

Ministerul Educației și Cercetării



**Program postuniversitar de conversie profesională
pentru cadrele didactice din mediul rural**

Specializarea ISTORIE

Forma de învățământ ID - semestrul III

ISTORIA ARTEI ȘI A ARHITECTURII

Carol CĂPIȚĂ

Alin CIUPALĂ

Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

ISTORIE

Istoria artei și arhitecturii

Carol CĂPIȚĂ

Alin CIUPALĂ

2005

© 2005 Ministerul Educației și Cercetării
Proiectul pentru Învățământul Rural

**Nici o parte a acestei lucrări
nu poate fi reprodusă fără
acordul scris al Ministerului Educației și Cercetării**

Cuprins

I. Introducere	II
II. Unitățile de învățare	
Unitatea de învățare 1. Începuturile artei și arhitecturii	
1.1. Obiective	1
1.2. Începuturile artei și arhitecturii	1
1.3. Arhitectura megalitică	7
1.4. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	9
1.5. Lucrare de verificare 1	9
1.6. Bibliografia	9
Unitatea de învățare 2. Arhitectura epocii antice – arta în spațiul public	
2.1. Obiective	10
2.2. Artă antică – dimensiunea publică	10
2.3. Artă greacă	12
2.4. Artă romană republicană	20
2.5. Artă romană imperială și barbarizarea artei romane	25
2.6. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	33
2.7. Lucrare de verificare 2	34
2.8. Bibliografie	34
Unitatea de învățare 3. Arhitectura medievală – arta și spiritualitatea	
3.1. Obiective	35
3.2. Arhitectura medievală –contextul	35
3.3. Stilul romanic	38
3.4. Stilul gotic	47
3.5. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	52
3.6. Lucrare de verificare 3	52
3.7. Bibliografie	52
Unitatea de învățare 4. Artă europeană – de la Renaștere a Impresionism	
4.1. Obiective	53
4.2. Contextul istoric și noutatea spiritului renascentist	53
4.3. Barocul și sursele sale de inspirație	78
4.4. Stilul rococo (prima jumătate a secolului al XVIII-lea	86
4.5. Clasicismul sau revenirea la valorile antichității	90
4.6. Romantismul	93
4.7. Realismul sau reacția antiromantică	96
4.8. Impresionismul sau refuzul conformismului	99
4.9. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	108
4.10. Lucrare de verificare 4	109
4.11. Bibliografie	109
Unitatea de învățare 5. Artă europeană - Avangarda	
5.1. Obiective	110
5.2. Avangarda –simbol al unei noi sensibilități artistice	110
5.3. Curente și reprezentanți	112
5.4. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	143
5.5. Lucrare de verificare 5	143
5.6. Bibliografie	143
Bibliografie generală	144

Notă: lucrările de verificare obligatorii sunt lucrările nr. 3, 4 și 5.

Notă: imaginile din acest modul au fost preluate din surse de domeniu public.

INTRODUCERE

Arta și arhitectura europeană reprezintă un domeniu special din mai multe puncte de vedere. În primul rând, datorită faptului că reprezintă o categorie de surse cu o subiectivitate asumată. Arta redă impresii ale autorului asupra subiectului pe care îl tratează, în conformitate cu convențiile epocii în care activează acesta. Aceste convenții stau la baza înțelegerii de către privitor a operei artistice.

O analiză a istoriei artei se justifică în cadrul unei formări a viitorilor profesori de istorie datorită faptului că istoria artei asigură competențele legate de analiza și utilizarea unei categorii extrem de semnificative de surse, cele vizuale.

Particularitățile istoriei artei

Specificul istoriei artei

Istoria artei reprezintă un domeniu particular al științelor istorice. Cronologiile tradiționale, bazate mai ales pe succesiunea evenimentelor politice sau pe evoluția fenomenelor socio-economice, nu sunt de ajutor aici. În plus, dacă istoria se ocupă cu precădere de o medie a comportamentelor și de grupe de oameni, istoria artei are în atenție activitatea creatorilor individuali. Chiar și pentru antichitate, unde artistul deabia târziu consideră necesar să se identifice semnându-și opera, activitatea individului creator este cea care constituie obiectul analizei. Desigur, artistul reprezintă în bună măsură societatea din care face parte, cu obiceiurile, tradițiile, comportamentele și idealurile care îi dau identitate. Arta, însă, reprezintă, mai mult decât alte surse istorice, sensul valoric al societății. Categoriile estetice care îi sunt proprii artei reprezintă și valori ale societății – binele, frumosul, la fel ca și urâtul sunt determinate cultural.

Altfel spus, ceea ce o societate definește ca frumos poate fi considerat inestetic în alta. Analizând arta, istoricul poate ajunge la sensul pe care aceste societăți îl dau categoriilor estetice și prin aceasta și la felul în care societatea se vede pe ea însăși.

Demersul istoricului de artă

Demersul istoricului de artă rămâne, însă, un demers particular. Categoriile de analiză sunt, într-o oarecare măsură diferite de cele pe care le folosește istoricul atunci când analizează un text sau chiar și o imagine.

Istoricul de artă își proiectează demersul pe două direcții: elemente de tehnică și elemente de conținut.

Elemente de tehnică

Elementele de tehnică cuprind tipul de vopseluri utilizate, de pensule sau spatule pentru aplicarea vopselii, tipul de materiale folosite (de la calitatea pânzei până la compoziția vopselurilor și a diluantului sau a obiectelor care sunt, asemeni celor din curentul pop-art, pur și simplu lipite pe suprafața operei), felul în care artistul folosește toate aceste elemente (dacă pictura este realizată, de exemplu, pe suprafața netratată a pânzei sau pe un fundal; dacă pictorul folosește o tehnică de lovituri de penel cursive sau bruște sau dacă pur și simplu picură vopseaua pe suprafață; în sfârșit, dacă pictura murală este realizată al fresco – cu suprafața de pictat proaspăt dată cu pastă de calcar – sau al secco – pictura fiind realizată pe peretele uscat). Un alt segment se

referă la modul în care elementele picturii sunt realizate: dacă autorul folosește de un tip particular de perspectivă (dacă folosește perspectiva falsă sau nu, dacă folosește elemente de trompe l'oeil), dacă folosește penumbra sau nu etc.

Elemente de conținut

Elementele de conținut se referă la subiectele tratate. În opera lui Michelangelo Buonarroti, de pildă, subiectele cu tematică religioasă domină, în timp ce reprezentanții Școlii olandeze contemporani cu acesta preferă subiecte laice.

Contextualizarea operei de artă

Dar analiza istorică poate merge mai departe prin contextualizare. Aici se află și punctul de conjuncție cu activitatea istoricului. Plasarea operei artistice în contextul social și cultural are rolul de a “explica” opera de artă. Altfel spus, narațiunea subiectului poate fi înțeleasă doar dacă este luat în considerare și societatea în care a fost produsă aceasta. De aici și relația strânsă cu istoria – cursanții sunt invitați să folosească cunoștințele lor despre diferitele epoci istorice pentru a analiza operele de artă; tot astfel, ei pot folosi informațiile obținute în acest modul pentru a adăuga informații suplimentare atunci când rezolvă sarcinile de lucru elaborate în cadrul altor module.

Unitățile de învățare

Titlurile unităților de învățare

Unitățile de învățare din cadrul acestui modul sunt următoarele:

- Introducere
- Unitatea de învățare 1 – Începuturile artei și arhitecturii
- Unitatea de învățare 2 – Arhitectura epocii antice – arta în spațiul public
- Unitatea de învățare 3 – Arhitectura medievală – arta și spiritualitatea
- Unitatea de învățare 4 – Arta europeană: de la Renaștere la Impresionism
- Unitatea de învățare 5 – Arta europeană: Avangarda

Selecția temelor

Aceste module au fost elaborate în așa fel încât să ofere cursanților o perspectivă de ansamblu a evoluției artei europene. Ele sunt gradate ca și cantitate de informații, iar accentul cade pe pictura europeană a secolelor XV-XX. Istoria foarte recentă a artei (a doua jumătate a secolului al XX-lea) a fost ignorată datorită faptului că analiza de profunzime a avangardei (unitatea de învățare 7) acoperă curentele artistice relevante ale secolului XX. La fel, pictura reprezintă elementul central datorită faptului că aceasta reprezintă un instrument didactic mai semnificativ.

