

REPREZENTAREA GROTESCULUI ÎN PICTURA CONTEMPORANĂ EUROPEANĂ

REZUMAT

Cercetarea de față pornește de la interesul de a analiza reprezentarea grotescului în pictura contemporană europeană, zonă relativ puțin vizitată sau bătătorită în demersurile teoretice despre arta contemporană. Lucrarea investighează grotescul în pictura europeană, de la primele apariții a acestuia până în zilele noastre, atenția concentrându-se pe dezambiguizarea și formularea unei percepții mai clare și obiective asupra acestei teme în contemporaneitate.

În prima parte, demersul teoretic al acestei teze cade pe fixarea istorică și teoretică a termenului și ulterior a conceptului, prin care se urmărește deplasarea semantică a cuvântului care, pe cale de consecință, au condus aproape la o dislocare, în contemporaneitate, a elementelor de factură stilistică a grotescului, față de epocile de început de viață ale termenului; în timp, simplul termen este asumat, prin adăugare de semnificație și valoare intrinsecă, unui concept teoretic. Grotescul de azi este departe de figurările ornamentale din sec. al XV-lea. Astfel, de-a lungul secolelor înțelesul sau semnificația cuvântului a suferit transgresări semnificative, pentru ca în sec. al XVIII-lea să avem de-a face cu definiții - în dicționarele europene – care definesc grotescul ca fiind ceva bizar, nenatural, ridicol, caricatural, ciudat. Grotescul a prezentat, așadar, anumite extinderi semantice și vizuale, fapt care solicită o analiză aparte. Grotescul, termen de origine occidentală, originându-se în Renaștere, moment în care reprezenta o metodă de a descrie lumea înstrăinată, în vreme ce epoca modernă asumă termenul pentru a descrie o așa-numită plasticitate primitivă. Cercetarea de față se concentrează pe conceptul de grotesc așa cum este acesta reprezentat în pictura europeană, considerând fundamental locul apariției acestuia. Investigarea picturii europene care a instrumentalizat grotescul

este, în primul rând, direcționată asupra picturii în ulei - mediu de expresie artistică – care, de mai bine de cinci secole, rămâne una cele mai importante tehnici în artele vizuale. Primele picturi conotând grotescul datează din Renaștere, ca atare tradiția acestui *stil* este relevantă pentru istoria artelor europene și prin longevitatea și momentul inițial al apariției sale.

Dincolo de cercetarea teoretică a grotescului, teza de față dorește să aducă în atenție perspectiva practicianului, relevanța pentru pictor de a da expresie acestui tip de pictură, mai puțin vizitată în zilele noastre și controversată de-a lungul timpurilor. Planul secund în care a fost plasat mereu grotescul, atât în istoria artei, cât și în literatură, provine din raportarea acestuia mereu și mereu la frumos sau la ceea ce este considerat frumos din punct de vedere estetic; balanța a înclinat mereu în favoarea frumuseții corpului uman, în favoarea frumuseții naturii. Discursul istoricilor de artă și al filosofilor a fost unul predilect despre frumos. Pe parcursul acestei cercetări vom prezenta o parte a artelor vizuale care a fost mereu izolată într-o zonă de vizibilitate redusă, însă artiști precum Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio, Hyeronimus Bosch, Pieter Brueghel cel Bătrân, Francisco Goya, Otto Dix sau Francis Bacon au dovedit prin excelența unor opere de artă, importanța și chiar frumusețea grotescului în pictura occidentală.

Studiul de față se va concentra totodată pe pictori contemporani consacrați din Europa, artiști care în procesul lor de creație au apelat (sau apelează și azi) acest stil grotesc sau anumite ipostaze specifice ale grotescului. Pe parcursul acestei analize, vom identifica funcțiile multiple pe care grotescul le poate îndeplini începând din secolul XX, cu exemplificarea celor mai semnificative exemple ale reprezentării grotescului în pictura contemporană europeană. Însă este important să fie analizate atributele grotescului, cele recurente, pentru o înțelegere mai clară a conceptului.

Imaginile artei groțești, în majoritatea cazurilor, întrupează distorsiunea, exagerarea, reprezintă o fuziune a elementelor incompatibile, într-o manieră care confruntă privitorul cu ceva străin și dezordonat, cu o imagine a unei lumi răsturnate, întoarse pe dos. Întâlnirea cu grotescul pune mereu privitorul într-o profundă dificultate, în disonanță cognitivă, îl ia mereu prin surprindere, îl zguduie, îi creează impresia de manipulare, îl aduce în punctul de a considera că cineva se joacă cu mintea și senzațiile, emoțiile, afectele sale, că-l aduce în fața unei instanțe de judecată. Grotescul evocă o

paletă largă de sentimente, reacții și afecte contradictorii: inițial, dezgustul, frica, repulsia, mutându-se fără ca privitorul să sesizeze trecerea, la încântare, amuzament, revine apoi în registrul macabru, invocând groaza. Puterea sa de evocare apare paradoxală - de parcă ar fi și nu ar fi din această lume - forțând răspunsuri și reacții la fel de paradoxale.

