele cercetării</b>	<b>7</b>
<b>PREZENTAREA SINTETICĂ</b>	
<b>A CAPITOLELOR TEZEI DE DOCTORAT</b>	<b>8</b>
<b>CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI FINALE</b>	<b>18</b>
<b>BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ</b>	<b>19</b>
Cărți:	19
Surse Internet:	20

# CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT

## INTRODUCERE

### **CAPITOLUL 1 Către un nou canon al figurii umane. Mecanomorfismul și dinamismul ca „vectori deformativi” în arta modernă (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Francis Bacon)**

- 1.1. Marcel Duchamp
- 1.2. Francis Picabia
- 1.3. Francis Bacon
- 1.4. Atelierul – spațiul de creație al artistului
- 1.5. Corpul uman în arta modernă și contemporană
- 1.6. Yves Klein și Noul Realism Francez

### **CAPITOLUL 2 Corpul uman și „presiunile oniricului” în arta suprarealistă: Salvador Dalí, Victor Brauner, Frida Kahlo**

- 2.1. Salvador Dalí
- 2.2. Victor Brauner
- 2.3. Frida Kahlo

### **CAPITOLUL 3 Acționism și „Body Art”. Corpul uman între mutilare și reconsiderare: Hermann Nitsch, Orlan, Bill Viola**

- 3.1. Hermann Nitsch
- 3.2. Orlan
- 3.3. Bill Viola

### **CAPITOLUL 4 Simbioza fotografie-pictură și fotografie-acționism (Geta Brătescu și Ion Grigorescu)**

- 4.1. Geta Brătescu
- 4.2. Ion Grigorescu

### **CAPITOLUL 5 Arta Contemporană**

- 5.1. Jeff Koons
- 5.2. Marina Abramović
- 5.3. Transgresiune

## CONCLUZII GENERALE

## BIBLIOGRAFIE

## CUVINTE CHEIE

Corpul uman, Dada, Suprarealism, Ready-made, Modernism, Avangardă, Happening, Performance, Psihanaliză, Fotografie, Film, Artă contemporană

## INTRODUCERE

Imaginea în sine este un concept care a devenit indispensabil gândirii omului modern. Prezenta Teză de doctorat pornește de la o necesitate a definirii formei umane. Această formă umană este reprezentată în mod continuu, din preistorie și până în zilele noastre. Întrebarea este de ce artiștii au ales să reprezinte în propria lor creație aceste imagini ale corpului uman. Acest subiect a supraviețuit de-a lungul secolelor și a fost redescoperit permanent în arta contemporană.

Pe măsură ce parcurge drumul reprezentării corpului uman în artă, lucrarea punctează câteva elemente pe care le-am considerat relevante și prezintă o selecție de imagini aflate în legătură cu noțiuni ca „identitate” și „frumusețe”.

Analizând operele artiștilor am descoperit că aceștia se bazează pe o relație strânsă între fotografie și pictura de șevalet. Am mai descoperit că există cazuri de artiști care au devenit propriul lor model în fotografii artistice (ex: Ion Grigorescu, Orlan etc.), iar în alte cazuri s-a pornit de la fotografii care au fost interpretate într-o manieră personală (ex: pictorul Francis Bacon). O fotografie poate fi găsită în albume sau sertare, ea poate fi decupată din ziare sau reviste, ea se poate rupe sau decolora în timp.

Cinematograful a permis imaginii să fie pusă în mișcare. Odată cu invenția camerei, fotografii au descoperit imediat posibilitățile nudului ca subiect. Louis Daguerre a realizat cu succes, în 1837, primul dagherotip, „Atelierul artistului”. Fotografia și cinematografia ca tehnici noi, au adus o schimbare majoră. Artiști ca Francis Bacon sau Andy Warhol au împrumutat din plin elemente ale imagisticii fotografice.

Analizând arta zilelor noastre concluzia este că un număr mare de lucrări cunoscute ca „nud” sunt realizate mai degrabă de fotografi decât de pictori. Acest lucru pune în evidență faptul că tema nudului ideal s-a deplasat de la pictură la fotografie.

Corpul uman reprezintă un subiect ofertant pentru artiști. Corpul conține urme, cicatrici (ca urme ale unor agresiuni), riduri care sunt vizibile și palpabile. Durerea și îmbătrânirea sunt scrise pe piele, iar corpul, rănit sau îmbătrânit, nu devine mai urât. El poartă cu sine posibilitatea unei estetizări pe care timpul nu poate să o distrugă.

Prin cercetarea mea am observat și care este relația dintre artă și societate, considerând că arta este un instrument social care reflectă nevoile lumii contemporane și exprimă evoluția timpurilor, creând, poate, noi căi. Tehnologia a dus la serializarea producției de artă, la industrializarea formelor de creativitate și la transformarea operei de artă în bun de consum. Multiplicată tehnologic, opera de artă și-a pierdut aura tradițională. Iar într-o societate postmodernă, fundamentată pe consum, artistul se supune legilor pieței. Termenul de postmodernitate confirmă o stare de spirit, este văzut ca o depășire a modernismului. Este o perioadă concretizată prin reînnoirea tehnologică neîncetată, generalizarea mijloacelor de informare în masă și a comunicării. Mesajul postmodernilor este acela că imaginea s-a transformat într-o marfă reproductibilă mecanic. Postmoderniștii nu s-au opus artei moderniste, dar contestă regulile de bază care definesc modul în care jocul artei se desfășoară în societate. Discipline diverse precum arhitectura, literatura, știința și istoria, precum și artele vizuale, au simțit impactul gândirii postmoderne încă din anii 1960.