Sarcinile de lucru

Relația sarcinilor de lucru cu tematica modulului

Sarcinile de lucru din cadrul acestui modul au o serie de particularități în raport cu alte teste de autoevaluare din modulele pentru disciplina istorie. În primul rând, ele sunt formulate în legătură cu o serie de ilustrații prezente în text. În al doilea rând, ele solicită mai mult activitatea independentă a cursantului. Nu în ultimul rând, ele solicită reactualizarea unor conținuturi deja parcurse în cadrul altor module (de ex., istoria antică).

Tipuri de sarcini Ele sunt de mai multe tipuri: teste de autoevaluare cu întrebări punctuale (care solicită identificarea răspunsului în cadrul textului unității), teste de autoevaluare cu întrebări deschise (solicită elaborarea unui text de maximum 100 de cuvinte) și teste care solicită compararea ilustrațiilor. Lucrările de verificare sunt fie eseuri structurate, fie eseuri libere. Acestea din urmă, însă, solicită consultarea bibliografiei suplimentare.

Criteriile de evaluare

Criteriile de evaluare Criteriile de evaluare luate în considerare sunt, pentru lucrările de verificare, următoarele:

- claritatea exprimării (folosirea corectă a termenilor tehnici, încadrarea cronologică corectă);
- argumentația: în ce măsură argumentele tale fac trimitere la ceea ce ți s-a cerut să rezolvi și pornesc din surse demonstrabile (textul unității, experiența ta practică¹, bibliografia etc.), ordonarea argumentelor de la simplu la complex și coerența argumentației²; utilizarea de informații suplimentare;

utilizarea bibliografiei din modulele corespunzătoare de istorie (istorie antică, medie și modernă)

Ponderea criteriilor de evaluare este următoarea: 30 % pentru claritatea exprimării, 40 % pentru argumentație, 20 % pentru utilizarea bibliografiei.

Lucrările de verificare vor fi elaborate pe cât posibil în format electronic și trimise la adresa de e-mail ce va fi indicată de către tutore. În cazul în care lucrarea va fi printată pe hârtie, ea va fi trimisă pe adresa Facultății de Istorie, cu indicarea numelui cursantului și a cursului.

Textele nu trebuie să depășească 5 pagini la 1,5 rânduri, cu font Arial 12. Ele trebuie să cuprindă titlul și numărul lucrării de verificare, textul propriu-zis și bibliografia folosită.

În cazul în care există dificultăți În cazul în care cursanții întâmpină dificultăți, recomandarea autorilor este de a studia bibliografia suplimentară și de a relua unitățile de învățare anterioare. Apoi, la refacerea lucrării de verificare, reluarea punctelor din planul eseului ca teme independente (o recomandare suplimentară este ca fiecare paragraf să se încheie cu o concluzie care să fie reluată la punctul următor). În cazul testelor de autoevaluare care solicită doar identificarea și enumerarea unor elemente, trăsături, procese etc., recomandarea este să se reia lectura capitolului sau al capitolelor din unitatea de învățare la care face trimitere testul.

Bibliografie

La aceste titluri se adaugă și literatura generală indicată în modulele de istorie antică, medie și modernă. Aceasta din urmă este fundamentală pentru înțelegerea și încadrarea culturală corectă a operelor de artă analizate (vezi bibliografia anexată la sfârșitul modului).

¹ În acest caz, este bine să indici și la ce activitate faci referință, cu indicarea temei din programă și a clasei.

² De exemplu, utilizarea consecventă a unui termen cu același înțeles, opțiunea fermă pentru o abordare deductivă sau inductivă.

Unitatea de învățare Nr. 1

ÎNCEPUTURILE ARTEI ȘI ARHITECTURII

Cuprins

1.1. Obiective.....	1
1.2. Începuturile artei și arhitecturii.....	1
1.3. Arhitectura megalitică.....	7
1.4. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	9
1.5. Lucrare de verificare 1.....	9
1.6. Bibliografia.....	9

1.1. Obiective

Să cunoască principalele trăsături ale monumentelor de artă din preistorie

Să identifice cel puțin trei caracteristici ale artei preistorice

Să compare opere artistice și să elaboreze un eseu structurat pe o temă dată de istorie a artei de cel puțin 2 pagini (150 de cuvinte).

1.2. Începuturile artei și arhitecturii

Este greu de stabilit cu precizie momentul apariției arhitecturii. Etapa cronologică de apariție a arhitecturii (și a artei în general) poate fi determinată doar în termeni foarte generali, iar definirea acesteia ține de conținutul pe care îl dăm acestor concepte. De aceea vom porni cu o serie de definiții de lucru, unele dintre acestea pornind de la concepte de antropologie culturală.

Introducere

Pornind de la definiția lui Clifford Geertz, arta este o formă de cunoaștere, la fel ca știința sau religia. Altfel spus, este o modalitate de reprezentare (deci de explicare) a lumii și a unor valori. Spre deosebire de știință, însă, sau de religie, arta își asumă subiectivitatea – artistul ne oferă o imagine proprie asupra lumii și nu are pretenția ca reprezentarea sa să fie o copie exactă a ceea ce este. În esență, artistul dorește să explice privitorului modul în care el vede, înțelege, explică și vrea să comunice ceea ce îl înconjoară și ce valori atașează acestei viziuni proprii. Desigur, el trebuie să comunice în limitele convențiilor vizuale sau literare (dacă discutăm, de pildă, de literatură) ale epocii sau, dimpotrivă, să încerce să le modifice (arta de avangardă este o artă exploratorie). Aceste convenții stabilesc ceea ce reprezintă frumosul sau urâtul, ceea ce reprezintă “artă frumoasă” sau “artă populară”. De aceea, de-a lungul timpului, arta și-a schimbat înfățișarea. În plus, spre deosebire de alte forme artistice, în artă, conștiința autorului că a creat ceva unic apare relativ târziu, în lumea greacă. Abia atunci încep artiștii să-și semneze operele, fiind conștiente de faptul că ei sunt altceva decât simpli meșteșugari, poate foarte dotați și cunoscători ai vechilor rețete ale meșterilor trecuți.

Există un alt element care trebuie luat în considerare, anume adresantul operei, receptorul. Spre deosebire de epocile mai apropiate de noi, activitatea artistului era dominată de viziunea celui care comanda opera de artă, abilitatea artistului fiind aceea de a împăca dorințele celui care comanda opera de artă cu viziunea sa estetică.

În sfârșit, există diferențe date de diferitele orizonturi geografice. Esteticul antic nu este întrutotul similar celui renașcentist sau celui contemporan, mesajul poate fi transmis vizual în mai multe feluri. La fel, categoriile estetice diferă de la o civilizație la alta, ceea ce nu le face pe unele mai bune decât altele, ci doar diferite.

Fig. 1.1., 1.2. O anatomie stilizată față de o reprezentare ce se vrea geometrică

Viziuni diferite asupra frumosului – dimensiunea cronologică

1.1 *Discobolul de Myron (sec. I V î.Hr)*

1.2. *Pagină de manuscris a lui Leonardo da Vinci (Renașterea)*



Fig. 1.3., 1.4. Reprezentările de divinități rezumă idealul estetic al unei societăți

Viziuni diferite asupra esteticului – dimensiunea geografică

1.2. *Buddha, artă indiană sec. II d.Hr.*

1.3. *Dionysos, cap de statuie elenistică*



Arhitectura reprezintă un caz aparte în cadrul artelor. Dacă pictura este o artă care adesea are o relație specială cu privitorul (de regulă, tabloul se află în locuința posesorului sau pe simezele unui muzeu, sculptura și mai ales arhitectura au un alt impact asupra privitorului. În primul rând, arhitectura este cea mai publică dintre artele majore. Construcțiile sunt menite, dincolo de funcționalitatea lor clară de spațiu locuibil, să spună ceva despre cel ce a construit-o sau care locuiește în ea. Fiind un mesaj public prin excelență, arhitectura este, poate, mai pătrunsă de ideologie decât alte forme de expresie artistică. Dar și aici, definiția îngustă a arhitecturii (cunoașterea necesară ridicării unei construcții care să folosească scopului său, anume acela de a adăposti pe om și invențiile sale) nu este suficientă. Mai trebuie să adăugăm că aceasta se realizează, la fel ca și pictura, în conformitate cu normele estetice și (în plus față de alte arte) tehnice ale epocii, ambele aplicate spațiului public.

