

CONCEPTUL DE VID ÎN ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Ana Giulia Delcea*

Cuvinte cheie: avangarda artistică, arta modernă, vid, spațiu, pictură
Keywords: artistic avangarde, modern art, void, space, painting

Concept of Void in Modern and Contemporary Art (Abstract)

The Void is a fundamental notion in the tradition of milenary wisdom that designates Nothingness, Non-being or those determinations that are opposed to existence. Vacuity or the Void is a central ontological category to many philosophical systems and spiritual traditions (budism, platonism, early mystical christianity, Hegel's philosophy). Many physicists including Harold Aspen, Paul Dirac, Shiuji Inomata and Thomas Bearden have postulated the existence of void as a real energetic field.

This article offers a short description of the traditional chinese painting that was viewed as a philosophy that combines symbols and cosmic elements to express the soul and inner movements of creation. The void in chinese paintings represents the space that is not created, or the space that was not touched by ink, often depicted as clouds, fog, water Fig.1.

Artists of the artistic avangard of XX century are included, such as: Kazimir Malevici, Piet Mondrian, Paul Klee, Mark Rothko, Yves Klein, Barnett Newman, contemporary artist Anish Kapoor, Lee Ufan. They explored new ways, new regions, they found new possibilities to create and express the unseen and the space that is behind existence and sustains it.

These are part of the artists that have created works of art by destroying the object into art, with the purpose to bring closer the art to the inner truth of conscience, reaching to total abstraction the art is absorbed by the life of spirit that animates all creation. They had the intuition that reality is not what it seems, and it is much more than we are able to perceive, it is mysterious, animated by the *vital breaths*¹, and so the painting becomes a microcosmos that mirrors the macrocosmos.

Conform definiției din DEX vidul nu conține nimic. Este un loc pustiu, aici nu este aer sau alt gaz, este lipsit de orice corp material sau particulele materiale sunt extrem de rare...

Noțiune fundamentală în tradiția înțelepciunii milenare care desemnează Neființa, Non-existența sau, cu alte cuvinte, acele determinații care sunt opuse existenței. Vacuitatea sau Vidul („SHUNYA” sau „SHUNYATA”, în limba sanscrită) este o categorie ontologică centrală a multor sisteme filozofice

și tradiții spirituale (budismul, platonismul și neoplatonismul, mistica creștină timpurie, filozofia lui Hegel). În filozofia contemporană, problematica Vacuității sau a Vidului apare mai des în existențialismul lui Heidegger și al lui Sartre, unde Vacuitatea (privită în special ca Neant) este definită în raport cu existența umană. Conștiința umană, se arată aici, dezvăluie Vacuitatea în măsura în care ea (conștiința) se afirmă ca ceva principial deosebit de existența (ființare), și anume ca libertate.

Un număr mare de fizicieni, incluzându-i pe Harold Aspen, Paul Dirac, Shiuji Inomata și Thomas Bearden au postulat existența vidului ca un câmp energetic real. Viziunea convențională care este încă promovată de mulți oameni de știință „conservatori” rămâne pentru mulți că vidul este de fapt nimic, un nimic însă cu dimensiuni spațiale.

Vidul pe care îl relevă textele lui Lao Tseu²,

* Muzeul Național al Banatului Timișoara, Piața Huniade nr. 1, e-mail: d_giulia@yahoo.com

¹ Vital breaths or life energy. It is a vital force that we all have within us. This energy is what animates the entire universe, all beings, and each individual. For as long as societies have existed, each culture has had their own unique way of describing this special force in some way, paying reverence and respect through drawings, language, sacred text, ritual, prayer, holy figures, ceremony, and so on. In every culture, the idea of a life-giving force, or energy, has been – and still remains – central to spirituality, medicine, healing, and the whole-life experience itself.

² Lao Zi (chineză: 老子, pinyin: Lǎozǐ; alte variante de

Chuang Tzu³ și Huai Nan Tzu⁴, este în același timp starea supremă a obârșiei și pivotul lumii fenomenale (elementul central, mijlocul, axul). Citându-l pe Francois Cheng: „Vidul constituie baza ontologiei taoiste. Insubstanțialul, Nimicul, Golul, au fost înaintea Cerului și a Pământului.”

Deci Vidul precede și succede, atât nașterea universului fenomenal, cât și pe aceea a omului.

În China, pictura ocupă locul cel dintâi între toate artele, constituind obiectul unui adevărat cult, pentru că în ochii chinezului, arta picturală este cea care dezvăluie misterul universului. Pictura, datorită spațiului original pe care-l personifică, a sufletului vital pe care îl suscită, pare cu atât mai aptă nu numai să descrie spectacolul „Creației”, cât, mai ales, să participe la însuși „gestul” Creației.

În China, în afara curentului religios de tradiție budistă, pictura în sine a fost considerată o practică sacră. Această pictură se sprijină pe o filozofie fundamentală ce propune concepții precise despre cosmologie, destinul uman și raportul dintre om și univers. Pictura, aplicație practică a acestei filosofii, reprezintă un mod specific de a trăi, tinzând să creeze mai mult decât un cadru de reprezentare, un spațiu, un mediu, în care adevărata viață este posibilă. Gândirea estetică chineză consideră frumosul întotdeauna strâns legat de adevăr. Mai mult decât reprezentarea unei forme, pictura chineza caută să exprime sufletul, mișcarea interioară a ființelor. Opera de artă este concepută ca un simbol al elementelor cosmice, ca o reunificare a esențelor concentrate ale lui yin și yang.

Arta chineză își însușește spațiul, pretinzând că acționează asupra lui, acest spațiu nu este niciodată neutru. Orice obiect se situează în centrul unei rețele de relații variate și complexe, care ating viața și moartea, clipa și durata, Cosmosul și mișcarea. Cunoașterea nu inhibă emoția estetică, aceasta câștigă în finețe ceea ce pierde în spontaneitate.⁵

Vidul se manifestă în chipul cel mai vizibil

transcriere Laozi, Lao Tse, Laotze sau Lao Tzu, numele se traduce prin Bătrânul Maestru) este un filozof chinez, a cărui naștere este cel mai probabil databilă în jurul veacului VI înainte de Hristos. Este figura fondatoare a taoismului și autorul cărții de bază a acestuia, Tao Te Ching – Cartea Căii și a Virtuții (Tao Te King, Dào dé jīng)

³ (369 – 286 î.e.n), el predica abandonarea grijilor lumești și traiul în conformitate cu legea Tao. A fost recunoscut ca patriarhul principal al taoismului, împreună cu Lao Tzu.