Grotescul co-există în opoziție cu lucruri care au o identitate clară, locuri bine definite în ordinea lumii, cu limitele cunoscute. Distruge forma, decojește frumusețea, raționalitatea, armonia și forma. Grotescul pune în evidență toate imperfecțiunile realității, exagerează în chip monstruos unele trăsături negative, urâtul fizic și moral, problemele sociale, incoerențele. În grotesc există un „surâs amestecat cu oroare”, așa cum îl definește unul dintre teoreticienii lui, Wolfgang Kayser.¹

I. ISTORIA GROTESCULUI

În primul capitol vom prezenta, prin prisma istoriei artei, schimbarea semantică a conceptului de grotesc și modificarea elementelor de factură stilistică ale acestuia. Primele imagini care au fost încadrate în sfera conceptului de grotesc sunt figurile din vila lui Nero, care au fost descoperite în sec. al XV-lea și au fost într-o primă instanță etichetate ca „*grotteschi*”, indicând locul unde erau găsite, adică sub pământ, în peșteri artificiale (în italiană „*grottos*”). Întrucât camerele erau săpate sub nivelul parterului, observatorii Renașterii le-au perceput greșit ca fiind grote. Aceste decorațiuni de pe pereții încăperilor de subsol erau figuri de fuziune, inclusiv grifoni ce pot fi numiți oameni-plante – umani de la brâu în sus și vegetali de la brâu în jos. La rândul lor, artiști precum Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio și Albrecht Dürer s-au inspirat din aceste modele, folosindu-le drept pretext pentru a justifica propriile evadări fantasmatiche, escapadele periodice de la disciplina seriozității extreme și pretențiile stilului renascentist. De la bun început, lipsa de naturalețe capricioasă și tulburătoare a grotescului a fost asociată cu contemplația sau visarea, iar italienii au categorisit operele

¹ Kayser, Wolfgang, *The grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981, pg. 26

Sogni dei pittori, adică „visele pictorilor”. Astfel, grotescul ornamental a început să definească și sfera în care dizolvarea realității și plonjarea într-un alt fel de reprezentare a existenței formează o experiență despre natură, semnificație la care omul nu a încetat niciodată să mediteze.

Prin cuvântul renașcentist *grottesco*, utilizat pentru a desemna un stil ornamental specific inspirat din antichitate, nu s-a înțeles numai ceva vesel, jucăuș și fantastic, ci și ceva amenințător și monstruos, o față a lumii cu totul diferită de cea pe care o cunoaștem, o lume în care figurile umane nu sunt separate de reprezentările vegetale, de cele ale regnului animal și în care legile simetriei și proporțiilor își pierd validitatea.

În alte părți ale Europei lumea era foarte sensibilă la anumite întâmplări conotate ca fiind miraculoase, lucruri ieșite din comun sau malformații, și pe care datorită diformității și fuziunii au preferat să le considere monstruoase. Malformațiile constituiau evenimente uimitoare sau neînțelese, la fel nașterile de copii hermafrodiți sau cu două capete. Creaturile diforme de pe marginea manuscriselor ilustrate și monștrii ornamentali de pe capitellurile bisericilor romanice ne prezintă aceste reprezentări monstruoase, care erau comandate și finanțate de clasa înaltă a bisericii. Paradoxal, creștinismul, care s-a declarat, în unele cazuri, împotriva acestor reprezentări monstruoase, a susținut conceptul monștrilor din Evul mediu și purces la o adevărată emancipare prin mântuirea monstrului. Pentru a înțelege și a accepta semnificația acestor creaturi sau a unor animale neobișnuite, au apărut enciclopedii sau bestiare, care erau menite să ajute înțelegerea, dintr-o perspectivă alegorică a acestor fenomene, deseori numite monstruoase. Odată cu aceste imagini care aveau încărcături etice și teologice, apar și primele imagini mnemotehnice, care combinau elementele existente cu o prezentare cât mai intensă a miraculosului. Imagistica luptelor religioase începe să apară în Europa începând cu secolul al XVI-lea. Încărcătura acestor imagini mnemotehnice devine mult mai puternică și ofensivă, cum era *Der Papstesel* realizat de **Lucas Cranach**, o lucrare mnemotehnică, realizată cu o minuție și o rigoare analitică remarcabilă. Cranach a creat o imagine terifiantă, creatura de lângă râul Tibru, simbolizând astfel ”monstrul” din Roma, prin folosirea imaginarului combinatoriu și imaginilor mnemotehnice. Acest personaj este o figură de fuziune, dar fără a mai fi ornamentală, are o altă caracteristică fundamentală: este o imagine violentă folosită pentru a prezenta cum arată și ce fel de „monstru” poate să devină o figură reală.