## **OBIECTIVELE CERCETĂRII**

În cercetarea de față am analizat conținutul suprafețelor lucrărilor, atât în termeni de gramatică vizuală (structură, construcție, direcții în compoziție, perspectivă) cât și ca substrat simbolic. Am ținut cont de faptul că, prin utilizarea simbolismului în artă, expresiile mai profunde pot fi transformate și transmise.

Obiectivul principal al cercetării rămâne evoluția reprezentării corpului uman. În arta contemporană se poate observa faptul că artiștii au dezvoltat o tehnică modernă, în cadrul căreia își permit să exagereze foarte mult proporțiile corpului pictat – corp pe care îl dotează uneori cu anomalii anatomice – într-o imagine în care gâtul, brațele sau picioarele pot fi alungite foarte mult. Poate fi apreciat că astfel de distorsiuni ale formei feminine își găsesc inspirația și în Manierismul italian.

## PREZENTAREA SINTETICĂ A CAPITOLELOR TEZEI DE DOCTORAT

Teza de doctorat cu numele „Ipostaze ale corpului uman la confluența dintre fotografie și pictura de șevalet” este structurată în cinci capitole care au, pe rând, un caracter teoretic, filozofic, introspectiv și analitic.

Primul capitol este intitulat *Către un nou canon al figurii umane. Mecanomorfismul și dinamismul ca „vectori deformatori” în arta modernă (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Francis Bacon)*. Este alcătuit din șase subcapitole principale, astfel: 1.1. Marcel Duchamp; 1.2. Francis Picabia; 1.3. Francis Bacon; 1.4. Atelierul – spațiul de creație al artistului; 1.5. Corpul uman în arta modernă și contemporană; 1.6. Yves Klein și Noul Realism Francez.

În prima parte a acestui capitol am vorbit despre Arta modernă și evenimentele ce au marcat secolul XX. Se poate observa faptul că modelul tradițional sau canonul artei dispare, iar artistul recurge la deformări până în punctul în care obiectele devin de nerecunoscut. De asemeni, se poate observa că frumusețea fizică nu mai contează uneori deloc, pentru că artistul modern o respinge. Omul modern trăiește într-un mediu care nu mai aparține trecutului, e un mediu industrial și tehnic, viziunea derulării filmice a dinamizat și a modificat, astfel, întregul conținut al anumitor opere modene.

În continuare, am analizat principalele direcții în creația artiștilor menționați și am încercat să descopăr punctele de legătură care permit ca aceștia să fie încadrați la tema prezentată.

În subcapitolul 1.1. *Marcel Duchamp* am arătat cum imaginarul lui Duchamp va fi marcat de cinetica mașinilor, de dinamica, energia și ritmurile lor, de produsele făcute de mașini, de formele mașinice. Ready-made a fost consecința logică a respingerii artei și a suspiciunii lui că viața nu ar avea niciun sens. El declară că aceste ready-mades (obiecte „gata făcute”) devin opere de artă de îndată ce acesta spune că sunt. Ready-made îl scutește să creeze, principiul de selecție a unui readymade era indiferența ca stare umană, el nu este produs, ci este ales. Produsul „gata făcut” este o tehnică leneșă deoarece nu implică virtuozitate, o activitate productivă sau o muncă manuală, o lucrare care nu are nevoie de artist pentru a o face, iar ideea de contemplare dispare complet. Prin ready-made a vrut să „elimine ideea originalului” (și, în același timp, ideea copiei), pentru că „nu există nimic unic”. Alegerea are loc nu numai prin suspendarea rolului artistului și a produsului atribuit acestuia, ci și prin neutralizarea gustului estetic, extrage (obiectul) din contextul său practic sau utilitar. Duchamp, la fel ca Picabia, a folosit mașina ca pe o metaforă pentru mintea



umană. „La Mariée...” îmbină estetica mașinistă cu reprezentările unui corp feminin. Lucrarea „Marele Geam” este considerată a fi una dintre cele mai importante lucrări ale sale pe care a început-o în Studioul său din New York și pe care o termină în jurul lui 1923.

Artistul Marcel Duchamp împreună cu Francis Picabia se lasă influențați de *Manifestul* marinettian purtător al însemnelor regnurilor tehnologice și mecanomorfism. În jurul anului 1910 Duchamp experimentează cu elementele futuriste. Cea mai celebră lucrare a sa este „Nud coborând o scară” (1912) este inspirată de lucrările lui Muybridge despre cronofotografie. O reflectare a ideilor futuriste poate fi găsită în procesul său de creație de după 1912 deoarece ia contact cu Gino Severini care este membru al Grupului de creație de la Puteaux. Duchamp a descris Nudul drept „o organizare a elementelor cinetice, o expresie a timpului și a spațiului prin expresia abstractă a mișcării”.