⁴ Un text antic chinezesc ce este alcătuit dintr-o colecție de esece care au rezultat în urma dezbaterilor susținute la palatul lui Liu An, prințul Huainan-ului. Acest text îmbină concepțiile Daoiste, Confucianiste și Legaliste, include de asemenea teoria lui Yin-Yang și Wu Xing.

⁵ LaRousse, *Istoria Artei*, București (2006), 1018.

și mai complet în pictură. În anumite tablouri datând din timpul dinastiilor Song (960–) și Yuan (1277–) se constată că Vidul, spațiul necreat, ocupă două treimi din pânză. Vidul permite procesul de interiorizare și de transformare prin care orice lucru își întregește ființa cu ceea ce nu este încă, ajungând astfel la totalitate. În acest sens, în China pictura este o filosofie activă, e considerată o practică sacră, pentru că țelul ei este împlinirea totală a omului, incluzând straturile sale subconștiente.⁶

Artiștii de la curte din dinastia Song abordau arta ca intelectuali. Picturile lor nu intenționau să reprezinte scena sau obiectul în sine, ci să exprime o realitate spirituală mai profundă.

Vidul este perceput ca ținând deopotrivă de două domenii: cel numenal și cel fenomenal.

Pictura **Chan (Zen)** se practică în numeroase mănăstiri din China de Sud. Demersul mistic al acestei secte budiste rămâne foarte personal, iar căutarea sa specifică a iluminării subite se traduce în pictură prin reprezentări de o spontaneitate extremă, la limita abstracției. Portrete pictate „dintr-o singură linie a pensulei”, haos al petei de tuș metamorfozate într-un animal sau un peisaj – operele călugărilor Zen ne uimesc toate prin modernismul lor și prin simplitatea mijloacelor. Ignorând lungile rulouri orizontale în care pictorii academiei dau frâu liber vervei lor romantice, călugării Zen proiectează pe suportul lor o imagine concentrată. Captare mistică a unui absolut în același timp instantaneu și etern, printr-o simplă pasăre sau un mic peisaj, această viziune iradiază, ignorând limitele formatului, ca o mică explozie, ca o piatră aruncată pe întinderea calmă a apelor.⁷

O noțiune importantă este cea de *yin-xian* „Invizibil-vizibil”, aplicată mai ales picturii de peisaj, pictura în care artistul trebuie să cultive arta de a nu dezvălui chiar totul, pentru a menține suflul viu și misterul intact. Matisse, în *Ecrits et propos sur l'art* spune: „Remarcasem mai de demult că în lucrările orientalilor golul lăsat în jurul frunzelor valora tot atât cât însuși desenul frunzelor. Ca, în două crengi alăturate, frunzele uneia aveau mai multă legătură cu ale celeilalte decât cu ale ei. Desenez măslinul pe care-l văd din pat. Când inspirația s-a îndepărtat de obiect, observ golurile dintre crengi; Observație care nu are raport imediat cu obiectul. În felul acesta te sustragi imaginii

⁶ Francois Cheng, *Vid și plin, Limbajul pictural chinezesc*, București (1983), 33.

⁷ Mary Hollingsworth, *Arta în istoria umanității*, București (2004), 143.

obiectului desenat, clișeului „măslin”. Și, în același timp, te identifiți cu obiectul.”⁸

Marele pictor chinez Shi Tao spune: „*Muntele e Mare, Marea e Munte, Totul și toate se află în Om, și asta numai datorită avântului Pensulei, al Tușului.*”⁹

De fiecare dată, prin mijlocirea vidului, pictorul te face să simți pulsațiile invizibilului în care se scaldă totul. Vidul este introdus în tablou sub forma spațiului liber, a cețurilor și norilor, sau a trăsăturilor delicate ale tușului diluat. Vidul rupe opoziția statică între sus și jos, între Yin și Yang, între Munte și Apă, și prin suflul generat provoacă transformarea internă.

Mi Fei (1051–1107) recunoscut pentru stilul său de a picta peisaje încețoșate spune: „*Norii sunt o recapitulare a peisajului, pentru că în Vidul lor insesizabil, pot fi observate multe din trăsăturile Muntelui și din felurile apei ascunse într-însul.*”¹⁰



Fig. 1. Mi Fei, *Munți și pini în primăvară*, National Palace Museum, Taipei.

Sursa: http://en.wikipedia.org/wiki/Mi_Fu

De fiecare dată, prin mijlocirea Vidului, pictorul te face să simți pulsațiile invizibilului în care se scaldă totul.

Pictura nu trebuie să se mulțumească cu reproducerea aspectului exterior al lumii, trebuie să recreeze un univers generat de Suflul primordial și de spiritul pictorului... tabloul nu-i atât un obiect de privit, mai curând el trebuie trăit. Pictura trebuie să trezească în cel care o contemplă dorința de a se afla într-însa, iar impresia de miracol pe care o generează trece dincolo de ea, o transcende.

Iată căci și Herbert Read spune, că opera de artă cere întotdeauna concentrare și efort din partea spectatorului, și nu o incitare a simțurilor scurtă și

banală ca o completare la un spectacol într-un parc de distracții.¹¹

Artistul suprematist a dat la o parte iluzia. „*a dat la o parte ideile conceptele și reprezentările, pentru a da ascultare numai sensibilității pure... Decisivă este, în schimb, sensibilitatea, și tocmai prin intermediul ei arta ajunge la reprezentarea fără obiecte, la suprematism. Ajunge la un deșert unde nimic nu este de recunoscut, în afara sensibilității.*”¹²

Malevici aderă la filozofia nihilistă rusă (negarea radicală a lumii așa cum este ea, nedreaptă și rea), și repune în discuție pictura așa cum este, pentru a permite căutarea adevărului. Atingerea acestui adevăr trece printr-o despuiere, prin respingerea a orice.

Rezultatul suprematismului, expresia pură a spațiului, se obține în punctul în care forma, culoarea și spațiul se unesc pentru a exprima „neantul”, absența care relevă prezența absolută a abstracției pure, stadiu suprem al picturii.