Prin aceste aspecte putem identifica imagini care se apropie de o imagistică combinatorie și monstruoasă, care prezintă similitudini cu grotescul ornamental, care însă au pornit din direcții diferite comparativ cu grotescul de sorginte italiană. Anumite cazuri specifice, cum ar fi “monștrii” lui Bosch sau “carnavalescul” lui Brueghel, confirmă că aceste ”tradiții” imaginare tind spre o reprezentare mai complexă, în pictura Țărilor de Jos din secolul al XVI-lea.

Se remarcă faptul că în perioada Renașterii grotescul ornamental este mai prezent în pictura renascentistă italiană, în timp ce Renașterea din Țările de Jos oferă un alt tip de grotesc. Acest ultim tip de grotesc suferise mai multe influențe decât cel italian și, în consecință, găsim mai multe exemple și subiecte tratând grotescul în pictura Țărilor de Jos. În analiza grotescului din această perioadă, lucrările lui Albrecht Dürer, Quentin Matsys, Hans Baldung Grien, Hieronymus Bosch și Pieter Brueghel cel Bătrân sunt cele mai vizate cazuri. Cele mai semnificative exemple se regăsesc în lucrările lui Bosch, în care ființele hibride nu iau naștere prin amestecul de trăsături ale unor animale cunoscute, sau prin folosirea unor imagini mnemotehnice, ci în urma unei incubații autonome, ilustrând adesea doctrine religioase.

Așadar, picturile lui **Hieronymus Bosch** (cca.1450 - 1516) relevă o imagistică combinatorie fără precedent. Creaturile infernale ale lui Bosch sunt ființe hibride, create parcă din colaje, totodată foarte diferite față de iconografia precedentă. Din lucrare nu transpar emoții, nici frica de iad, nici compasiunea umană, nici dorința arzătoare de a preveni sau de a predica. Privitorul nu primește nici un fel de instrucțiuni despre cum ar trebui să reacționeze sau cum să interpreteze lucrarea, este complet descoperit în fața acestor lucrări, față în față cu propriul registru de valori pe care să le aplice într-un demers de interpretare. În lucrărilor lui Bosch acești monștri poartă atâta realitate încât pentru oamenii din acea perioadă linia dintre realitate și ficțiune devenea un greu de identificat. Într-o perioadă când „procesele vrăjitoarelor și condamnarea lor la moarte prin arderea pe rug sau prin spânzurătoare devin tot mai numeroase”², oamenii credeau într-un iad pământesc, plin de magie, vrăjitori și bestii satanice.

În secolele XVI – XVII, corpurile grotescului ajung să interpreteze un burlesc inferior și comic, iar atunci când răstoarnă ierarhii și convenții sociale se deplasează către

² Eco, Umberto, *Istoria Urâtului*, Grupul Editorial RAO, București, 2007, pg.207

carnavalesc. Carnavalescul se referă la veselia de dinainte de post, o perioadă scurtă de desfrâu care implică în mod tradițional acțiuni și imagini reprezentând lumea cu susul în jos, în care proștii erau încoronați regi și măgarii consfințiți preoți. Acest carnavalesc a fost una dintre temele majore al lui **Pieter Brueghel cel Bătrân** și, prin aceste lucrări, suntem invitați să participăm la sărbătorile din lumea sătenilor, care erau pline de grosolănie, de lipsă de grație, exhibând diformități care ne prezintă o lume întoarsă pe dos. În lucrările lui Pieter Brueghel cel Bătrân se poate descoperi o influență evidentă a lui Bosch, însă Brueghel nu mai picta altare ca Bosch. Respingerea cadrului religios ca structură naturală pentru picturi marchează una dintre schimbările decisive suferite de pictură în secolul al XVI-lea. O caracteristică a artei lui este faptul că elementele coșmarești, infernale și sinistre împrumutate de la Bosch invadează și subminează lumea noastră familiară.