În lucrarea „Marele Geam”, pictată pe sticlă și care este considerată revoluționară, Mireasa sa este un fel de mireasă mecanică, este formată din mai multe părți care se presupune că lucrează împreună precum părțile unui motor. Mireasa atârnă, poate de la o frânghie, într-o cușcă izolată. Ca sursă de inspirație pentru lucrare sunt și dispozitivele folosite de Lavoisier.

În subcapitolul 1.2. *Francis Picabia* am inclus câteva elemente biografice ale artistului. Picabia este membru al grupului de creație de la Puteaux, împreună cu Duchamp. El a fost fascinat de ideea obiectelor industriale ca sursă picturală. Temele mecanomorfe intervin în pictura sa imediat după ce vede Expoziția futuristă de la Galeria Bernheim-Jeune. Se lasă influențat de ideologia futuristă, de Filippo Tommaso Marinetti, cel care afirmă că „un automobil de curse este mai frumos decât Victoria de la Samothrace”.

Printre primele lucrări mecanomorfe ale lui Francis Picabia se numără portretele de mașini pe care le-a realizat pentru publicarea în jurnalul 291 al fotografului și galeristului american Alfred Stieglitz. În același an (1915) Picabia a început să-și facă portretele mașiniste enigmatice, cum ar fi „Copilul Carburator”, lucrarea se bazează pe o diagramă de inginer, a unui Carburator, artistul folosește adesea imagini mecanomorfe ca substitut pentru ființele umane. La Salonul de Toamnă deschis la Grand Palais Picabia expune lucrarea „Copilul Carburator” în jurul perioadei 1 Noiembrie-10 Decembrie 1919, prima dintre pânzele sale mecanice care urma să fie expusă la Paris.

Tot în 1915, Francis Picabia a creat „Ici, cest Stieglitz”. Lucrarea este un portret realizat lui Alfred Stieglitz (dealer și fotograf) care este reprezentat ca o cameră foto pliabilă. Picabia a fondat „391”, o publicație în care își prezintă primele „Picturi Mecanice”.

În subcapitolul 1.3. *Francis Bacon* arăt cum acest artist are o viziune diferită. Bacon s-a născut în Irlanda la Dublin, iar religia și tensiunile dintre protestanți și catolici i-au marcat experiențele. Artistul este condiționat și de ororile celui de-al doilea Război Mondial, cât și de amintirile vii ale unei copilării violente și tulburătoare. În opera sa este tematizată în special suferința corpului omenesc, pentru că artistul a fost profund impresionat de filmul lui Sergei Eisenstein „Crucișătorul Potemkin” (1925), în special de chipul asistentei care țipă pe treptele de la Odessa. Sursele sale de inspirație erau ziarele zilnice, revistele și dosare de crimă precum „News of the Week”. Abordează și întâmplări din mitologia greacă precum mitul „Orestia” al lui Eschil sau Furiile (Eriniile) și Ursitoarele grecești, dar se dedică foarte mult și explorării operelor artiștilor clasici. Relevantă este lucrarea sa „Mitul lui Oedip și Sfinxul după Ingres” (1983).

Bacon a utilizat și imaginile unor luptători și sportivi fotografiați în acțiune de Muybridge, dar a fost atras și de simbolurile tradiției creștine. În 1951 sursele sale includeau în mod clar o fotografie a lui Papa Pius al XII-lea, Bacon a ținut această fotografie fixată pe peretele studioului său. Iar „Portretul Papei Inocențiu al X-lea” realizat de Velasquez l-a obsedat, astfel că realizează seria de 6 tablouri cu portretul acestuia. Studiul lui Bacon este o imagine în oglindă sau o fotografie negativă după lucrarea lui Velasquez, este o interpretare ce abordează corpul ca pe o entitate pur fizică, care se dezintegrează în timp. Corpurile lui sunt întotdeauna mase animate de mișcare.

Bacon pictează mult în serii de lucrări, pentru că fiecare imagine îi apare, de fiecare dată, în mișcare și aproape în secvențe mobile, iar totul este o încercare de a înregistra mișcarea umană.

În subcapitolul 1.4. *Atelierul – spațiul de creație al artistului* tratez problematica revalorizării spațiului de lucru ca spațiu istoric, ca studiu analitic ce ține de evoluția de-a lungul secolelor al acestui spațiu de lucru. Am analizat felul în care acesta a evoluat încă din secolul al XVIII-lea și până în zilele noastre. Definierea spațiului de lucru (Atelierul), a valorilor și semnificațiilor pe care le conțin, sunt urmărite în sensul în care toate acestea pot configura o etică a comportamentului față de edificiile trecutului. Asemănător monumentului prin acest loc de lucru înțelegem un spațiu creat și aranjat de mâna omului. Dacă vorbim de atelierul pictorului Francis Bacon înțelegem un spațiu edificat în scop precis de a conserva pentru totdeauna prezent și viu în conștiința generațiilor viitoare memoria unui anume destin. Din acest punct de vedere valoarea sa, este atât artistică cât și istorică. Valoarea sa istorică rezidă în faptul că el reprezintă pentru noi stadiul particular, într-un anumit fel unic, în care s-a dezvoltat într-un anumit domeniu creația umană. Valoarea istorică este cu atât mai mare cu cât ea dezvăluie cu o mai mare puritate starea originară în care s-a desăvârșit, așa cum se prezenta în momentul creației sale. Valoarea sa de contemporaneitate rezultă deci din satisfacția simțurilor și a spiritului.