Kazimir Malevici (1879–1935) își centreează compozițiile pe arta geometrică abstractă. El căuta frumusețea și esența lumii prin reducerea ei la formele geometrice de bază. El renunță la etalarea unui evantai de culori și se axează pe formele geometrice simplificate pe care le umple apoi cu culori plate, tari, contrastante dar totuși în echilibru.

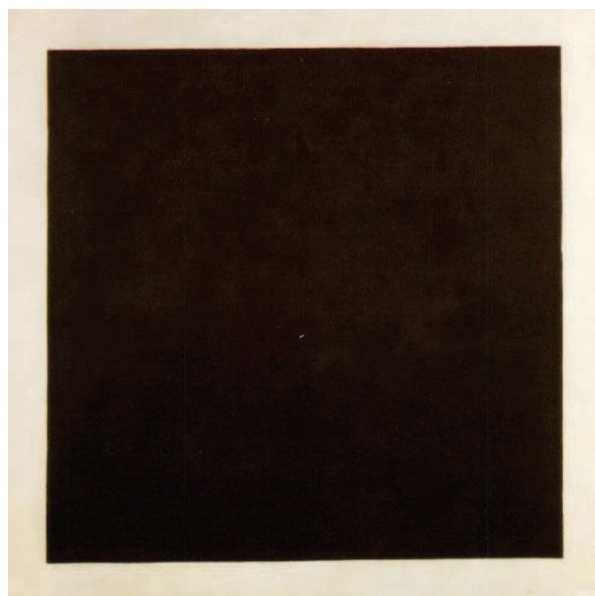


Fig. 2. Kazimir Malevici, *Pătrat Negru*, 1913, ulei pe pânză, The State Tretyakov Gallery, Moscow

Malevici are altă viziune în a exprima acest concept, în sensul că el a renunțat complet la a exprima

⁸ Francois Cheng, *Vid și plin, Limbajul pictural chinezesc*, București (1983), 70.

⁹ Ibidem, 80.

¹⁰ Ibidem, 81.

¹¹ Herbert Read, *Originile formei în artă*, București (1971), 127.

¹² Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București (1968), 342.



Fig. 3. Kazimir Malevici, *Pătrat Alb pe fond alb*, 1918, Muzeul de arta modernă, New York

forma exterioară a lucrurilor, iar valoarea autentică a unei opere de artă constă exclusiv în sensibilitatea exprimată. „Prin suprematism înțeleg supremația sensibilității pure în artele figurative.

*Fenomenele naturii obiective, în ele însele, din punctul de vedere al supremațiilor, sunt lipsite de semnificație; sensibilitatea ca atare, în realitate, este total independentă de ambianța în care a apărut.*¹³

La Malevici, lumea obiectuală de obicei căutată de privitor este înstrăinată, transformată și în cele din urmă reordonată, astfel devenind din nou evident în acest fel de artă *spiritualul* „ascuns”... „în vremea eforturilor mele disperate pentru a elibera arta de leștul obiectivității, m-am refugiat în forma pătratului și am expus o pictură ce nu reprezintă altceva decât un pătrat negru pe un fond alb, criticii și publicul se văicăreau: «S-a pierdut tot ceea ce noi iubim. Ne aflăm într-un pustiu. În fața noastră nu se află decât un pătrat negru pe un fond alb!» și căutau cuvinte «zdrobitoare» pentru a alunga simbolul pustiului și pentru a regăsi pe «pătratul mort» imaginea preferată a «realității», «obiectivitatea reală» și «sensibilitatea morală».

Critica și publicul considerau acest pătrat de neînțeles și periculos. Dar nu mă puteam aștepta la altceva.

Urcușul spre înălțimile artei nonobiective este trudnic și plin de chinuri, totuși ne face fericiți. Hotarele obiectivității se cufundă tot mai mult, la fiecare pas, și în sfârșit, lumea conceptelor obiective – „tot ceea ce am iubit și tot ce ne-a făcut să trăim „ – devine invizibilă.

Nu mai există „imagini ale realității”, nu mai

există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decât un pustiu!

Acel pustiu este însă plin de spiritul sensibilității non obiective, care îl pătrunde în întregime.¹⁴

Așa cum declara Kandinsky, „prin mijlocirea unui colț din natură”, arta dezvăluie de fapt lumea spirituală a artistului, acesta recreând lumea din imagini zămislite în sufletul său.

Simțirea artistului îl îndeamnă la o expresie a ființei proprii ca misiune/devoțiune așa cum iubirea îl îndeamnă pe om la o expresie a eului ca misiune/devoțiune, ceea ce este o concretizare – în sensul fundamentalului eului iubitor. Artă face vizibile toate aceste momente. În observarea receptării ei – în această postură – se poate afla, că – și cum această artă transmite noul – legătura cu artistul și creația sa devine realitate vie – comunicare deschisă și liberă. „Extazul libertății nonobiective m-a împins totuși în «pustiu», unde nu există alta realitate în afara sensibilității, și astfel sensibilitatea devine singurul conținut al vieții mele.

*Ceea ce expusesem eu nu era un «pătrat mort», ci percepția non-obiectivității.*¹⁵ (Malevici) „Pătratul negru”, (fig.2) denumit de Malevici „icoană neînramată a timpului meu”, tinde spre atingerea neutralității absolute. Suprafața neagră, executată în întregime fără urme de pensulă, este imaculată și unitară. Factura fundalului, în schimb, de un alb cu o nuanță spre crem, este ușor neregulată, creând efectul încrustării albului în negru, în timp ce pătratul pare să se ridice în aer, dezlipindu-se de materia albă.

Artistul dorește să redea materialitatea palpabilă a elemen-telor din tablou și, prin extenso, materialitatea crucii, care se ridică și se desprinde de pe fundalul negru. Negrul, roșul și albul sunt pentru artist cele trei culori esențiale, în forme înviorate de strălucirea culorii pure.

În lucrările sale, Malevici nesocotește intenționat legea gravitației. Noțiunile de sus și jos au fost înlăturate.

Îndrăznesc să cred că Malevici a intuit ceea ce fizica cuantică a demonstrat și anume faptul că gândurile și sentimentele noastre pot modifica în mod direct materia din care este structurată lumea, toate aceste gânduri ale noastre produc consecințe, pentru că fiecare gând este de fapt o energie pe care o lansăm în Univers și nu doar în direcția dorită, ci în toate direcțiile, atunci când a afirmat că: „Ansamblul reflexelor feluritelor senzații în conștiință determină «concepția despre lume»” a ființei

¹⁴ Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București (1968), 342.