Ideologic asemănător cu Brueghel, picturile și gravurile lui **Francisco Goya** ne prezintă o lume reală plină de elemente coșmarești, care nu sunt născute din fantezii ale autorului, ci mai degrabă influențate de o lume unde prostia, cruzimea inchiziției și războaiele fără sens sunt omniprezente, adică sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea. Aceste aspecte istorice reprezintă un teren fertil de exploatat pentru Goya și va crea premisele pentru un nou tip de reprezentare a grotescului, caricatura grotescă. Titlul ciclului „Capriciile” al lui Goya semnifică faptul că gravurile au fost gândite ca o critică generală - furnizată de imagini satirice - care comunică la modul general, cu toată lumea, la orice nivel. Nu reprezintă nici pe departe o publicitate negativă sau reclamă falsă, dar a fost gândită pentru a declanșa participarea privitorului prin influențarea sa și astfel să revoluționeze epoca, adoptând întreaga suită de monștri disponibili din Iluminism. Cele 80 de gravuri au fost concepute atât pentru ochiul critic și cultivat, cât și pentru cei neavizați, prezentând anormalitățile exceselor nemăsurate și ale comportamentelor meschine agravate din societatea spaniolă. Așadar, gravurile lui Goya sunt expresia patentă a grotescului în pictură.

Începând din secolul al XIX-lea, scriitori, filosofi, esteticieni și artiști încep să manifeste un interes deosebit asupra urâtului în artă, ceea ce reprezintă doar introducerea într-o nouă epocă, în care termenul grotesc este redefinit și se extinde într-un mod nemaîntâlnit, ieșind din conul de umbră, de izolare, eliberându-se de statutul de periferic

în artele vizuale. Epoca modernă este martorul unei explozii a plasticității vizuale care a încorporează grotescul, în diferite moduri. Grotescul devine proeminent în registrul romantic, simbolist, expresionist, primitivist, realist și suprarealist, și joacă un rol important în dadaism.

La începuturile sec. XX figura umană este supusă unui proces de mutilare: dadaștii, expresioniștii, suprarealiștii și cubiștii descompun, restructurează, deformează imaginea corpului, câteodată chiar voit, sub pretextul grotescului. Începând din sec. XX arta nu mai reprezintă o copie a realității, ci începe un joc al posibilităților; este și începutul unei lumi în care ideile dobândesc formă.

Artiști ai expresionismului german precum Kirchner, Kokoschka, Nolde, Dix sau Grosz reprezintă cu insistență sistematică și fără milă, chipuri descompuse și respingătoare, carnalitatea satisfăcută a unei lumi burgheze. O parte din arta asociată cu această mișcare este formată din picturi dezinvolve și sarcastice, cu subiecte care atacă societatea germană, în timp ce alte lucrări simbolizează traumele Primului război mondial.

În curentul artistic Dada, urâtul este redat într-un mod incisiv prin intermediul grotescului. Artiștii dadaismului reinventează un joc al desenului, într-un mod oarecum macabru, și îl numesc *Cadavre exquis* (Cadavrul rafinat). La artiștii suprarealiști precum Ernst, Dali, Magritte imaginea este transfigurată pentru a lăsa cale liberă situațiilor de coșmar și teratologiilor neliniștitoare. Artiștii și scriitorii suprarealismului au înțeles puterea grotescului și l-au folosit pentru a sugera stări ale existenței și ale minții rupte de realitate, asumând, în mod democratic, urâtul ca pe un element al esteticului. Proclamația lui Breton „Frumusețea va fi convulsivă sau nu va fi deloc”, publicată în *Minotaure* în 1934, nu doar confirmă importanța urâtului artistic pentru suprarealiști, dar îl și plasează definitiv în opoziție totală cu frumosul.

Prin distrugerea formelor, prin combinarea elementelor din diverse părți și negarea frumuseții idealizate grotescul devine o armă nemiloasă în mâna artiștilor din avangardă. Produsul devine revoltător, indistinct, dezintegrat, transgresiv, comic, teribil, dezgustător, anti-etic. Într-un cuvânt devine grotesc.

II. URÂTUL ÎN ARTĂ

În partea două vom analiza estetica urâtului artistic din perspectiva expusă mai sus, un fenomen legat de grotesc de la începuturile acestuia până în prezent. În perspectiva filosofului contemporan Remo Bodei, tradiția urâtului în arta Occidentală artistic are aceeași valoare ca frumosul. Bodei subliniază faptul că creștinismul, care era un pilon solid pentru promovarea artei (facem apel aici la nenumărate capodopere care erau finanțate sau comandate de conducătorii catolicismului) are și un aspect mai terifiant, dacă ne gândim la iconografia creștinătății, unde apare frecvent imaginea unui „om” răstignit pe cruce, torturat, plin de sânge, mort. Imaginea morții, suferinței, imaginea ispitei este regăsită frecvent în pictura occidentală.