Aceste definiții sunt definiții de lucru. Pe parcursul modulului vom modifica aceste linii orientative pentru a putea cuprinde dimensiunea fenomenului artistic.

Începuturile artei figurative

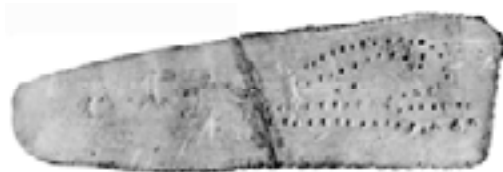
Dar când încep, de fapt, să se manifeste aceste forme de expresie ale spiritului uman? Pentru primele producții artistice ale umanității avem câteva date relativ sigure. Primele expresii artistice sunt databile la sfârșitul paleoliticului mijlociu și începutul paleoliticului superior, deci pe la 40.000 – 20.000 î. Hr. Aceste forme sunt o serie de elemente trasate cu degetul înmuiat în vopsea sau pur și simplu în pasta de calcar moale de pe pereții peșterilor: linii simple și șiruri de puncte. Acest tip de reprezentare apare și pe o serie de fragmente de os descoperite în multe părți ale globului. Este vorba, după unele interpretări, de reprezentarea unui element fundamental al artei, anume ritmul (de altfel, ritmul este primul sunet sesizat de orice ființă umană, faptul percepe bătăile inimii mamei).

Următoarea fază o constituie apariția unor reprezentări mai bine conturate, și utilizarea, pentru prima dată, a picturii și a gravurii propriu-zise (realizată cu ajutorul unei unelte numită burin). Realizarea picturilor presupunea un anumit efort: coloranții erau obținuți din ocru (substanță minerală de origine feroasă) pentru culoarea roșie sau din mangan pentru culoarea neagră; pudra obținută din măcinarea acestor minerale era amestecată cu apă sau cu grăsimi. Pasta rezultată era aplicată pe perete fie cu ajutorul unui tub (artistul ținea în gură culoarea pe care o sufla prin tub, iar rezultatul semăna uneori cu tehnica impresionistă numită pointillée).

Fig. 1.5., 1.6.
Primele forme de expresie artistică

Începuturile artei

1.5. Abri Blanchard – plachetă de os



1.6. Pech Merle – șiruri de puncte

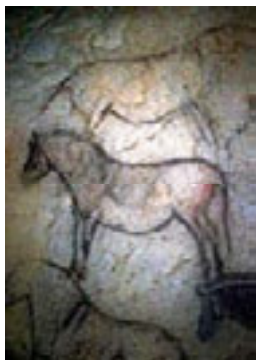


Dar apogeul îl constituie a doua parte a paleoliticului superior (aproximativ între 27.000 și 12.000 î.Hr.). Acum sunt realizate o serie de ansambluri picturale în peșteri din Franța și Spania, aici se află centrul acestui tip de artă, restul continentului având puține astfel de reprezentări. Această artă este una zoomorfă, accentul căzând pe reprezentările de animale (în special cai și bovine, mamuți și cervidee, rar animale periculoase), reprezentările având un rol mai degrabă secundar. Figurile de animale sunt adesea realizate într-o tehnică mixtă (gravură și pictură), conturul era întâi gravat și mai apoi pictat.

Alături de gravură și pictură, mai apar și reprezentări realizate în ronde-bosse (relief adânc) și reprezentări care utilizează denivelările peretelui peșterii pentru a obține un efect de tridimensionalitate.

Fig. 1.7., 1.8., 1.9., 1.10 Reprezentări zoomorfe – principalele specii reprezentate

1.7. Ekain - cai



1.8. Lascaux - bizon



1.9. Pechmerle – mamut



1.10. Chimeneas - cerb



Arta mobilă paleolitică

O altă categorie importantă a artei paleolitice este cea mobilă (arta pe obiecte din os, fildeș sau corn). Și în acest caz, domină reprezentările zoomorfe, dar o categorie de astfel de reprezentări continuă să ridice mari semne de întrebare. Este vorba de așa-numitele "Venus aurignaciene", despre care s-a afirmat că ar reprezenta fertilitatea și fecunditatea lumii animale și umane. Aceste reprezentări accentuează aspectele legate de fertilitate și fecunditate (sânii proeminenți, bazinul foarte mare), astfel că rezultatul îl constituie trupuri la care membrele și capul sunt minimalizate. De notat faptul că statuete similare sunt găsite în Europa și Orientul Apropiat până târziu (în neolitic și la începuturile epocii bronzului). Cu toate acestea, unele reprezentări de acest tip nu sunt steatopige.

Fig. 1.11., 1.12.

Reprezentări zoomorfe în arta mobilă

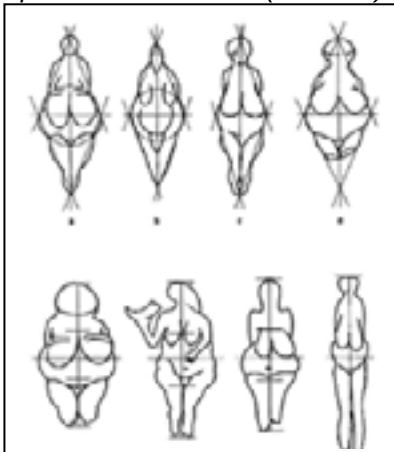
1.11. Vogelherd



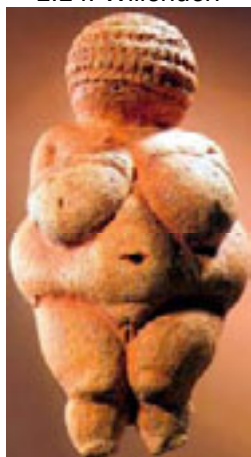
1.12. Abri Bedeilhac



1.13. Schema reprezentărilor umane (feminine) în arta mobilă



1.14. Willendorf



1.15. Abri Pataud



1.16. Ostrava



1.17. Brassempouy



Una din caracteristicile acestor statuete este și ignorarea trăsăturilor faciale, dar există câteva exemple de artă care atestă forța artistică a acestor oameni; în unele cazuri, stilizarea și caracterul rezumativ al reprezentărilor umane a avut drept rezultat un modernism neașteptat. De altfel, primii descoperitori ai monumentelor de artă parietală și mobilă au fost acuzați că ar fi creat aceste monumente (mai ales că în secolul XIX, când se fac primele astfel de descoperiri, viziunea savanților despre oamenii paleoliticului era că aceștia nu aveau potențialul intelectual necesar pentru a produce opere de artă).

Fig. 1.18. Astfel de piese au ridicat semne de întrebare asupra autenticității artei paleolitice

1.18. O viziune figurativă aproape modernă – “Venus din Neuchatel”



Test de autoevaluare 1.1.

Analizați imaginile de la pagina 10-11 (fig. 1.7. - 1.17) și identificați asemănările și diferențele dintre diferitele reprezentări. Apoi, pe baza acestor trăsături identificate, formulați un punct de vedere propriu cu privire la caracterul realist sau abstract al artei paleolitice.

Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pag. 9

1.3. Arhitectura megalitică

Definirea fenomenului megalitic

Arhitectura megalitică reprezintă, în ciuda distribuției sale pe arii foarte întinse, un fenomen mai degrabă marginal. Deși “monumente megalitice” (un termen poate mai bun decât cel de arhitectură) se întâlnesc din Marea Britanie și Irlanda până în Japonia, multe elemente sunt încă în dezbatere.