¹⁵ Ibidem, 343

¹³ Ibidem, 341.

umane.¹⁶ Dat fiind că senzațiile care influențează ființa omenească sunt, din vreme în vreme diferite, se pot observa cele mai uimitoare schimbări ale „concepției despre lume”: ateul devine temător de Dumnezeu, temătorul de Dumnezeu își pierde credința etc. Într-o oarecare măsură, ființa umană poate fi comparată cu un radioreceptor complex, care interceptează și realizează o serie întreagă de unde de senzații diferite, al căror ansamblu determină sus-numita viziune asupra lumii.”¹⁷

„Pătratul alb este expresia unei lumi albe, noi, care afirmă puritatea unei existențe umane creatoare de valori”¹⁸, scria Malevici. Nu este, deci, vreo urmă de moarte, ci doar viață plină de putere creatoare. Nu închisoare, ci libertate. Nu amorțeală și rutină, ci deschidere, înnoire, transfigurare. Pictorul concepe tabloul ca pe un spațiu infinit, în care un pătrat impersonal prin geometria sa absolută, creează un reper, un punct în care sensibilitatea umană își află un reper, o situație în profunzimile cosmice.

„Fiecare suprafață pictată este mai vie decât pictura unei figuri.”

La fel ca și la Malevici această reducere a limbajului plastic operată de **Piet Mondrian** (1872–1944), exprimă intenția lui de a depăși individualul pentru a atinge universalul și dorința de a crea o nouă imagine a lumii printr-o simbolică născută teosofie, care poate fi rezumată la dualitatea orizontal – vertical, feminin masculin.

Teosofie – filozofie care tinde spre cunoașterea lui Dumnezeu prin aprofundarea vieții interioare.

Această teosofie îi permite lui Mondrian să tindă către materializarea Absolutului a Adevărului universal prin forma ideală, își elaborează arta care se înscrie în abstracția geometrică. Obiectivul său constă în a elabora „o nouă împlinire a formei o perfecțiune formală dincolo de reprezentarea a naturii.”

Mondrian dă formei baze solide. Planuri, linii, și unghiuri drepte se ordonează într-o compoziție perfectă, rațională, echilibrată. Forma nu este o imagine, ea nu aparține obiectului. Culoarea clară constituie un ecou la liniile precise și directe ale tabloului.

Echilibrul căutat în pictură este perfect. Mondrian stabilește un raport între culoare și alb, între plinuri și goluri, el neagă corelația între forme și culori.

¹⁶ Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București (1968), 346.

¹⁷ Ibidem, 347.

¹⁸ Gilles Neret, Kazimir Malevich (1878–1935) and Suprematism, Los Angeles (2003), 67.



Fig. 4. Piet Mondrian, Copacul roșu, 1909, Gemeentemuseum, Haga, Olanda



Fig. 5. Piet Mondrian, Copacul Gri, 1911, Gemeentemuseum, Haga, Olanda

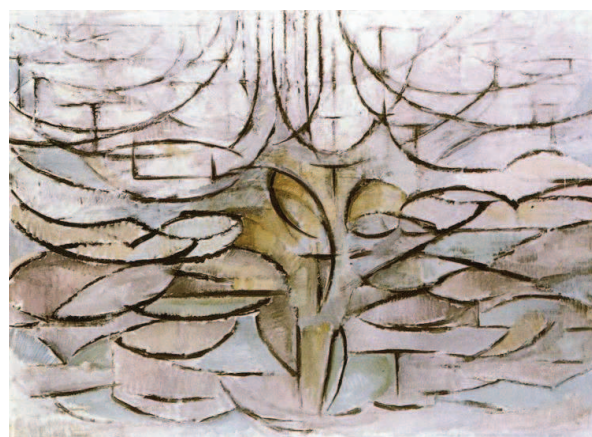


Fig. 6. Piet Mondrian, Măr în floare, 1911, Ulei pe pânză, 78/106 cm, Gemeentemuseum, Haga, Olanda

Modul în care a ajuns Piet Mondrian la abstracționismul pur este un mod gradat, care se poate urmări cu ușurință prin intermediul unui șir de pânze cu același subiect: un copac. Acest copac, în diferitele succesiuni cronologice ale căutărilor lui Mondrian, trece de la o fază naturalistă la o fază *liberty*, de la aceasta la o fază fovă, de la faza fovă la

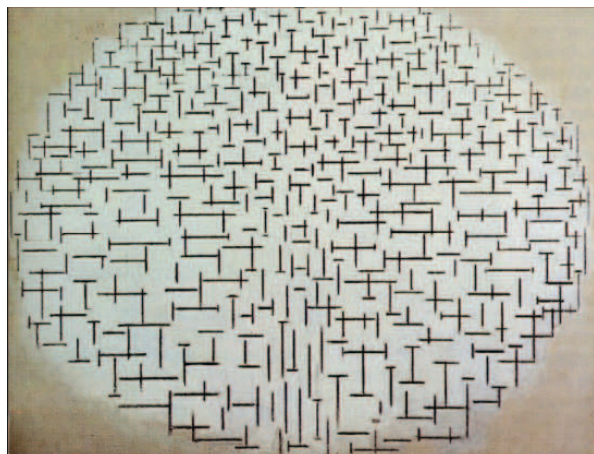


Fig. 7. Piet Mondrian, *Compoziție 10*, 1915, Ulei pe pânză, 85/110 cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Olanda