Pe parcursul ultimelor două sute de ani, alți termeni s-au răspândit pentru a descrie aspecte ale grotescului, s-au asociat, într-un fel sau altul cu grotescul, printre care abjectul, informul, bricolajul, carnavalescul, frumusețea convulsivă și distopia. Totuși, în același timp, înțelesurile complexe ale cuvântului *grotesc* își pierd rezonanța și sunt menite să descrie ceva oribil sau exagerat în mod oribil.

Comparativ cu predecesorii săi clasici, care au alocat grotescului un rol subordonat, ornamental, modernismul are o relație mult mai complexă și conflictuală cu grotescul. Deși imaginile secolelor XIX și XX adoptă și amplifică grotescul mai mult decât oricând în plasticitatea occidentală, teoria și istoria modernă au subliniat până de curând grotescul și asocierea acestuia cu materialul, carnea și diformul. *Critica de Judecată* a lui Kant, una din cele mai influente opere ale esteticii moderne, elimină din discuțiile estetice grotescul, ca fiind o amenințare la adresa formei și a actului de reprezentare însuși.

Alături de termenul de grotesc a fost omniprezent termenul urâteniei, fiind inițial subestimat de critici, iar când grotescul s-a dezvoltat în imagistica secolelor precedente, era privit drept urât, terifiant, deformat, monstruos. Prezentul capitol pornește dintr-o preocupare de a prezenta urâtul artistic, prin care o să reușim încadrarea mai exactă a acestor termeni în pictura occidentală.

Cel mai complet studiu despre estetica urâtului a fost elaborat de Karl Rosenkranz în cartea *O estetică a urâtului*. Reprezentant al filozofiei hegeliene, acesta a creat cea mai vastă analiză scrisă asupra esteticii urâtului.

Rosenkranz afirma că urâtul nu este pur și simplu absența frumosului, ci o negație pozitivă a acestuia. Antologia lui Rosenkranz sugerează o autonomie a urâtului, acesta fiind mult mai bogat și mai complex decât o simplă antiteză a frumosului, concluzionând: „Trebuie să renunțăm, la valabilitatea nelimitată a tezei că urâtul este prezent în artă de dragul frumosului.”³ Rosenkranz observa faptul că obiectivul sau cauza apariției urâtului în artă, trebuie să fie una mai profundă decât raporturile exterioare de reflexie.

În mod ironic, discuțiile despre grotesc au avut momente în care existau (și mai există) opinii divergente cu privire la încadrarea sa istorică sau dacă mai este o formă artistică viabilă în timpurile prezente, când bizarul pare să se amestece atât de ușor cu convenționalul. Aceste diferențe de opinii sunt cât se poate de evidente în perspectivele teoreticienilor care s-au ocupat de aspectele grotescului din sec. XX cum ar fi Ewa Kuryluk, Geoffrey Galt Harpham, Mikhail Bakhtin sau Wolfgang Kayser.

Teoreticianul german Wolfgang Kayser sugerează, în epigraful lucrării sale *Grotescul în Artă și Literatură* (1957), că, pe măsură ce în societate se dezvoltă diviziuni, apar și distorsionări grotești ca vestitori ai reînnoirii culturale. Lucrarea lui **Wolfgang Kayser** stă la baza teoriilor asupra grotescului de după cel de-al doilea război mondial, majoritatea teoreticienilor importanți luând în considerare această lucrare.

Pentru Kayser grotescul se prezintă ca o lume stranie și alienată. Prin aceasta vrea să prezinte o lume care este o variantă transformată a lumii noastre, o lume în care elementele familiare și naturale apar dintr-o dată stranii și amenințătoare. Este o metamorfozare a realității și suntem lipsiți de mecanismele logice prin care să ne putem explica lucrurile cu care ne confruntăm. Lumea este întoarsă cu susul în jos, iar logica și normele cotidiene nu se mai aplică. Artistul creează o fuziune de zone pe care le cunoaștem ca separate, distorsionarea formei naturale, suspendarea categoriilor de obiecte, distrugerea personalității și fragmentarea ordinii istorice, astfel încât lumea cu

³ Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, Ed. Meridiane, București, 1984, pg. 59

care ne confruntăm este bizară și străină ca subiect și conținut. Efectul pe care îl generează este „frica de viață mai degrabă decât frica de moarte.”⁴

Terifiantul, emoția care este probabil cel mai frecvent asociată cu grotescul, implică un element de teamă și dezgust, figurile compuse de demoni care populează de pildă picturile lui Bosch sunt de obicei răuvoitoare, torturând păcătoșii. Criteriul propriu-zis al terifiantului este miraculosul, prin prezentarea monștrilor inexistenți. În mod evident, grotescul, definit structural, poate servi ca vehicul pentru terifiant, deoarece principiul structural al grotescului este violarea conceptelor și categoriilor noastre fundamentale, a așteptărilor noastre cu privire la ordinea naturală și ontologică.