Teoretic, definiția construcțiilor megalitice este următoarea: o construcție megalitică este ridicată din blocuri foarte mari de piatră (megas + lithos = piatră mare). Această definiție, însă, nu ne ajută prea mult. Piramidele, zidurile de incintă ale unor cetăți miceniene, unele cetăți ridicate de către incași sunt, la fel, construite cu ajutorul unor blocuri mari de piatră. În unele situații, construcțiile megalitice nu sunt ridicate din pietre masive, ci construcțiile însăși sunt masive (cum sunt construcțiile denumite nuraghi în Sardinia).

Soluția este să găsim o definiție care să satisfacă câteva criterii: să fie discriminatorie în plan cronologic, să diferențieze construcțiile care se încadrează în această categorie prin utilitatea lor, să constituie un posibil plan de analiză pentru astfel de monumente. Din această perspectivă, monumentele megalitice reprezintă un set de construcții ridicate din epoca chalcolitică până către sfârșitul epocii bronzului și care au funcționalitate religioasă sau simbolică. Ele sunt fie sanctuare, fie spații funerare, iar o ipoteză ce are meritele sale le consideră marcate ale teritoriului (vezi infra).

Dar forma clasică a monumentelor megalitice o întâlnim pe fațada atlantică a Europei, în Anglia, Franța și Belgia, Spania și în o serie de insule din Mediterana. Este cu precădere un fenomen vest-european și, chiar dacă vom întâlni monumente asemănătoare și în Caucaz sau în Extremul Orient, doar în zona europeană vor defini un palier cultural.

Tipologia monumentelor megalitice

Elementul de bază îl constituie menhirul, un bloc de piatră de dimensiuni mari, de forma unui paralelipiped plasat vertical în sol. Alte monumente (vezi infra) sunt formate din dale mari de piatră. Tipologia acestor monumente este relativ simplă. La nivelul monumentelor cu scop cultic, avem aliniamentele (șiruri de menhire) și cercurile (cromlech în Bretania, henge în Anglia) formate din menhire, uneori în perechi suprapuse de un al treilea (așa-numitele trilithoane, exemplul cel mai cunoscut este cel de la Stonehenge).

Fig. 1.19 – 1.22.
Monumente megalitice

Principalele forme de monumente megalitice
1.19. Menhir – Anglia



1.20. Șiruri de menhire



1.21. Stonehenge – imagine aeriană



1.22. Stonehenge - trilithoane



Monumentele cu utilizare funerară sunt dolmenele (trei plăci plasate vertical în așa fel încât să formeze o cutie cu o latură deschisă acoperită cu o a patra placă) și mormintele galerie. Acestea din urmă sunt uneori asociate cu camere funerare laterale, dar întotdeauna sunt acoperite de movile mari de pământ (tumuli). Opinia generală este aceea că reprezintă morminte de familie sau, în unele cazuri, ale unei întregi comunități).

Fig. 1.23.
Monument
megalitic

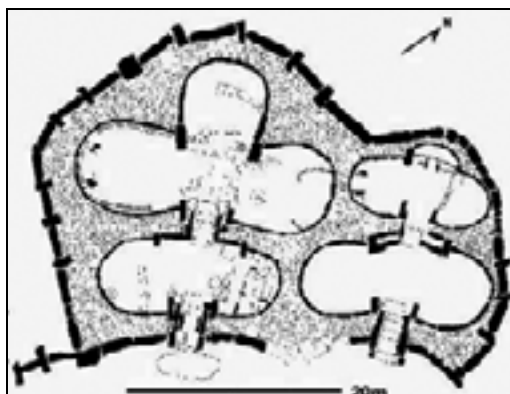
1.23. Mormânt de tip dolmen - Irlanda



Semnificația
monumentelor
megalitice

Alături de acestea există o serie de monumente care, deși nu sunt realizate exclusiv din blocuri sau plăci mari de piatră, sunt incluse în această categorie. Câteva exemple sunt ilustrative. Întâi de toate, templele din Malta, care au o structură trilobată. Apoi, o serie de monumente din Insulele Baleare (navetas) și, în sfârșit, turnurile masive ridicate în Sardinia (nuraghi). Aceste exemple ridică serioase probleme de interpretare. În primul rând, se cere explicat de ce societăți insulare, confruntate cu limitele resurselor arealului pe care îl controlează, decid să "investească" o parte semnificativă a acestora în construcții cu scop religios, știm astăzi că aceasta a fost una din cauzele prăbușirii bruște a acestor societăți. În al doilea rând, trebuie să identificăm sensurile religioase și sociale ale acestor construcții. Soluțiile avansate până acum pot reprezenta un punct de plecare interesant. Ceea ce pare să fie motivația acestor construcții, dincolo de sensul și funcționalitatea religioase ale acestor monumente, este dimensiunea asociativă, anume faptul că existența unor activități care să solicite efortul colectiv a dus la creșterea gradului de coeziune socială, susținând astfel evoluția comunităților spre forme mai complexe de coeziune socială. La nivelul semnificațiilor religioase, avem de-a face cu culte mai degrabă legate de sfera activităților economice (mai ales agricole, dar nu exclusiv). Apariția și extinderea acestui fenomen trebuie legată și de concurența dintre diferitele comunități (poate triburi) pentru prestigiu (tradus în capacitatea de a "cheltui" resurse mai mult decât, să spunem, vecinii).

Fig. 1.24. – 1.25.
Monumente
megalitice din
Malta (planul
templului din
Ggantija, imagine
din templul de la
Hagarqim)



1.4. Răspunsuri și comentarii la testul de autoevaluare

Punctul comun îl reprezintă indicarea unui număr suficient de trăsături astfel încât identificarea personajului (zoomorf sau antropomorf, masculin sau feminin) prin comparație cu modelul natural să fie ușoară. Caracterul realist sau abstract ține și de suport: arta mobilă tinde să fie mai degrabă abstractă decât cea parietală.

1.5. Lucrare de verificare 1

Alcătuiește un eseu structurat în care să argumentați relația dintre artă și religie în preistorie. Punctele eseului sunt: definiția artei, primele forme de manifestare a artei, inventarul de reprezentări, semnificația religioasă a artei preistorice.

Instrucțiuni privind testul de evaluare:

- dacă este posibil, tehnoredactat, Arial 12, 1,5 rânduri, max. 5 pagini
- se trimite prin poștă tutorelui sau pe adresa de e-mail indicată de acesta.
- se folosește în primul rând cursul dar pentru obținerea unui punctaj ridicat este necesară parcurgerea bibliografiei indicate.

Criteriile de evaluare sunt:

- claritatea exprimării și absența formulărilor nesigure (30 %),
- prezentarea tematică a conținuturilor (30 %)
- utilizarea bibliografiei suplimentare (30 %).

1.6. Bibliografia

Leroi-Gourhan, Andre, Prehistoire de l'art occidental, Paris, 1965
Leroi-Gourhan, Andre, gestul și cuvântul, București, 1983
Sandars, N. K., Prehistoric Art, London, 1975

Unitatea de învățare Nr. 2

ARHITECTURA EPOCII ANTICE – ARTA ÎN SPAȚIUL PUBLIC

Cuprins

2.1. Obiective.....	10
2.2. Arta antică – dimensiunea publică.....	10
2.3. Arta greacă.....	12
2.4. Arta romană republicană.....	20
2.5. Arta romană imperială și barbarizarea artei romane; începuturile artei bizantine	25
2.6. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	33
2.7. Lucrare de verificare 3.....	34
2.8. Bibliografie.....	34

2.1. Obiective

Să identifice principalele trăsături ale artei clasice antice pornind de la imaginile din text.
Să precizeze cel puțin trei factori contextuali care afectează relația dintre fenomenul artistic și contextul în care acesta are loc (relația artei cu ideologia și structurile politice ale epocii, formele de exercitare a puterii, influențele externe).
Să elaboreze un eseu nestructurat pe o temă de istoria artei antice de cel puțin 3 pagini.