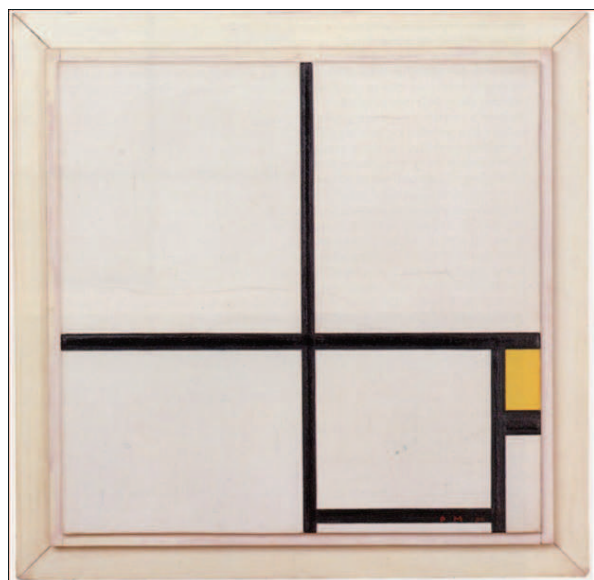


Fig. 8. Piet Mondrian, *Compoziție cu Galben*, 1930, ulei pe pânză, 46/46.5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Duesseldorf

faza cubistă și, în sfârșit, la faza cubistă-abstractă. Procesul prin care Mondrian ajunge la concluziile sale abstracte, mai mult decât un adevărat proces de creație, care e întotdeauna sinteză de elemente, este un proces de natură empirică: el răpește, în mod progresiv, obiectului toate notele sale individualizante, particularitățile sale, până la a-1 reduce la schelet, la stilizare, la linie: până, adică, la a-1 face să dispară fig. 7. Arta lui Mondrian, cel puțin cea din aceasta perioadă, merită cu adevărat denumirea de «abstractă» întrucât este o artă care-și caută rezultatele printr-un fel de epurare, la capătul căreia nu rămâne pe pânza decât un vag spectru al realității.

Pentru Mondrian, ca și pentru Kandinsky sau

Malevici, viața este pură activitate lăuntrică. De aici, conform părerii lui Mondrian, necesitatea de a elimina din artă prezența lumii obiective, întrucât realitatea obiectivă este ceva străin de conștiința noastră. Distrugând obiectul în artă apropiem tot mai mult arta de adevărul conștiinței interioare, până când, ajunși la abstracție totală, arta va dispărea, absorbită de viața spiritului, identificându-se cu acesta. Arta, adică, va fi viață, încetând de a exista ca artă.¹⁹

De vreme ce pentru acești artiști principiul artei este numai adevărul lăuntric, tabloul trebuia să înceteze a mai fi conceput prin abstracțiuni, alegându-i-se elementele în realitatea naturală. Conștiința, spiritul, adevărul erau cele care, în tablou, trebuiau să afirme o realitate a lor de armonie și de rigoare care să se poată impune în dezordinea lumii obiective.

Artiștii de avangardă au descoperit noi drumuri, au explorat noi regiuni, au găsit moduri noi și noi mijloace, atât în domeniul tehnicii, cât și în expresie. Înaintea artei s-au deschis astfel noi posibilități care ieri nu existau.²⁰

A asimila adevărurile avangărzii, astăzi, înseamnă ceva profund diferit de reducerea avangărzii la formule comode: înseamnă, mai ales, a duce până la capăt realele lor instanțe de libertate, în centrul cărora stă omul cu bogăția lui de sentimente și destinul lui istoric.²¹

Gândirea lui **Paul Klee** (1879–1940) asupra artei abstracte prezintă o serie de observații pătrunzătoare pe care este necesar să le analizăm, în scopul de a reda în întregime tabloul efortului speculativ al acestor artiști, mai cu seamă pentru influența pe care o atare speculație a avut-o asupra destinului picturii contemporane.

Klee și-a expus în mod eficace concepția asupra artei într-o conferință unde conceptul fundamental al discursului său e cuprins în afirmația că pe artist îl interesează mai mult „forțele creatoare” ale naturii și mai puțin fenomenele generate de ea. Mai mult: aspirația artistului trebuie să fie tocmai aceea de a se încadra în respectivele forțe, în așa fel încât natura să poată, prin el, genera noi fenomene, realități noi, lumi noi. După Klee, deci, artistul trebuie să devină un fel de media în comunicare cu „sânul naturii”. În acest chip nu vom putea respinge nici „fenomenele” produse de artiști, după cum nu putem respinge fenomenele

¹⁹ Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București (1968), 253.

²⁰ Ibidem, 255.

²¹ Ibidem, 256.

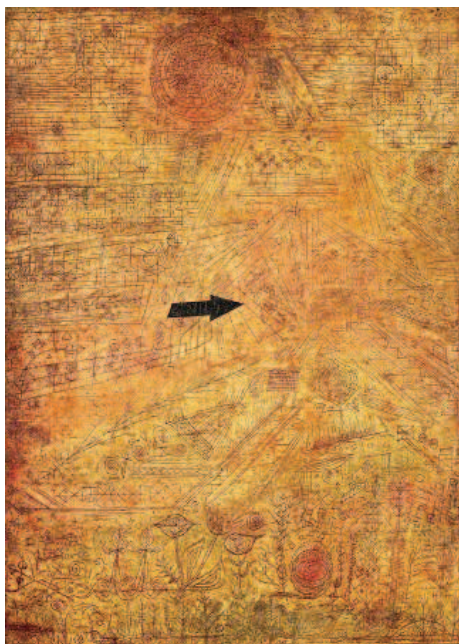


Fig. 9. Paul Klee – Săgeată în grădină, 1929. Ulei și tempera pe pânză, Georges Pompidou Center, Paris

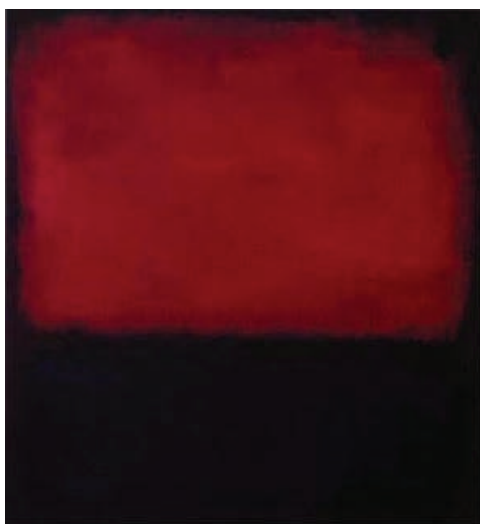


Fig. 10. Mark Rothko, Nr. 14, 1960. Ulei pe pânză, Collection SF MOMA

cele mai stranii ale naturii: într-adevăr, ar fi ca și cum am respinge natura însăși.