După Giles Waterfield (1949-2016) – istoric de artă și curator – atelierul este un loc de expoziție și vânzare de opere de artă, un loc de viață, un refugiu pentru meditație personală, o casă de ospitalitate prietenoasă.

În ultimele decenii, tot mai multe fabrici, depozite, hale de turbine, gazometre, clădiri portuare, o veche moară de cereale și piețe angro și-au schimbat destinația, devenind muzee, spații expoziționale sau ateliere pentru artiști. De exemplu, „Factory” a lui Warhol era o fabrică propriu-zisă, în sensul că acolo se produceau obiecte în serie, ca pe banda rulantă (filme, serigrafii, fotografii, sculpturi, publicații, pantofi și suvenire), a servit drept model pentru noul muzeu iar pe urmă a devenit o „fabrică socială”. Era și un loc unde se dansa, se asculta muzică și se țineau petreceri în care se prezentau vedete (superstaruri). Pereții erau acoperiți cu staniol, care reflecta și deforma totul. Pentru Warhol, magazinele sunt un soi de muzee.

Dintr-o perspectivă modernă, un alt exemplu de atelier este cel al artistului Francis Bacon. El folosea grămezi de fotografii și de ziare împrăștiate în studioul său ca pe o bancă de imagini în continuă evoluție. Adesea pereții și tavanele studioului serveau ca paletă, pe secțiuni de perete erau testate și culorile. Studioul lui Bacon a fost ceea ce Heidegger a numit un loc de „adunare” (*versammeln*) unde lucrurile sunt strânse într-un loc delimitat. În Dublin, atelierul său a fost recreat/reconstituit în mod minuțios. Galeria care conține studioul în sine este căptușită cu vitrine, afișând o selecție de obiecte semnificative extrase din locul de muncă al artistului.

În subcapitolul 1.5. Corpul uman în arta modernă și contemporană am analizat conceptul de corp uman din mai multe puncte de vedere, în primul rând istoric, apoi artistic, filosofic și psihologic (ca entitate vie). Arăt cum, de-a lungul timpului, s-a pornit de la un mod cât mai exact de reprezentare a formei (atât în pictură cât și în fotografie) și s-a ajuns la forme supuse unor deformări brutale în numele abstractizării, ca în lucrările lui Pablo Picasso, Willem de Kooning, Salvador Dalí etc. Abstractizarea a avut un efect uriaș asupra reprezentării nudului. Artiști din Suprarealism și-au plasat nudurile într-un cadru imaginar (Ex: René Magritte: „Black Magic”; Paul Delvaux: „Mâini”; Francis Picabia: „Femei cu un Bulldog”) cu construcții arhitecturale care provin din vise.

La sfârșitul anilor 1960, Body Art a luat avânt, iar materialul cu care lucrau artiștii era chiar corpul artistului (Ex: Yves Klein, Marina Abramović, Orlan), nuditatea a reprezentat un element comun în practica acestora.

Corpul uman nud a fost reprezentat de artiști și în fotografii pe care le expun mai apoi în galerii de artă.

În subcapitolul 1.6. *Yves Klein și Noul Realism Francez* arăt cum artistul Yves Klein (1928-1962) a fost un precursor al artei conceptuale, al happening-ului și al artei corporale. Opera lui impresionează prin dinamica folosirii de „pensule vii”, tinere nud, târâte în vopsea și aruncate pe pânză. Iar Antropometriile (1960) lui Yves Klein sunt un exemplu cheie pentru rolul corpului în artă.

Obiectivul general al capitolului al II-lea intitulat *Corpul uman și „presiunile oniricului” în arta suprarealistă: Salvador Dalí, Victor Brauner, Frida Kahlo* este de a demonstra puterea de influență a acestui curent artistic asupra artei moderne și contemporane. Este vorba despre descoperirea unor drumuri neexplorate încă, visul însuși fiind văzut ca un travaliu creator care sintetizează în imagini rămășițe diurne și idei onirice. Suprarealismul s-a născut o dată cu publicarea *Primului Manifest suprarealist* al lui Breton (1924). Surse de inspirație pentru suprarealiști au fost dialectica lui Hegel și dialectica polivalentă a lui Freud, scrierile romantice ale lui Edgar Allan Poe, Marchizul de Sade, filosofia lui Immanuel Kant sau considerațiile lui Guillaume Apollinaire. Suprarealismul este reprezentat prin operele lui Salvador Dalí (1904-1989), Frida Kahlo, Max Ernst, Yves Tanguy, Magritte, Paul Delvaux, Man Ray, Victor Brauner, Alberto Giacometti, Roland Penrose, Raoul Ubac, Joseph Cornell, Dorothea Tanning, Joan Miró etc.