2.2. Arta antică – dimensiunea publică

Introducere

Arta antică reprezintă, în bună măsură, o zonă a istoriei artei care stabilește coordonatele artei europene pentru cea mai mare parte a evoluției culturale a continentului. Chiar și o analiză sumară a evoluției, să spunem, sculpturii, demonstrează faptul că o serie de convenții stabilite în perioada clasică a artei grecești și în lumea romană (mai ales pentru arhitectură), au marcat modul în care oamenii defineau categoriile estetice. Doriphorosul lui Policlet (numit și “Canon” – norma) și cărțile de arhitectură ale lui Vitruvius au constituit baza a ceea ce a urmat până în secolul al XIX-lea.

Câteva sunt elementele care constituie “firul roșu” al acestei arte. În primul rând, faptul că arta este percepută în primă fază ca un meșteșug aidoma celorlalte. Ceea ce numim noi astăzi artă reprezenta mai degrabă utilitarul. Este greu de considerat, de pildă, că monumentele funerare din Kerameikos erau privite ca monumente care trebuiau să spună ceva despre cel defunct și că “frumosul” era un considerat secundar în raport cu nevoia fidelității față de real. Ceea ce constituia motivația esteticului era tocmai dependența de real. Două sunt argumentele în favoarea acestei aserțiuni. Pentru început, faptul că artiștii își semnează operele destul de târziu, începând cam din secolul al V-lea î.Hr.; apoi, tocmai această dorință de a imita realitatea. De această dorință se leagă și un episod semnificativ al istoriei artei. Când, în secolul al XVIII-lea, este descoperit orașul Pompei, îngropat sub lava Vezuviului, iluministul german J. J. Winckelmann a elaborat o întreagă teorie cu privire la societatea greacă (se știa deja faptul că majoritatea sculpturilor și a bronzurilor romane reprezintă, de cele mai multe ori, copii ale unor originale grecești pierdute) pornind de la echilibrul

formelor și, mai ales, de la faptul că aceste statui erau albe. Winckelmann considera că eleganța formelor și albul strălucitor al marmurelor grecești indică caracterul profund echilibrat și egalitar al societăților care le-au creat. Imaginea creată de acest autor a fost atât de puternică încât, atunci când s-au găsit statui cu urme de pictură pe ele, acestea au fost pictate în alb. Doar la sfârșitul secolului al XIX-lea, un alt german, Fr. Nietzsche, a demonstrat că societatea greacă nu era atât de apolinică pe cât crezuse Winckelmann. Societatea greacă era deopotrivă apolinică (deci rațională, căci Apollo este zeul luminii și al înțelepciunii) și dionisiacă (deci dedicată dansului, veseliei și acțiunii instinctuale). Din această perspectivă, faptul că statuile și frontoanele templelor grecești erau pictate se înscria în limitele unei imagini corecte despre Grecia antică¹. De altfel, și basoreliefurile erau pictate, chiar și acolo unde acestea nu erau vizibile, un posibil argument este acela că reproducerea trebuie să fie aidoma modelului, faptul că nu are cine să le vadă nu era un argument suficient.

**Fig. 2.1.,
Doryphoros
(Purtătorul de
suliță), sau kanon
(norma),
considerat
modelul pentru
redarea corpului
uman în arta
greacă**



Al doilea element este cel legat de dimensiunea publică a artei. Caracterul public al artei, în inima cetății și pentru membrii corpului civic, se explică și prin rolul moralizator al acesteia. Moralizator prin cunoaștere (arta rămâne o formă de cunoaștere) și prin valorile promovate, fenomenul artistic se subordonează cetății. Știm că operele dramatice sunt premiate, știm că artiștilor *en vogue* li se comandau opere artistice (fie acestea statui sau vase destinate învingătorilor la olimpiade). Dar dimensiunea publică este cea mai evidentă în cazul artei romane. Chiar dacă există piese artistice destinate spațiului domestic,

¹ Ca o simplă notă de subsol, și portalurile bisericilor gotice erau pictate (vezi și unitatea de învățare următoare).

familial, arta majoră este o artă publică: monumentele sunt destinate pentru a fi privite și a constitui un fundal pentru exprimarea măreției senatului și, ceva mai târziu, a împăratului. Dar trebuie să facem câteva nuanțări. În primul rând, asemănările dintre arta greacă și cea romană sunt numeroase dar nu elimină diferențele dintre acestea. Artă greacă rămâne, în mod fundamental, o artă sacră și o artă destinată comunității. Chiar și mai târziu, în perioadă elenistică, apariția unui nou tip de monument destinat suveranului elenistic, *heroon*²-ul, nu modifică esențial acest caracter mai degrabă democratic³ al arhitecturii. Dacă în primul caz comanditarul este corpul cetățenesc, în epoca romană imperială singurul comanditar rămâne împăratul. În al doilea rând, faptul că evoluția artei romane a fost afectată de mult mai mulți factori decât cea greacă și, dacă putem spune, mult mai străini de orizontul mediteranean. De-a lungul timpului, pe tradițiile italice și etrusce se vor grea influențe grecești, orientale și germanice. În sfârșit, durata în timp și filiația celor două fenomene. Artă romană moștenește elementele artei grecești și influențează artă medievală europeană până târziu în epoca modernă. Chiar dacă vor exista reveniri spectaculoase la tradițiile grecești⁴ (așa cum erau ele închipuite în diferitele epoci), ele sunt mai degrabă trecute prin filtrul lumii romane.

2.3. Artă greacă

Începuturile

Începuturile artei grecești se plasează cândva în secolele VIII-VII î.Hr. După prăbușirea lumii miceniene pe la 1200-1180 î. Hr., a urmat o perioadă în care arta s-a limita la câteva forme primare, ceramica și obiectele de metal. Despre arhitectura epocii denumită “secolele întunecate” se știe prea puțin. Opiniile par să converge spre o lume profund rurală, în care artă are destinații clare. Ceea ce cunoaștem sunt câteva exemple de modele din lut de locuințe, interpretate adesea ca simulacre de spații sacre și/sau de hambare, multe dintre acestea fiind foarte asemănătoare, vizual, cu piese similare din neolitic. De altfel, această asemănare a dus la identificarea unor astfel de modele de lut drept simulacre de hambare: într-o lume în care totul se bazează pe producția de alimente a micii proprietăți funciare sau pe producția suplimentară a *oikos*-ului aristocratic, asigurarea belșugului alimentar este vitală, iar un an agricol bun este un semn al bunăvoinței divine.

Artă epocii arhaice

Situația se schimbă odată cu secolul al VIII-lea î.Hr. După încetarea ultimelor deplasări de populație care au marcat deopotrivă sfârșitul lumii miceniene și începutul epocii fierului, spațiul grec s-a aflat într-o perioadă de modificări profunde la nivelul culturii, aceasta fără ca structura etnică să se schimbe radical. Prăbușirea civilizației palațiale miceniene a dus la apariția unei diaspore răspândite în bazinul estic al Mării Mediteraneene, în centrele care aveau deja contacte comerciale cu centrele palațiale din Grecia continentală. Cu siguranță aceasta este situația în Creta și în Cipru, foarte probabil avem mici colonii de

² *Heroon*-ul este un monument funerar dedicat comemorării și cultului suveranului elenistic și care a apărut sub influența orientală mai ales în regatele elenistice orientale. După unele opinii (M. Grabar în primul rând), acest tip de monument stă la baza unui tip particular de monument din perioada creștină timpurie, anume capelele destinate cultului martirilor.

³ Cu sensul de dedicat participării cetățenilor la activitățile publice, similar basilicii republicane romane.

⁴ Cazul cel mai clar este, credem noi, cel al lui Thorvaldsen.

negustori greci în câteva din centrele comerciale siro-palestiniene. Acestea acționează ca puncte de retransmitere a unor influențe artistice spre spațiul grecesc, iar aceste influențe se accentuează odată cu trecerea timpului. Pe măsură ce situația din Grecia continentală se stabilizează, iar mici centre de autoritate încep să se structureze, fie ele și sub forma unor mici formațiuni politice care au adesea dimensiunea unor insule sau a unor văi secundare, crește și piața de desfacere pentru obiecte de lux, de cele mai multe ori importate sau produse locale care imită originale orientale. Sub acest impuls oriental arta greacă se regândește pe sine și capătă noi valențe.