Pentru Paul Klee artistul este tulpina copacului ale cărui rădăcini sunt conștiința sa despre lucrurile naturii și ale vieții. Din aceste rădăcini se ridică seva care îl străbate pe artist și ochii săi, pe care o dirijează apoi în operă conform viziunii sale, viziunea fiind frunzișul copacului care se extinde în toate direcțiile în timp și în spațiu. Artistul în funcția sa de „tulpină” a copacului, culege ceea ce îi vine din adâncimi și transmite mai departe, el este un mediator, nu slujește și nici nu comandă, el lasă ca frumusețea frunzișului să treacă prin ființa

lui. Artistul este ca o fereastră între spirit și lumea fenomenală.

Paul Klee spune că: „arta nu redă vizibilul ci face vizibil”, „Totul dispăre în jurul meu și lucrările parcă se nasc din vid... Mâna a devenit un instrument a unei voințe îndepărtate.”²²

Astfel, nu ceea ce se înțelege poate fi sesizat, ci neînțelesul, și nu din ceva, ci din nimic se naște forma. Nu din partea plină, ci din partea goală se naște forma. Vidul este un resort fundamental pentru a recepta plinul.

Figură majoră în mișcarea expresionist abstractă, **Mark Rothko** (1903–1970), a folosit culoarea pentru a exprima o serie de emoții și ceea ce artistul a descris ca fiind o experiență religioasă.

Punctul de vedere pe care l-a relevat lumii acest pictor a fost că oamenii, în general, sunt lipsiți de spiritualitate, goi, ca niște cutii de tinichea. Simțul tragicului a pierit odată cu mitologia greacă. Tot ce a rămas este o grabă banală de nicăieri înspre niciunde. Trivialitate. Eșec. Consum necumpănit.

În perioada matură, Rothko a început să picteze spații. Combinate din cel mult două culori, aceste spații par să deschidă porți spre alte lumi. Ai impresia că ele scot la suprafață ceva care a existat dintotdeauna în noi, numai că noi nu știam că acest lucru arată anume așa. Rothko era interesat să vadă ce impresie produc picturile sale asupra privitorilor: dacă expresiile fețelor trădau sentimentul căutat, experimentul se considera reușit.

Prin lucrările sale, Rothko ne ajută să transcendem dualitatea, ne ajută să contemplăm vidul care are un potențial infinit de creație și energie.

Lumea este mai mare decât consumul, obligațiile de serviciu, obligațiile la domiciliu, graba, supărarea, puterea. Aceste muralii deschid o poartă spre un undeva în care toate aceste banalități nu mai contează.

Rothko a afirmat că prin aceste muralii, dânsul a creat spații, nu picturi. Prin aceste spații ne invită să trăim experiența divinului în interiorul nostru, având în vedere faptul că lumea exterioară consumistă nu ne ajută să realizăm această experiență.

El chiar invită observatorul să fie la o anumită apropiere de lucrare astfel încât să pătrundă în acest spațiu. Lucrările sale pot oglindi cu ușurință interiorul fiecărui om care le privește.

Lucrările lui Rothko reduc la tăcere.

Yves Klein (1928–1962) este și el interesat de conceptul de vid și infinit; stând pe plajă cu prietenii săi și împărțind lumea, Yves Klein își alege spațiul eteric care înconjoară planeta și apoi

²² www.famousquotes.com/author/paul-klee/



Fig. 11. Yves Klein, IKB 191
(International Klein Blue),
1962, Tate Britain, Londra, Anglia

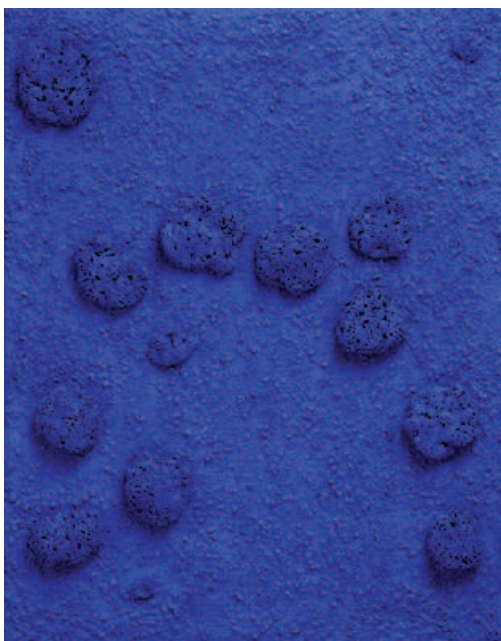


Fig. 12. Yves Klein, RE 24, 1960, Spumă și
rășină sintetică pe lemn, New Hampshire,
Collection Museum and Gallery, Dartmouth College

semnează: „Cu acest gest simbolic de a semna cerul, Klein a prevăzut ca într-o reverie, râvnirea artei sale de acum înainte, în căutarea de a atinge frontierele infinitului.”²³

Infinitul cerului a fost mult timp sursa de

²³ Hannah Weitemeier, *Yves Klein, 1928–1962: International Klein Blue*, Taschen (2001), 8.

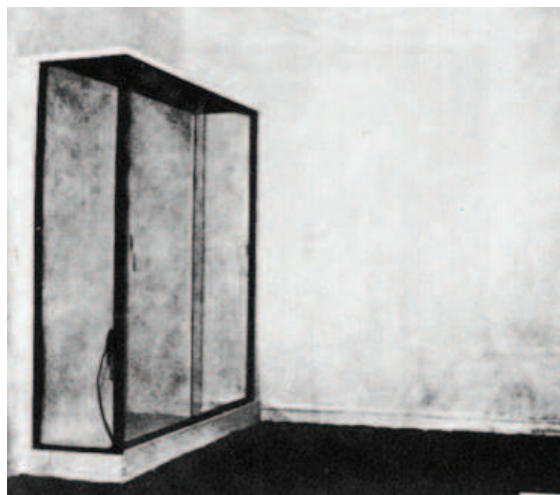


Fig. 13. Yves Klein, Vidul, 1958. Sursa:
http://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein

inspirație a lui Klein, cerul este golul privat de materie. Arta lui Klein, mai ales noile idei despre metafizică, nu pot fi înțelese pe deplin, fără a face referire la artele marțiale (judo) pe care el le-a studiat în Japonia, la care a luat centura neagră, ca sursă de disciplină, de comunicare intuitivă și concentrare.