Lucrările sugerează o atmosferă de vis în care corpurile umane capătă alte semnificații. Corpul poate să apară fotografiat (Man Ray, Salvador Dalí, Brassai) pictat sau filmat. Fotografiile sunt un amestec de fragmente de vis sau de trup, iar formele devin distorsionate și corpul formează iluzii optice redată în iluminări dramatice. Suprarealiștii experimentează cu tehnica de solarizare, cu dubla expunere, close-up și izolare a unei forme pe un fundal complet negru. Folosirea sticlei amplifică efectul de mister și de ireal, reflexiile de oglindă iluminează modelul, forma este distrusă de efectele de lumină și umbră.

Totodată în acest capitol au fost analizați cei mai relevanți artiști ai acestui curent artistic, în subcapitolele 2.1. Salvador Dalí; 2.2. Victor Brauner; 2.3. Frida Kahlo.

Primul artist din cuprinsul analizat este Salvador Dalí. Artistul a făcut cunoștință cu mișcarea suprarealistă pariziană în 1928, iar în 1929 se alătură acesteia. Încă din 1930 și-a elaborat metoda paranoico-critică: un proces creativ în care imaginile pe care le-a pictat erau infuzate cu imagini ascunse și semnificații inspirate de obsesiile și temerile lui.

Dalí cunoștea de mult scrierile lui Sigmund Freud, a citit textul său cheie (care a autorizat interesul pentru inconștient și utilizarea imaginilor din vis) „Interpretarea Viselor” (1900). A activat și în zona filmului folosind imagini halucinatorii specifice visului, a realizat astfel imagini de neuitat, chiar șocante. Originalitatea sa constă în propria interpretare și în încercarea de a-și traduce

propriile vise și halucinații și de a le transforma într-o realitate concretă. Formele reprezentate, fie că sunt obiecte suprarealiste sau sunt pictate au o valoare simbolică, fie sunt imagini ale terorii, fricii, introspecției, fie sunt obsesii personale ale artistului. Este influențat de tradiția picturii baroce și manieriste, Art Nouveau, Maeștri italieni sau pictori ca: Diego Velázquez, Vermeer din Delft, Leonardo da Vinci sau Hieronymus Bosch. Se raportează la geometrie, matematică, anatomie, perspectivă inclusiv pe Pentagrama pitagoreică sau Secțiunea de aur.

În subcapitolul destinat lui Victor Brauner, pornesc de la existența unei presupuneri conform căreia el cunoștea încă din 1924 scrierile lui Sigmund Freud și ale lui Carl Gustav Jung, fiindcă citise și Manifestul suprarealist care apăruse atunci. Începând cu 1925 pictorul acceptă poetica suprarealistă și realizează primele tablouri suprarealiste în perioada primei sale șederi la Paris, între 1925 și 1927. Prin activitatea artistică Brauner urmărea declanșarea procesului de autocunoaștere, prin „accident” plastic. Ajunge la straturile interioare din subconștient/inconștient, iar mai apoi aplică metoda „dicteului automat”. Ființa interioară sau secretă este redată conform unor imagini mentale, prefigurarea stărilor interioare devine „portret”. În orice „chip” există două fețe, una întoarsă spre interior, cealaltă spre exterior. Este o odă adusă ființei interioare iar ființele și obiectele sunt transfigurate.

Aproape întotdeauna picturile și desenele sale arată prezența unui corp metaforic care este susceptibil de a fi descompus și recompus ulterior. Interesul pentru corpul artificial, mecanic, este manifestat în anii 1930. Artistul asociază elemente organice și mecanice, iar figura umană este de cele mai multe ori recunoscută prin prezența celor mai simple elemente precum capul, mâinile și picioarele. Fragmentarea, disproporția dintre părți și întreg și corpul uman desfigurat au scopul de a elimina asemănarea.

Brauner descrie sentimente tulburi, peisaje onirice, eliberarea de orice constrângere. Scrierea automată sau visele lasă eul interior, Sinele, să se exprime. Metamorfoza este esența universală a devenirii prin care realul și irealul se împletesc.

Frida Kahlo este analizată în cel de-al treilea subcapitol. Artista este preocupată de redarea propriei imagini în picturi, stilul său provine din dragostea sa pentru arta mexicană populară, colonială și precolumbiană.

Una dintre cele mai puternice conexiuni cu suprarealismul este utilizarea corpului feminin, utilizarea suprarealistă a muzei feminine, a fost interesată și de latura subconștientului, visele și simbolismul. Pictorița mexicană a fost descoperită de André Breton. Din perspectiva suprarealistă a lui Breton, între aceste două stări, vis și realitate, este posibilă găsirea unui punct de întâlnire (suprarealitate).

Frida a citit cartea „Moise și Monoteism” (scrisă de Sigmund Freud), din care a împrumutat câteva idei pe care să le interpreteze și să le introducă într-un tablou.