Dar ca orice început, primele forme de exprimare artistică sunt, din perspectiva a ceea ce s-a numit arta “clasică” greacă, relativ stângace și denotă căutarea unei forme proprii de manifestare. Poate că la aceasta a contribuit și faptul că artistul este încă un simplu meșteșugar.

Cele mai reprezentative elemente ale acestei perioade de tranziție sunt vasele ceramice corintiene arhaice și statuile reprezentând tineri bărbați și femei⁵ care arborează un zâmbet înghețat și o poziție rigidă a corpului, bărbații sunt reprezentați făcând un pas înainte, în timp ce femeile sunt adesea reprezentate cu un obiect în mână.

Odată cu secolul al VI-lea î.Hr., arta greacă intră în faza sa de evoluție spre maturitate. Apogeul reprezentărilor umane arhaice aparține, însă, nu figurilor statuare, ci reliefului (așa-numita stelă al lui Aristokleiton). Dar, ceea ce par să descopere artiștii greci în această perioadă este o tehnică ce este capabilă să redea dinamica corpului uman. Figurile umane sunt reprezentate ca acționând, nu pur și simplu înaintând spre privitor (așa cum era cazul cu kouroi arhaici). Una dintre reprezentările acestei perioade (hoplitodromosul) atestă calea parcursă de artiștii greci ai epocii.

Fig. 2.2. Kore din Samos, sec. VI î.Hr.; fig. 2.3. Stela lui Hegeso din Atena, sec. V î.Hr.; fig. 2.4. Kore cu rodia, sec. VI î.Hr. De notat este evoluția figurativă și tehnică a reprezentării umane într-un secol



⁵ Kouros (sg.), kouroi (pl.), tânăr, tineri; koré (sg.), korai (pl.), tânără, tinere.



Ordinele arhitecturale

Această perioadă este și perioada în care se definesc două din ordinele arhitecturale grecești, cel doric, mai sobru, și cel ionic. Elementele care diferențiază cele două stiluri sunt elementele constructive ale fațadei și elementele legate de planul clădirilor.

Tot acum se definesc și o serie de elemente constructive care reprezintă inovații aduse de arhitecții greci. Cea mai semnificativă contribuție o reprezintă, credem noi, elementele de corectare a perspectivei. Fusele coloanelor, de pildă, au o curbă specifică (sunt mai groase la mijloc) care anulează distorsiunea de perspectivă; ca urmare, ele nu mai par a fi mai subțiri la mijloc (pentru un privitor aflat la distanță), ci c având o grosime egală. La fel, liniile orizontale (treptele de acces și baza frontonului) au o curbă specifică ce elimină distorsiunile de perspectivă. Perfecțiunea vizuală acoperă ingeniozitatea care are a rol vizualizarea perfecțiunii divine.

Fig. 2.5. Templul doric din Delos, sediul Ligii delio-attice (reconstituire)



**Fig. 2.6. Templul
din Lindos**



Epoca clasică

Faza clasică a artei grecești acoperă perioada secolului al V-lea și prima jumătate a secolului al IV-lea. Chiar dacă grupul arhitectonic de pe Acropolea ateniană își are originile în secolul al VI-lea, cea mai semnificativă parte a acestuia (oricum, din ceea ce ne-a rămas până astăzi) este databil în această perioadă. Complexul este constituit dintr-o serie de temple și clădiri asociate. Templul principal, cel dedicat Athenei Parthenos, domină ansamblul arhitectural și încorporează o serie de inovații care vor fi utilizate și la alte construcții din perioada elenistică (cum ar fi stoa lui Attalos).

**Fig. 2.7.
Acropolea
ateniană
(reconstituire)**



Fig. 2.8.
Parthenonul
(starea actuală)



Basoreliefurile

În al doilea rând, o serie de elemente de detaliu. O serie de basoreliefuri se află astfel plasate în interior (la punctul de contact dintre perete și șarpanta acoperișului) încât nu pot fi văzute cu ochiul liber. Acestea, la fel ca și basoreliefurile frontonului, sunt pictate și au o serie de elemente din metal (zăbalele cailor reprezentați erau din bronz). Mesajul acestor elemente este legat de ceea ce reprezenta templul în conștiința greacă: o imagine fidelă a divinității, locuința sa, măcar temporară, în lumea oamenilor. Prin urmare, această locuință trebuia să fie perfectă și să folosească elemente aidoma naturii. De aici și pictura basoreliefurilor și a statuiilor.

Fig. 2.9. Friză a
Parthenonului
înfrățind
procesiunea
Panatheneelor



Fig. 2.10. Metopă de pe Parthenon (scenă de luptă între lapiți și centauri). De notat că se pot observa canelurile orizontale pentru elementele de prindere a blocurilor de colț



Parthenonul

Impactul acestui templu este enorm, căci el a servit de model pentru o serie de alte temple din lumea greacă (templul de la Paestum, de exemplu, dar și o serie de alte temple de la Delphi). El reprezintă și un cumul de elemente care explică poziția artei grecești în cetate. În primul rând, templul Athenei se află la capătul unei căi pe care se desfășurau procesiunile ce aveau loc cu ocazia marilor sărbători religioase și domină de pe Acropole întregul oraș. El devine astfel spațiul dedicat zeilor și un pendant al agorei, spațiul adunărilor corpului cetățenesc și al activităților comerciale.

În sfârșit, elementele de detaliu ale statuii Athenei Parthenos. O copie diminutivă a acestei statui se află în Muzeul Național din Athena și ne permite să identificăm elementele componente ale discursului imagistic. Ceea ce este de subliniat este tocmai echilibrul dintre elementele care echilibrează valorile marțiale cu cele legate de “stăpânirea” înțelepciunii.

Fig. 2.11. Copie în miniatură a statuii Athenei Parthenos



Arta și cetatea

Arta greacă cunoaște o serie de exemple liminale care marchează caracterul special al fenomenului cultural și subliniază totodată dimensiunea publică a acesteia. Dincolo de fenomene excepționale, cum ar fi colosul din Rhodos (parte mai degrabă a unei mitologii a excelenței constructive), complexe arhitectonice (mai ales cel de la Delphi) atestă efortul de a crea, de fiecare dată, discursuri care realizează o ordonare a spațiului conform unor reguli precise.

Desigur, elementele centrale rămân calea procesională și templul propriu-zis, dar dacă luăm în considerare spațiul pe care îl reprezintă polisul, atunci devine evident că spațiul construit sacru reprezintă un discurs unificator al cetății. J.-P. Vernant, discutând despre efebismul greacă, a observat că teritoriul unei cetăți este „delimitat” de două elemente: sanctuarul central, aflat pe acropolea cetății, respectiv sanctuarele aflate în teritoriul rural sau chiar spre granița acestuia.

Sanctuarele panelenice

Există, însă, un exemplu de statuie gigantică care, deși dispărută, a fost descrisă de Pausanias. Statuia chriselefantină (de aur și fildeș) a lui Zeus din Olimpia, realizată tot de Phidias, reprezintă punctul central al lumii grecești fiindcă era asociată olimpiadelor. Aceasta este, din acest punct de vedere, celălalt pol al spațiului spiritual grec. De aceea, ca și complexul de la Delphi, sanctuarele de la Olympia depășesc, cumva, regimul artei grecești ca artă a cetății. Arta greacă este, așa cum credem că am demonstrat, o artă a cetății și subliniază individualismul politic al acesteia. Sanctuarele panhellenice (Delphi, Olympia, Delos etc.) sunt contraponderarea și reprezintă o declarație a conștiinței identității proprii. Nu întâmplător, perioada de glorie a acestor sanctuare (al căror începuturi poate fi plasat în epoca arhaică sau chiar în perioada secolelor întunecate) se plasează după luptele cu persii, deci după momentul în care lumea greacă se vede confruntată cu o realitate (politică, culturală, economică aflată la antipodul a ceea ce polisul grec se consideră a fi).