În jurnalul său despre experimentele picturale, Yves Klein scria: „Cred că în viitor oamenii vor picta tablouri cu o singură culoare.”²⁴

Arta este expresia exterioară a meditației artistului, Klein a simțit vidul și infinitul, el spune: „Ce este albastrul? Albastrul este invizibilul devenit vizibil”, este ceea ce a perceput el dincolo de tăcerea minții. Tablourile sale cu albastru ultramarin păreau să aibă viață proprie și Klein simțea că reprezentau o manifestare adecvată a sensului universal al spațiului.

„Pentru mine – spune el la una din expozițiile sale – orice nuanță de culoare, este într-un anumit sens, un individ, o creatură vie, la fel ca și o culoare primară, dar fiecare nuanță cu un caracter și suflet propriu. Sunt multe tipuri de nuanțe: delicate, agresive, sublime, vulgare, senine.”²⁵

Albastrul său eliminând linia plată a orizontului, a evocat unirea cerului cu pământul. Albastrul, culoarea mării și a cerului, evocă distanță, dorință și infinitate „această culoare are un efect vizibil straniu, e aproape inexprimabil. E o energie. E ceva contradictoriu în ea, ea încarcă cu energie și totodată liniștește.” (Goethe, *Teoria culorii*, 1810)

Yves Klein a simțit acel vid care prin „avertizarea

²⁴ Hannah Weitemeier, *Yves Klein, 1928–1962: International Klein Blue*, Taschen (2001), 9.

²⁵ Ibidem, 15.



Fig. 14. Yves Klein, *Saltul în Vid*, 1960,
Fotomontaj de Harry Shunk. Sursa:
http://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein

sufletului, fără cuvinte, fără explicații și a picta această senzație, aceasta este ceea ce m-a îndreptat spre pictura monocromă”, fără să implice mintea discursivă, fără să dea curs gândurilor l-a propulsat pe o nouă treaptă de înțelegere, nu doar picturală ci chiar spirituală. Klein spune:

*„arta nu e o inspirație care vine de cine știe unde, are o tendință ocazională și prezintă doar pitorescul exterior al lucrurilor. Artă e o logică în sine, valorizată de geniu, urmează o cale necesară și ajustată de principiile cele mai nobile.”*²⁶

Albastrul ultramarin monocrom al compozițiilor sale, emană o seninătate profundă și pare să umple spațiul cu vibrațiile sale. Dacă este privit îndelung, culoarea poate chiar să provoace o stare de transă cu ochii deschiși. O asemenea stare de echilibru mental profund ca sursa de inspirație, a fost descrisă de mulți alți oameni ai artei și ai științei ai trecutului, chiar și de astronauți. Yves Klein descrie trăirea sa astfel: *„în această stare asemănătoare cu transa, ce constituie starea naturală a oricărei intenții creative, am impresii distincte. Simt că devin una cu această energie vibrantă, care este omniscientă și limitată doar de capacitățile mele personale.”*²⁷

Se poate spune că artistul a reușit să transmită

cu succes celor deschiși să primească, exact ceea ce el a simțit în momentul în care picta. Putem constata că și la Yves Klein totul dispare din jurul său și lucrările parcă se nasc din vid, la fel cum a relatat și Paul Klee. Când electronul nu este observat el nu colapsează ci este undă, această calitate de undă îl face transcendent, este una cu sursa, cu conștiința. Noi colapsăm continuu realitatea cu mintea noastră, de aceea nu putem percepe realitatea așa cum este ea cu adevărat. În momentul în care vom înceta să colapsăm această realitate prin observare, atunci vom deveni una în mod constant cu *„această energie vibrantă, care este omniscientă”* și omniprezentă.

Este extraordinar faptul că Yves Klein susține că el este „un pictor al spațiului. Nu un pictor abstract, din contră un pictor figurativ și realist”, într-adevăr aprofundând acest spațiu, a înțeles că are o energie potențială creatoare infinită și că ideea operei este mai presus decât opera în sine, astfel el expune la Galeria Iris Clert din Paris, în 1958, nimicul: *„M-am străduit să reduc intervenția mea ca pictor la minimum. Aceste puține cuvinte pe care le pronunț sunt deja prea mult. Nu ar fi trebuit să vin deloc, și numele meu nu trebuia să apară în catalog”*. A scos totul din spațiul galeriei lăsând doar un dulap alb pictat în alb, fig. 13.

Cu *Salt în Vid*, intitulat și *Omul în Spațiu. Pictorul spațiului și saltul în Vid*, Fig. 14, Yves Klein pune în scenă un portret al universului sau artistic. Acest fotomontaj construit pe o fotografie realizată în 1960 de Harry Shunk, devine rapid imaginea emblematică a artei din jumătatea sec. XX.

Cu puțin timp înainte de moartea sa, Yves Klein notează în jurnalul său: *„Acum vreau să merg dincolo de artă, dincolo de sensibilitate, dincolo de viață. Vreau să intru în Vid. Viața mea trebuie să fie asemenea simfoniei mele din 1949, ca o notă continuă, eliberată de început și sfârșit, eternă și legată de timpul însuși, pentru că acesta este fără început și fără sfârșit... Vreau să mor și vreau ca să se spună despre mine: A visat, deci trăiește.”*²⁸

Vidul i-a inspirat multe și diverse interpretări lui Klein, probabil pentru că conceptul său era greu de descris în cuvinte. Acest lucru a reprezentat momentul de cumpănă în viața și filosofia sa. Cu o convingere prometeică pentru importanța misiunii sale, el a demonstrat că problema nu era în rezultatul estetic, ci mai degrabă în calitatea atitudinii mentale a artistului.

Mare parte a artei sale a dedicat-o conceptului

²⁶ Ibidem, 19.

²⁷ Ibidem, 38.

²⁸ Hannah Weitemeier, *Yves Klein, 1928–1962: International Klein Blue*, Taschen (2001), 88.



Fig. 15. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950–51, Muzeul de Artă Modernă, Moma, New York

de Vid, care după părerea lui Klein, acesta nu reprezenta doar un spațiu gol, ci o deschidere și o libertate asemănătoare unui câmp de energie, în plus era pătruns de un element fundamental, aerul sau pneuma. Pentru Klein vidul și spațiul, cel care leagă toate lucrurile în univers, avea culoarea albastră.