Elementul de noutate al acestui subcapitol este reprezentat de tema autoportretului care a devenit temă centrală pentru artistă. În centrul analizei sunt și factori precum corpul uman sau subconștientul.

Capitolul al III-lea intitulat *Acționism și „Body Art”. Corpul uman între mutilare și reconsiderare: Hermann Nitsch, Orlan, Bill Viola* are ca obiectiv principal analiza corpului uman în Performance și Body Art. Pentru această temă am analizat care a fost contextul istoric și sursele de inspirație ale mai multor artiști sau operele realizate de aceștia.

Consider a fi relevantă o astfel de analiză pentru că ea încearcă să definească rolul utilizării riscului în artă: Care este legătura dintre risc și arta? În ce fel prezența riscului poate da o semnificație artei corporale?

Legătura dintre cei trei artiști rezidă în faptul că ei folosesc corpul uman ca mijloc de exprimare, dar și fotografii sau filme, pentru a-și înregistra și documenta acțiunile, ca oportunități pentru experimentele artistice. Performance și Body Art par să implice elemente de risc, fie în practică sau în teorie. Publicul le poate considera riscante din punct de vedere fizic sau periculoase.

Interesul pentru acțiune, transformare, afirmat la început de futuriști, va duce cu timpul la dezvoltarea unei forme noi de artă – happening, body action și performance art – în care artistul însuși acționează, folosindu-și propriul corp ca instrument și material al creației sale. Opera e însăși acțiunea.

Primul subcapitol este dedicat analizării operei lui Hermann Nitsch. Artist născut în Viena, acesta a dezvoltat o artă extremă ce poate fi definită drept un manifest de eliberare a individului de regulile societății. Artistul este cel care activează spațiul, el începe să interacționeze cu spectatorii și să-i introducă pe aceștia în diverse acțiuni comune. Nitsch este unul dintre co-fondatorii controversatei mișcări a secolului XX, cunoscută sub denumirea de Acționism Vienez (cuprinsă între 1960-1971) și creatorul Teatrului O.M., un spectacol dramaturgic fără utilizarea cuvintelor care combină indisolubil viața, arta, filosofia, muzica, teatrul și pictura. Nitsch a scris Manifestul „Blood Organ” (primul concept teoretic al Acționismului Vienez) împreună cu colegii săi artiști Otto Muehl și Adolf Frohner. Sursele de inspirație preferate de el sunt: picturile lui Grunewald (și anume prezentarea agoniei lui Hristos), referirile la Dionisos, tragedia greacă, iar contextul acțiunilor își extrage seva din moștenirea freudianismului (pentru a ne bucura de viață trebuie să sacrificăm ceva). Opera sa totală (Gesamtkunstwerk) înglobează teorii

provenite din poezia și filosofia antică, medievală și modernă (Aristotel, Sf. Augustin, I. Kant, Heidegger, Nietzsche ) și ajunge până la elemente de psihanaliză sau influența unori compozitori moderni printre care R. Wagner și Arnold Schoenberg. A abordat constant corpul uman și metafora Răstignirii sau Învierii. Nitsch este asociat cu mișcarea Fluxus, cu Joseph Beuys. Se aseamănă deoarece amândoi au nevoie de public, public care devine parte din spectacole-ceremonii colective, dezbateri și convorbiri. Ei cercetează dincolo de stratul superficial al lucrurilor.

Al doilea subcapitol analizează propunerile artistice semnate de Orlan. Este o artistă contemporană din Franța care și-a folosit propriul corp în spectacole pe care le-a fotografiat sau filmat. Folosind chirurgia estetică, își transformă corpul și fața, pe care le modelează după idealurile frumuseții feminine din Istoria artei (Venus de Botticelli, Mona Lisa). Arta lui Orlan poate fi comparată cu lucrări de Yves Klein, Chris Burden sau Marina Abramovic, dar imaginea pe care ea o creează ne amintește și de Cindy Sherman. Încă din anii '70, ea a realizat peste 50 de proceduri cosmetice, modificându-și atât fața cât și corpul. Propunerile sale artistice se raportează și la mitologia greacă, prin referirile la Narcis și problematica autoportretului. Pentru Orlan, fiecare operație este un happening, iar fiecare performance are o temă precum: „Arta carnală”, „Acesta este software-ul meu”, „Mi-am dat corpul artei” etc. Încă din 1994 artista realizează serii fotografice digitale intitulate „auto-hibridări” în care imaginea chipului său sunt combinate cu reprezentări faciale din trecut (picturi, sculpturi, măști), sau ale diferitelor civilizații non-occidentale.

În cel de-al treilea subcapitol, analizez universul artistic al lui Bill Viola. Artistul american contemporan creează instalații video și folosește ca tematică aspecte din viața reală: naștere, mers, înot, somn, respirație etc. Personajele sale umane își exprimă emoțiile, se dizolvă în apă, se ridică în aer, dispar sau izbucnesc în flăcări. Elemente baroce, precum contrastul dramatic de lumină și întuneric, sunt și ele prezente în opera sa. Artistul exploatează posibilitățile tehnologiei electronice și creează o reprezentare a mișcării de tip time-lapse, slow-motion, accelerare sau decelerare. Într-un interviu Bill Viola enumeră câteva surse de inspirație: artiștii nord-europeni Hieronymus Bosch sau Jan Vermeer, dar și operele romantice ale lui Caspar David Friedrich.