Arta elenistică

Ultima etapă a dezvoltării autonome a artei grecești este arta elenistică. Fără a intra în detalii care sunt prezentate altundeva, ceea ce considerăm că este semnificativ în acest context sublinierea faptului că arta greacă se află sub un nou impuls, cel oriental. Dacă sculptura devine mai dinamică, pictura devine un element mai prezent și mult mai folosit ca anexă a arhitecturii, iar aceasta din urmă devine modul predilect de subliniere a excelenței unor personaje care domină viața politică. Aici se află un foarte important punct de echilibru. Până la apariția statelor elenistice, comanditarul și beneficiarul operelor arhitectonice este corpul cetățenesc. Odată cu elenismul și cu reluarea ideii monarhice, comanditarul și beneficiarul sunt două entități politice diferite. Clădirile publice sunt comandate și susținute financiar de cetățeni bogați sau de suverani (este cazul în Egipt, Rhodos, Seleucia, Macedonia), iar beneficiarul rămâne corpul civic, de data aceasta ca simplu receptacol al acestei munificențe care, declarativ civică, nu face decât să stabilească și să vizualizeze noile ierarhii sociale și politice. Un fenomen similar este cel al apariției locuințelor private de amploare, fapt care traduce, și el, modificarea tipului de desfășurare a vieții publice în cetatea greacă. Chiar dacă istoria identifică sfârșitul istoriei polisului grec odată cu înglobarea Macedoniei în Imperiul roman (a doua jumătate a

secolului al II-lea î.Hr.) și sfârșitul elenismului odată cu transformarea Egiptului în provincie romană (după bătălia de la Actium, 31 î. Hr.), polisul ca și instituție dispărea mult mai repede, poate deja pe parcursul secolului al III-lea î.Hr.

Ordinul arhitectonic caracteristic acestei perioade este cel corintic. Elementul caracteristic al acestuia este capitelul ornamentat cu flori de acant și multiplicarea frizelor cu basoreliefuluri. Exemplul poate clasic este templul din Pergam.

Fig. 2.12. Capitel corintic (Epidaur); fig. 2.13. Scenă de pe friza templului Herei din Pergam



Test de autoevaluare 2.1.

Comparați statuile de kore din perioada arhaică cu reprezentările umane din perioada clasică. Alcătuiți o listă a asemănărilor și a diferențelor. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 33.

2.4. Arta romană republicană

Introducere

Arta romană, s-a spus adesea, reprezintă din multe puncte de vedere o simplă continuare a artei grecești. Există câteva argumente puternice în favoarea acestei aserțiuni. În primul rând, lumea greacă a exercitat o influență foarte puternică asupra unor populații italice care, la rândul lor, au constituit o sursă de inspirație pentru latini, cum ar fi etruscii. Apoi, influența greacă s-a manifestat direct, prin intermediul coloniilor grecești din sudul Italiei (Magna Graecia). În al treilea rând, după cucerirea regatelor elenistice de către romani, intelectualitatea greacă a acceptat să fie integrată într-o nouă comunitate politică, cea romană, care cuprindea acum, mai ales în răsărit, provincii cu populații vorbitoare de limbă greacă. În sfârșit, faptul că cea mai mare parte a statuiilor grecești ne sunt cunoscute prin copii de epocă romană spune ceva despre fascinația re-simțită de elitele romane cu pretenții pentru lumea greacă.

Fig. 2.14.
Lupoaica și cei
doi gemeni,
Romulus și
Remus (artă
etruscă)



Fig. 2.15., 2.16.,
Două copii
romane după
statuii grecești
(tors de efeb, Gal
murind)





Particularitățile artei romane

Aceste argumente nu pot ascunde, însă, elementele foarte marcante care dau caracterul particular foarte marcat al artei romane. Câteva sunt, credem, sursele originalității artei romane. În primul rând, la nivel stilistic, această artă pare a fi mult mai simplă. Departe, cel puțin în primele sale secole, de rafinamentul tehnic al artei grecești, arta romană este mult mai puțin interesată de materiale de foarte bună calitate sau de aplicarea unor tehnici foarte elaborate. Poate că în consonanță cu simplitatea voită (bazată pe relația foarte strânsă cu spațiul rural, relație devenită principiu politic⁶), arta romană republicană este mai simplă și mai aplicată. Cu câteva excepții notabile, până în secolul I î.Hr. există puține piese care să ateste un interes special pentru artă. În al doilea rând, un caracter narativ mult mai accentuat. Artă și arhitectura romană povestesc ceea ce se întâmplă sau s-a întâmplat în cetate. Evenimentele politice sunt cele care domină imagistica romană într-un procent mult mai mare decât era cazul în lumea greacă. În al treilea rând, asimilarea influențelor străine rămâne la nivelul tehnicilor de lucru. Aceasta este evident în cazul influențelor grecești și etrusce, ele transformă o artă cu puternice accente rurale și frustă într-o artă elegantă dar la fel de legată de universul agricol. Această situație va fi depășită doar spre sfârșitul epocii republicane. Integrarea unor provincii din Grecia sau cu o puternică componentă culturală elenă a contribuit la elenizarea culturii romane și modificarea gusturilor aristocrației. O serie de exemple de artă romană timpurie merită însă a fi menționate. Este cazul unor busturi cum este cel al lui Scipio Africanus și al lui Cato cel Bătrân, dar și o serie de monumente conservate la Pompei.

**Fig. 2.17., 2.18.,
Două
basoreliefuri de
pe Via Appia
(sec. II î.Hr.), cu
scene de lupte de
gladiatori**



⁶ Pentru a da un singur exemplu, trebuie notat că statutul senatorial interzicea participarea la activități comerciale

Fig. 2.19., 2.20.,
Două exemple de
artă romană
republicană
târzie (statuile a
doi senatori
romani); de notat
realismul
chipurilor

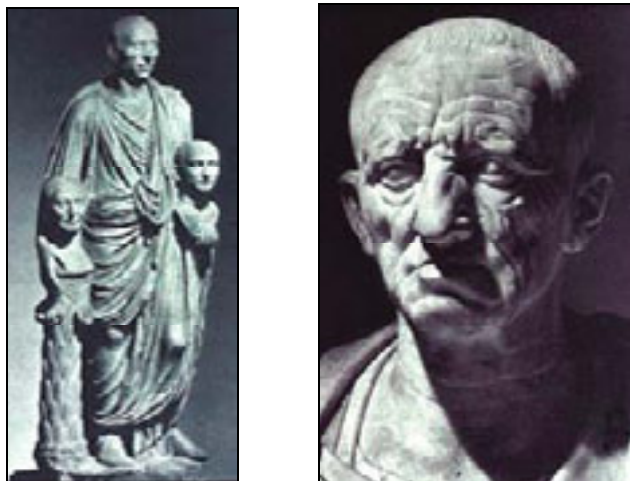
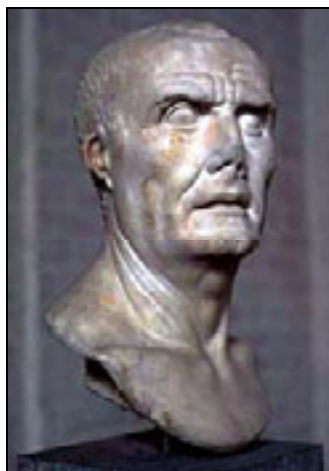


Fig. 2.21, Marius
(sec. II î.Hr., cu
adăugiri
ulterioare)



Un alt element care diferențiază arta romană de cea greacă este atenția mai mare acordată spațiului privat. Pornind de la o structură relativ simplă (și în orice caz adaptată climei mediteraneene), arhitectura civilă romană este structurată pe două spații conexe, curtea interioară și camera de zi. La acestea se adaugă alte camere cu funcționalitate diversă. Cele mai cunoscute exemple de astfel de locuințe sunt tot cele de la Pompei, unde cenușa vulcanică a conservat și frescele de pe pereții acestora. Spre sfârșitul perioadei republicane, criza structurală a societății romane duce la o inovație arhitectonică interesantă. La Ostia, dar și la Roma, cartierele sărace sunt constituite din insule formate din locuințe cu mai multe etaje, foarte similare cu blocurile secolelor XIX-XX. Caracterul precar al acestor construcții a și dus la limitarea prin lege a înălțimii acestora.