Cea mai profundă încercare de a defini natura dezgustului vizual a fost făcută de către artiștii și scriitorii contemporani. Această categorie a dezgustului cuprinde violări ale corpului cum ar fi amputări, răni, devieri sexuale și deviații de la standarde de curățenie și puritate bine stabilite. Explicația fenomenologică a dezgustului oferită de filozoful Aurel Kolnai argumentează faptul că dezgustul are o legătură strânsă numai cu ființe organice, concluzionând o legătură particulară între viață și moarte și face aluzie în mod mult mai clar la problematica dezgustului când subiectul tratat este moartea.

Dezgustul este corelat cu violarea categoriilor noastre permanente în diverse moduri. Lucruri precum sângele, materiile fecale, mucusul, voma și bucăți de carne sunt tratate ca impurități pentru că sunt ambigue sau interstițiale între distincții categorice precum viu/mort sau înăuntru/afară.

Firește, nu reacționăm mereu cu groază și dezgust la reprezentările grotești în artele vizuale. Atât în fața grotescului istoric, cât și în secolul XX - XXI, reacția privitorului poate fi adeseori râsul. Faptul că grotescul este înrudit cu comicul este evident din asocierea sa cu caricatura, parodia și satira, iar într-o singură operă de artă, același personaj grotesc poate fi prezentat alternativ ca terifiant sau comic, în funcție de felul în care este reprezentat de artist. Această fuziune între terifiant și comic poate fi observată atât în gravurile lui Goya, cât și în desenele dadaștilor sau în picturile fraților Chapman.

⁴ Kayser, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press, 1981, pg. 185

III. ÎNFĂȚIȘĂRILE GROTESCULUI ÎN PICTURA CONTEMPORANĂ EUROPEANĂ

Capitolul trei se va concentra pe grotesc în arta contemporană europeană, din motive conform cărora înțelesurile sale sunt specifice Occidentului din punct de vedere istoric și cultural. Ținând cont de acest aspect vom prezenta un repertoriu al artiștilor contemporani, care în parcursul lor de creație au avut un rol extrem de important în a prezenta grotescul, prin mediul picturii, unde putem întâlni cu nenumărate aspecte ale grotescului, cum ar fi: terifiantul, comicul, diformitatea, abjectul, bizarul, absurdul, disproporția, fuziunea, desfigurarea.

În anii '60, perioada de dominare a artei minimaliste, conceptuale și a abstractului, „profeția” era că pictura a murit și nu mai există o cale de ieșire din teoretizarea a artei. Apariția neoexpresioniștilor din anii 70' s-a datorat unei nemulțumiri față de „teoria răcoroasă a artei globale.”⁵ Neoexpresioniștii au forțat reîntoarcerea picturii și au făcut un titlu de glorie din a reînvia temele picturii cum ar fi: figurativul, subiectivitatea, nostalgia, psihologia, subconștientul, sexualitatea, narațiunea sau istoria. „Trecutul a devenit tabu, iar a-l aduce din nou la suprafață stârnește rezistență și dezgust”⁶ afirmase Anselm Kiefer în 1969.

Prima expoziție a neoexpresioniștilor intitulată „*Bad Painting*”, curată de Marcia Tucker în The New Museum din New York, a prezentat tendințe deja uitate și considerate „depășite” în pictură. La începutul anilor '80, prin expresia „neoexpresioniști” erau desemnați artiști precum Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Sigmar Polke sau grupul „Ugly Realists” (de ex. Markus Lüpertz) sau pictori din grupul „Neue Wilden”, exemplul fiind Rainer Fetting. Unul dintre cele mai frapante aspecte definitorii ale picturii contemporane și care o distinge pe aceasta ca fenomen cultural distinct de pictura altor perioade este diversitatea fără precedent de mijloace expresive, de medii tehnice și instrumente conceptuale care sunt puse în joc pentru a produce și a prezenta o artă vizuală.