Obiectivul general al Capitolul al IV-lea intitulat *Simbioza fotografie-pictură și fotografie-acționism (Geta Brătescu și Ion Grigorescu)* este de a demonstra activitatea prolifică a artiștilor români în zona de Fotografie, Film, Acționism și Performance.

Primul subcapitol este dedicat artistei Geta Brătescu (1926-2018). Este absolventă a Facultății de Litere și Filozofie a Universității din București și a Academiei de Belle Arte. A publicat mai multe cărți: „De la Veneția”, „Atelier Continuu”, „Atelier Vagabond”. A realizat

fotografii, performance, colaje, filme, Body Art. A lucrat împreună cu Ion Grigorescu, realizând filme împreună. Lucrările sale realizate handmade încorporează materiale ieftine. A fost atrasă de literatură, de unde s-a și inspirat: Fabulele lui Esop sau Mitul Medeei din Faust-ul lui Goethe.

Al doilea subcapitol este dedicat artistului Ion Grigorescu (n. 1945). Este un inovator în fotografie, film, artă video, Body Art și performance. Prin acțiunile sale înregistrate fotografic Ion Grigorescu își chestiona eul fizic, propriul psihic, subconștient. Din Jurnalele sale se poate observa că este interesat de practica jungiană și de practica de sorginte psihanalitică (freudiană) a transcrierii viselor și a obsesiilor. Explorările spirituale și Eul profund se manifestau prin desen, în mod deosebit prin dicteul automat, asemănător practicii artiștilor suprarealiști. Veridicitatea fotografiilor este obținută prin selecția unor scene de viață cotidiană, publică sau de familie dar și prin retușarea acestora cu culori de ulei, uneori ele au valoarea unor readymade-uri. Este influențat de artistul Francis Bacon căruia îi dedică Seria Omagiu lui Francis Bacon. Artistul se dedică studiului autoportretului în oglindă și corpului uman ca temă, corp pe care îl supune unor acțiuni diferite: exercițiu fizic – mișcări ale corpului, contorsionare, deformare, distorsiuni ale eului. Surse din inspirație au fost și eseurile de teorie culturală ale lui Paul Valéry sau jocurile filosofice, dar și teatrul absurd al lui Kafka și existențialismul lui Sartre.

După părerea mea, artistul caută o cale de a-și afirma libertatea de expresie și de exprimare, chiar și dincolo de spațiul atelierului, folosind mijloace artistice nonconformiste.

Capitolul al V-lea intitulat Arta Contemporană, cu subcapitolele principale 5.1. *Jeff Koons*; 5.2. *Marina Abramović*; 5.3. *Transgresiune*, este dedicat artei contemporane. El are o importanță majoră pentru cercetarea de față și se bazează în primul rând, pe identificarea unor artiști care abordează tema corpului uman. În prima parte a acestui capitol am definit noțiunea de artă contemporană ca fenomen global care s-a extins încă din anii 1930. Dacă Marcel Duchamp și-a propus ca prin ready-made să realizeze artă, în perioada artistică actuală nu mai contează doar obiectul din fața ta, ci ideile pe care le poate provoca, prin interpretare. Evoluții s-au înregistrat și în modul de prezentare a artei, tot mai mulți artiști au expus corpul uman în galerii de artă pentru a șoca publicul dar și ca pe o formă de meditație.

Jeff Koons a devenit celebru prin expunerea de produse industriale din magazin în galeria de artă, el le recontextualizează, așa cum a făcut Warhol cu conservele de supă. Obiectele sale pot fi considerate kitsch-uri (fiind estrase din cultura de consum americană) pe care le transformă în obiecte strălucitoare ale dorinței, introduce în artă lucruri care le plac oamenilor.



Din punct de vedere estetic, femeia modernă, strălucitoare a societății este un simbol al perfecțiunii. Artistul i-a oferit acesteia un rol important în opera sa (Ex: „Antiquity 3”; „Woman in Tub”; „Seated Ballerina”). Stilul său se adresează în special publicului tânăr.

Marina Abramović a lucrat împreună cu colaboratorul ei Ulay, realizând performance-uri și suportând dureri autoimpuse (psihice sau fizice). Încă din 1975, durerea, autoflagelarea, riscul și violența sunt deseori prezente în lucrările sale. În 1976, în „Relation in Space” de la Bienala de la Veneția, ea și Ulay au realizat un performance în care se izbesc și ricoșează unul din celălalt. La început mișcările erau lente dar apoi deveneau tot mai rapide și impactul tot mai puternic. Microfoanele lipite pe corpul ei au înregistrat sunetul cărnii lovite de carne. Corpul ei feminin exprimă sensibilitate și vulnerabilitate în comparație cu cel masculin, dar împreună se echilibrează, ea reușește să treacă de stratul superficial al pielii. Alteori se loveau violent de un perete. Este o artistă care luptă împotriva prejudecăților cu care corpul feminin a fost privit de-a lungul secolelor.