Barnett Newman (1905–1970), pictor american reprezentativ pentru arta expresionist-abstractă, are aceleași intuiții precum Yves Klein care spunea că artiștii vor ajunge să picteze doar într-o singură culoare. Lucrările lui Barnett Newman se caracterizează printr-o aplicare vastă a culorii pe pânza în tentă plată, fără urme de pensulații. Este unul din pictorii *colorfield*. Newman spera ca lucrările sale să aibă același impact de a dărui privitorului ceea ce el însuși a primit și anume ca omul să fie conștient de totalitatea sa și în același timp de individualitatea sa. El spune că pictorul este coreograful spațiului. Newman a afirmat că arta abstractă autentică este un VID al simbolismului și al iluziei; reprezentarea cea mai pură și vie într-un tablou este forma.

Anish Kapoor (1954–), artist contemporan indian, el este cunoscut pentru sculpturile sale geometrice și biomorfe, folosind materiale simple cum ar fi granitul, pigment și gips, marmură. Aceste sculpturi erau monocrome în culori vii, intense folosind pigmentul pudră.

În anii 1980 și 1990, a fost remarcat pentru explorările sale ale materiei și anti-materie, evocând în mod special vidul în opere sculpturale, dar și în instalații îndrăznețe. Multe din sculpturile sale păreau că se retrag undeva în depărtare, dispărând în pământ sau distorsionând spațiul din jurul lor.

Anish Kapoor prin opera „*Originea lumii*”, Fig. 16, prezintă un Vid gigantic ce apare dintr-o pantă ce se ridică de la sol. Vidul apare nesfârșit, lărgindu-se în adâncime, și pare să atenteze la privitor, contrazicând conceptele spațiului convențional.

Kapoor își descrie opera: „un singur obiect, o singură formă, o singură culoare. Ambiția mea este să creez spațiul dintr-un spațiu care răspunde la înălțimea și luminozitatea navei din *Grand Palais*. Vizitatori vor fi invitați să intre în lucrare, pentru a se scufunda în culoare, și va fi, sper, o experiență contemplativă și poetică.”²⁹ „*Câmpul Vid*”, Fig. 17, este o instalație sculpturală din patru blocuri de gresie



Fig. 17. Anish Kapoor, *Câmp Vid*, 1989. Sursa: www.contemporaryindianart.com



Fig. 16. Anish Kapoor, *Originea lumii*, 2004 Sursa: <http://2009.field.io/process/research/art/kapoor-turrell-perception-of-space>

²⁹ en.wikipedia.org/wiki/Anish_Kapoor



Fig. 18. Anish Kapoor, *Mama ca Vid*, 1990.
Sursa: www.fukuoka-art-museum.jp

ce se reflectă într-o oglindă, elaborează un spațiu intern al întunericului. În centrul fiecărei pietre se află o gaură adâncă catifelată, acoperită cu pigment negru, care la modul figurativ semnifică un prag, un spațiu care prevestește infinitul. Vidurile lui Kapoor au fost asemănate cu pânțele și cu noțiunile contemporane ale sublimului. Kapoor spune: „am fost mereu atras spre o noțiune de frică chiar în spațiul vizual, către senzația de cădere, de tragere înăuntru, de pierderea egoului.”³⁰

De asemenea, **Lee Ufan** (1936–) din Coreea, este un artist complet, pictor și sculptor, ce și-a creat lucrările prin intermediul filosofiei comparative. Pentru el filosofia și arta au făcut un tot unitar, fiecare completându-se reciproc; Lee Ufan



Fig. 19. Lee Ufan, *Dialogue-Space*, Instalată în 2011, Guggenheim. Sursa: www.contemporaryartdaily.com

observă lumea ca un amalgam coerent de obiecte, ființe, concepte și experiențe, care trebuie re-aranjate și re-descoperite. Lucrările sale sculpturale explorează golul și vidul. Constând din materiale

netratate, ca piatra și fierul sculpturile sale sunt tăcute dar sugestive. Manipulează spațiul pe care îl ocupă și astfel condiționează percepția privitorului. Ca și tablourile, sculpturile lui Lee au parte de același tratament în privința spațiului și a culorii.

Lucrările lui **Zao Wou Ki** (1921) pictor chinez contemporan stabilit în Franța, cu influențe din Paul Klee, sunt orientate către abstract. Masa de culoare pare că materializează o lume creatoare ca un Big Bang, unde lumina structurează pânza.



Fig. 20. Zao Wou Ki, *25-09-69*, Sursa: <http://www.christies.com/features/2010-may-the-modern-renaissance-of-chinese-art-649-1.aspx>

În compozițiile sale, natura trăiește printr-o rețea de semne, prin pete de culoare cu valoare simbolică, menite nu să descrie un peisaj, ci să-i redea dimensiunile de spațiu vital unde spiritul uman trăiește pasionata aventură a descoperirii adevărilor de fiecare zi.³¹

El se concentrează mult asupra spațiului iar pensulațiile sale sunt pline de prospețime. Zao Wou Ki îmbrățișează elementele cele mai bune ale peisajului din dinastia Yuan și Sung, gășind noi sensuri în acea estetică, încorporând totodată abilitatea artei occidentale de a exprima culoarea, lumina și umbra. Rezultatul a fost un nou stil de abstracție expresivă, prin care el captează schimbările subtile ale spațiului, naturii, luminii și umbrei pentru a crea lumi abstracte vii de o spectaculoasă măreție.

³⁰ www.artgallery.nsw.gov.au/work/215.1990.a-d/

³¹ Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, București (1982), 483.



*Fig. 21. Zao Wou Ki, 05-03-76. Sursa:
<http://www.christies.com/features/2010-may-the-modern-renaissance-of-chinese-art-649-1.aspx>*

Aceștia sunt o parte dintre artiștii care au creat opere distrugând obiectul în artă, având ca scop să apropie tot mai mult arta de adevărul conștiinței interioare, până când, ajunși la abstracție totală, arta va dispărea, absorbită de viața spiritului, identificându-se cu acesta. Ei au „dezbrăcat” obiectul de învelișul iluzoriu, așa zis concret apropiind-ul apoi de adevărul conștiinței interioare, de esență. Acești artiști intuiau că realitatea nu e ceea ce pare și că ea este mult mai mult decât suntem noi în stare să percepem, ea este misterioasă, animată de „sufluri”, astfel pictura devine dintr-un obiect artistic, un microcosmos care oglindește o parte din macrocosmos.