⁵ Dempsey, Amy, *Styles, Schools and Movements An Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Thames & Hudson, London, 2010, pg. 276

⁶ Julius, Anthony, *Transgresiuni: Ofensele artei*, Editura Vellant, București, pg.177

Pe acest teren fertil, grotescul a apărut în diferite maniere și în noi contexte, iar neoexpresioniștii germani au avut un rol important pentru a da formă grotescului. Jörg Immendorf, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Albert Oehlen au agregat ideile din istoria universală, au deformat temele bine cunoscute ale picturii, restructurând sau dezmembrând noțiunile artei universale.

În lucrările acestor artiști observăm că pictura secolului XX, împreună cu regulile sale avangardiste, este supusă testelor, criticilor și destabilizării. Aceste critici sau dileme sceptice ale artiștilor despre viață, artă sau alte concepte au condus, în cele mai multe situații, la rezolvarea „problemelor” prin intermediul picturii, prin apelul la anumite aspecte ale grotescului.

Fractură, distorsiune, manipulare întunecoasă de vopsea: acestea au fost mult timp pilonii de creație ai pictorului german **Georg Baselitz**. Pictura lui Baselitz, din perioada anilor '60, dovedește o manifestare violentă și o rebeliune împotriva artei conceptuale, minimaliste și a picturii realiste. Baselitz s-a străduit constant să se confrunte cu realitățile istoriei și ale istoriei artei, pentru a conferi noi conotații. În același timp, arta sa s-a situat flagrant în afara curentului la modă. Deși activitatea sa este înrădăcinată în cultura germană, Baselitz a reușit să se poziționeze global, nu doar local și, deși el este uneori privit ca o figură extrem de conservatoare în arta contemporană, el a fost și poate fi mai provocator decât tinerii artiști „rebeli”.

Un alt artist care trebuie menționat ca fiind unul dintre cei mai cunoscuți pictori germani neoexpresioniști este **Jörg Immendorf**. Acesta s-a plasat în dezacord cu cultura sa, cu timpul său și chiar cu el însuși, apelând la orice formă de expresie care i s-a părut adecvată pentru a sublinia inconsistențele filosofice și temperamentale, care au generat dialogul intern sau conflictele cu contemporanii săi sau cu istoria. La sfârșitul anilor '90, după o perioadă în care era interesat de caricaturile lui William Hogarth și reinterpretări ale acestora, artistul își îndreaptă atenția înspre alți maeștri ai grotescului tradițional, cum ar fi Giovanni Battista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo sau spre comicul grotesc al lui Jacques Callot.

Poate cel mai important artist preocupat de posibilitățile comicului grotesc în pictura contemporană este **Sigmar Polke**. Preocuparea lui Polke pentru comicul grotesc este prezentă pe parcursul întregii sale creații și în întreaga sa operă. Lucrări precum

Original + Fals sau seria de picturi cu așa-numite *Greșeli de Tipar* (Druckfehler), concepute la mijlocul anilor artistului '80 și executate la începutul anilor '90, sunt menite să provoace fracturi și crevase în structura canoanelor artei, chiar agresând unele categorii estetice importante cum ar fi cele ale modernismului. Aspectele dominante în aceste cicluri sunt erori tehnice inevitabile pe parcursul procesului de tipărire în masă sau monștri imaginați de artist sau preluați din grotescul decorativ tradițional.

Cel mai important pictor englez care a lucrat permanent cu teme și cu reprezentări neconvenționale este **Francis Bacon**, care i-a influențat în mare măsură artiștii contemporani, din punctul de vedere al reprezentărilor grotescului în pictura europeană. Bacon a lucrat pe tot parcursul vieții cu imaginea corpului uman desfigurată, lucrările sale ne confruntă cel mai puternic cu deformarea totală și tragică a corpului în pictura europeană în ultimii cincizeci de ani. Bacon a reprezentat grotescul printr-o serie de imagini distincte: combinația biomorfică a formelor animale și umane într-o singură creatură; tratarea gestului sau a aspectelor corpului care au un conținut emoțional puternic; crearea cadrelor suprarealiste într-o manieră deranjantă, înfricoșătoare, constrângătoare; reprezentarea orificiului, în crearea țipătului și formarea chipurilor monstruoase cu expresie sinistă.

Jake și Dinos Chapman copiii teribili ai scenei artistice contemporane din Marea Britanie, apelează în aproape toate creațiile lor la grotesc. Deformarea, mutilarea, fuziunea și satirizarea figurii umane sunt elemente omniprezente în creația lor artistică, începând de la desene, până la picturi și sculpturi. Cei doi frați demonstrează o propensiune asupra reprezentării corpului uman și a morții, care sunt exprimate într-un mod comic și macabru, deseori mizând pe dezgust. În lumea Fraților Chapman, un pui de urs crucificat pe un copac în formă de zvastică își exhibă intestinele și zâmbește cu o față care seamănă mai mult cu un craniu uman. Astfel, o singură lucrare a fraților Chapman poate aduce violări ale mai multor categorii biologice și ontologice uzuale.