Subcapitolul *Transgresiune* vizează definirea termenului în raport cu creația artistică. Acest subcapitol reprezintă un punct tare al tezei întrucât scoate în evidență atitudinea artistului față de creația artistică în legătură cu atitudinea față de propriul corp. S-a demonstrat că și înainte artiști precum Felix Vallotton sau Gustave Corbet au realizat asemenea lucrări transgresive și este practic o încercare de a transcende reguli, limite, legi, constrângeri. Artiștii de Body Art încearcă să depășească interfața corporală și canoanele artistice tradiționale prin acțiuni agresive în timp ce alții încalcă domeniul sacru și depășesc tabuuri. Chestiunea eticii a fost distrusă prin artă pentru a lăsa loc jocului liber al exprimării și excesivului. Un exemplu de artist cu adevărat transgresiv este Andres Serrano, dar mai sunt și alții: Damien Hirst, Robert Mapplethorpe sau Gilbert & George. Pentru aceștia sacru devine profan.

## CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI FINALE

Cercetarea a urmărit, în principal, să expună importanța și influența mișcărilor artistice, trecând de la arta modernă la Postmodernism și ajungând până la Arta Contemporană. Alte obiective urmărite: raportarea artei românești la arta internațională, înțelegerea fenomenului global de artă contemporană, relevarea semnificației conceptelor de Body Art sau Transgresiune.

Am concluzionat că subiectul corpului uman în artă este unul complex și se află în centrul conștiinței umane, iar modul prin care îl vom putea cunoaște presupune mai multe căi: filosofică, artistică, istorică, psihologică, socială, anatomică etc.

Din punctul meu de vedere, vectorul activității de cercetare este unul particular, iar rezultatele obținute în cadrul acestei *Teze de doctorat* relevă informații utile pentru o revalorificare a creațiilor artistice incluse în universul cercetării.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### Cărți:

1. Aaronson Deborah, Fortenberry Diane & Rebecca Morrill, „Body of Art”, Phaidon Press, 2015.
2. Brătescu Geta, „Game of forms”, Hauser & Wirth Publishers, Germania, 2019
3. Cixous Hélène, „Textures of Thought”, Passagen Verlag, Viena, 2015.
4. Dempsey Amy, „Suurealism”, Thames & Hudson, Londra, 2019.
5. Grigorescu Ion, „Despre artistul realist”, Institutul prezentului, București, 2017.
6. Grigorescu Ion, „1967”, Editura Ileana, București, 2012.
7. Guță Adrian, „Generația ‘80 în artele vizuale”, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
8. Ince Kate, „Orlan: Millennial Female”, Editura Berg, Londra, 2000
9. Jung C.G., „Omul modern în căutarea sufletului”, Editura Trei, București, 2021
10. Kessler Erwin, Cel ce se pedepsește singur. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu, „Arta și România în anii 1980 – 1990”, Institutul Cultural Român, București, 2009.
11. Lucaci Călin, „Spațiul-Imagine: ontologia spațiului în arta plastică”, Editura Provopress, Cluj Napoca, 2008.
12. Marinetti Filippo Tommaso, „Manifestul Futurismului”, Editura Art, București, 2009.
13. Nicholas Thomas, „Body Art”, Thames & Hudson, London, 2014.
14. O’Reilly Sally, „The Body in Contemporary Art”, Thames & Hudson, London, 2009.
15. Pintilie Ileana, „Acționismul în România în timpul comunismului”, Idea Design, Cluj, 2000.
16. Rațiu Dan Eugen, „Disputa modernism – postmodernism: o introducere în teoriile contemporane asupra artei”, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2012.
17. Riegl Alois, „Cultul Modern al Monumentelor, esența și geneza sa”, Editura Inpress, București, 1999
18. Sylvester David, „Interviuri cu Francis Bacon. Brutalitatea realității”, Ed. Art, București, 2010.
19. Townsend Chris, „The art of Bill Viola”, Thames & Hudson, 2004.
20. Velescu Cristian-Robert, „Victor Brauner d’apres Duchamp”, Institutul Cultural Român, București, 2007.
21. Wunenburger Jean-Jacques, „Viața imaginilor”, traducere de Ionel Bușe, Editura Cartimex, Cluj-Napoca, 1998.
22. Zaharia Dumitru N., „Antinomicul în Arta Contemporană”, Editura Dosoftei, Iași, 1999.

## Surse Internet:

1. <https://www.yumpu.com/en/document/read/22082233/download-file-galerija-gregor-podnar>
2. <https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/55935/;jsessionid=255EB630516E182C0C06BF6CF341D1AB?sequence=1>
3. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00njlsw>
4. <https://www.theartstory.org/artist/viola-bill/artworks/>
5. [https://www.youtube.com/watch?v=no\\_66MGu0Oo](https://www.youtube.com/watch?v=no_66MGu0Oo)
6. [http://michelrein.com/cspdocs/editions/files/ORLAN\\_le-recit.pdf](http://michelrein.com/cspdocs/editions/files/ORLAN_le-recit.pdf)