Balansând între portretismul grotesc și formele gelatinoase abstracte, opera pictorului englez **Glenn Brown** cuprinde o cunoaștere foarte bună a culorii și o aplicare interesantă a picturii detașate. Turbulența tehnicii picturale contrastează cu vechea tradiție a picturii, aleasă din operele deja existente și manipulată, punând valoarea originalității într-o situație critică și uneori satirică. În fața picturilor virtuozitate ale lui

Brown parcă suntem martori la un exercițiu parodic după lucrările lui Rembrandt, El Greco, Fragonard sau Francis Bacon.

Artistul german **Neo Rauch**, cel mai cunoscut pictor și profesor din Școala de la Leipzig este ușor identificabil ca fiind continuator al unor mai vechi tradiții picturale din spațiul european. Printre acestea, suprarealismul este una dintre cele mai evidente referințe. În acest sens, s-a spus despre Neo Rauch că este un continuator al compatriotului său Max Ernst. În timp ce compozițiile lui Rauch creează o ambianță bizară dar coerentă, siluetele par a fi decupaje dintr-un colaj, actori într-o piesă de teatru sau personaje din diferite realități alternative care există simultan. Scenele sunt tăcute și meditative, dar de asemenea și amenințătoare și instabile, descoperind o influență ușoară din carnavalurile pictate ale lui Brueghel într-un spațiu post-comunist, cu vestimentații din diferite epoci.

Un alt artist german care s-a format în Leipzig este **Sebastian Gögel**. În lucrările sale suntem martori la o fuziune și o metamorfoză bogată unde secrețiile și culorile se unesc, pielea devine blană, animalele sunt transformate în ființe umane, iar oamenii în monstruozi robotizate. Aceste lucrări manifestă teamă, dezgust, absurd și un umor subtil. Se percepe în mod clar că el este interesat de realitate, nu numai prin deformare și o interpretare, ci și prin pictarea și desenarea unei lumi private ale cărei evenimente sunt guvernate de propriile legi. În pofida aspectului dramatic, chiar apocaliptic, imaginile lui Gögel sunt însoțite de un spirit anarhic și arogant, desființând astfel profunzimea filosofică și brutalitatea existențială a vieții.

IV. REFLECȚII ȘI CONCLUZII ASUPRA PRODUCȚIEI ARTISTICE PERSONALE

Capitolul IV este abordat din perspectiva unui practician, pentru care practicarea unui tip de pictură, mai puțin vizitată și, totodată, controversată, a fost și este intermediată de cunoașterea evoluției acesteia și de practicile trecute și curente. Proiectele artistice derulate pe parcursul acestui demers de cercetare s-au circumscris unui plan ante-elaborat și au urmat un fir ideatic precis. În tot acest parcurs de cercetare s-a desprins clar ideea că grotescul, atât ca concept lingvistic, cât și ca reprezentare în arta europeană, este

caracterizat de atribute bine definite, dintre care deformarea, fuziunea, desfigurarea, groaza și comicul sunt cele mai reprezentative ipostaze.

Într-o oarecare măsură scopul acestor subiecte este de a pune sub semnul întrebării aspectul frumuseții idealizate. În secolul XXI suntem expuși și „vaccinați”, la cantități insuportabile de imagini idealizate, armonioase, imagini care nu urmăresc altceva decât obținerea unui anumit efect hipnotic. Manipularea imaginilor reclamelor cu culori stridente și intense, trupuri perfecte, conduce la sedarea minții și spiritului publicului. Între timp, acestea subjugă, supun și narcotizează conștiința noastră critică prin intermediul imaginile lor eclecticice. Ne diluează percepția realității. Direcția și metoda pe care o urmăresc în acest moment, este corelată cu reintroducerea scepticismului în procesul de analiză a imaginilor la care suntem expuși. Folosind suprafețe colorate și vii, conferind astfel lucrărilor mele un aspect estetic frumos, combinând imagini și creaturi deformate, viziunea personală asupra urâtului și frumosului intră astfel pe un teren total ambivalent. Pentru artist această ciocnire violentă a acestor două categorii opuse devine o formă, un mediu de exprimare și experimentare a naturii problematice a existenței și a relației dintre frumos și urât.