Fig. 2.22.,
Modelul unui
domus (locuință
privată) de
perioadă
republicană
târzie

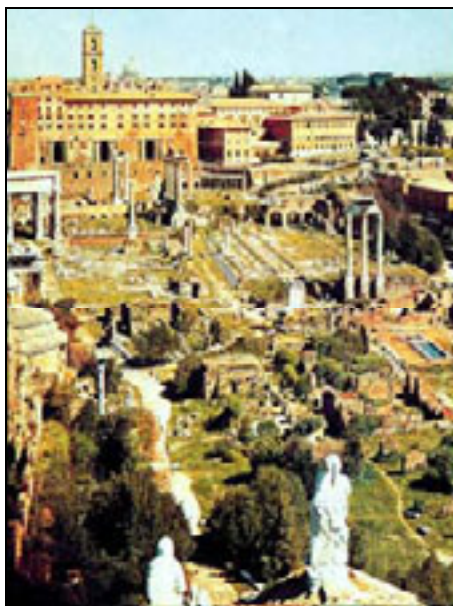


Un alt element definitoriu al arhitecturii romane îl constituie forumul. Un spațiu construit public care, asemeni agorei grecești, este spațiul destinat dezbaterilor politice. El este asociat templelor și activităților comerciale (multe fora din lumea romană sunt, la un moment dat al evoluției lor, obturate de mici gherete ale negustorilor).

Fig. 2.23., Forum Romanum așa cum era pe vremea lui Iulius Caesar



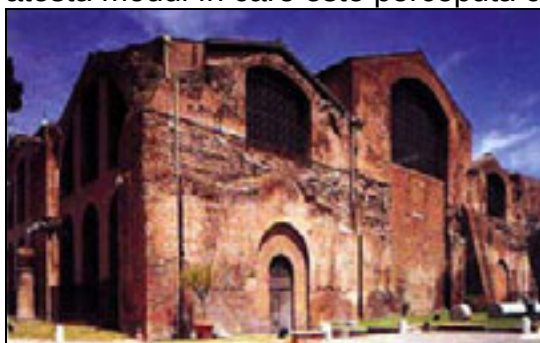
Fig. 2.24., Forum romanum în perioadă imperială



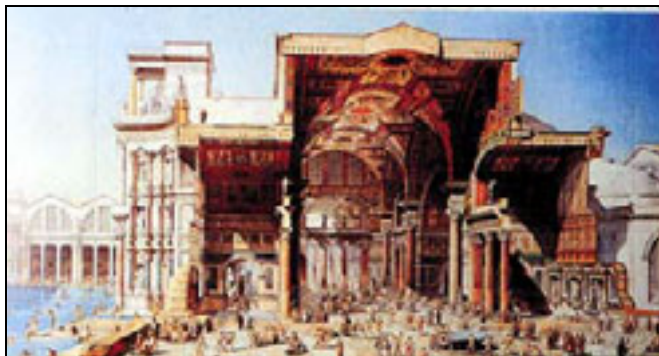
Thermele

Dar poate monumentul cel mai răspândit al arhitecturii romane este reprezentat de băile publice. Băile publice (terme) sunt prezente pe tot cuprinsul Imperiului roman, atât în orașe, cât și în castele armatei romane. Ele sunt constituite dintr-un șir de camere cu funcții specializate (o cameră pentru băi reci, alta pentru băi fierbinți, una pentru exerciții fizice etc.), iar elementul constructiv cel mai interesant îl constituie sistemul de încălzire a camerelor, aflat sub podeaua încăperilor (sistem hypocaustum). Alături de forum, termele reprezintă marca civilizației romane, căci ele atestă modul în care este percepută civilizația urbană.

Fig. 2.25., Thermele lui Caracalla, cele mai bine păstrate terme din Roma perioadei imperială



**Fig. 2.26.,
Thermele lui
Dioclețian
(reconstituire)**



La nivelul templelor, lumea romană nu inovează, ci preia modelele grecești. Inovația majoră aparține perioadei principatului (vezi infra) și sunt evidente în două construcții păstrate până astăzi (Ara Pacis Augustae și Pantheonul). Este adevărat, însă, că prea puțin din Roma republicană mai supraviețuiește astăzi pentru a ne face o idee despre arhitectura epocii

**Fig. 2.27.,
Templul circular
din Forum
boarium (târgul
de vite), dedicat
Vestei**



**Fig. 2.28.
“Maison carree”
din Roma**



Test de autoevaluare 2.2

Pornind de la textul de mai sus și de la informațiile din modulul dedicat istoriei antice (în special capitolul dedicat artei elenistice), identificați etapele istoriei romane și posibilele etape ale influenței grecești asupra artei romane. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 33

2.5. Arta romană imperială și barbarizarea artei romane

**Fig. 2.29.,
Machetă a Romei
imperiale**



Noua structură politică a Romei

Evoluțiile politice din secolele I î.Hr. – II d.Hr. au avut o influență deosebită asupra formelor de manifestare a artei romane. În bună măsură, Principatul și Imperiul timpuriu (până la Dominat) au avut o influență pozitivă. Controlul mai bun al provinciilor romane după reformele augusteice a dus la creșterea resurselor disponibile pentru mari programe edilitare. În fapt, arheologii discută despre două Rome, cea republicană și cea imperială. Ultima domină și astăzi peisajul roman și al provinciilor din imperiu.

Dar schimbarea cea mai mare o reprezintă noua structură de putere din lumea romană. Trecerea de la sistemul republican la cel imperial a dus la apariția unui nou comanditar, familia imperială⁷. Inițiativa edilitară este, din acest moment, o prerogativă imperială și în egală măsură un instrument politic de subliniere a autorității împăratului în funcție.

⁷ Ca amănunt revelator, menționăm faptul că Augustus, după înfrângerea suferită de legiuni în Pădurile Teutoburgice (9 d.Hr.), a declarat triumful militar – pe care îl considera responsabil de aventurile militare ale generalilor săi – rezervat membrilor familiei imperiale.

**Fig. 2.30., 2.31.,
Ara pacis
Augustae
(intrarea și relief
cu Augustus)**



Excelența politică, unicitatea persoanei imperiale, tradusă și prin atribuirea post-mortem a calității de semizeu, este materializată arhitectonic în mari programe edilitare sau în monumente cu caracter excepțional. Colloseumul, Forul lui Traian sau amenajarea cursului Tibrului sunt expresia interesului împărașilor de a dota orașele imperiului și mai ales capitala cu construcții care să ateste autoritatea lor.

**Fig. 2.32., Scenă
de apoteoză de
pe coloana lui
Antoninus Pius
(de notat
personajul din
dreapta, zeița
Roma, care
veghează la
ridicarea la cer a
împăratului și a
soției acestuia)**



Un inventar al formelor constructive utilizate de romani indică o schimbare de accent la nivelul discursului vizual. Termenul care pare să definească cel mai bine arhitectura romană este cel de masivitate. În ciuda elementelor preluate din arta și arhitectura greacă, utilizarea semicercului și a boltei semicirculare ca forme principale, masivitatea coloanelor portante duc la impresia generală de soliditate. Acest efect este întărit de utilizarea, în multe situații, a pietrei aparente. Discursul ideologic este subliniat de existența basoreliefurilor care narează succesele militare ale împăratului și beneficiile aduse puterii și prestigiului imperiului.

Fig. 2.33., 2.34.,
Exemple de arce
de triumf 1 (arcul
lui Augustus, cel
mai vechi păstrat,
27 î.Hr.; arcul lui
Hadrian de la
Athena)

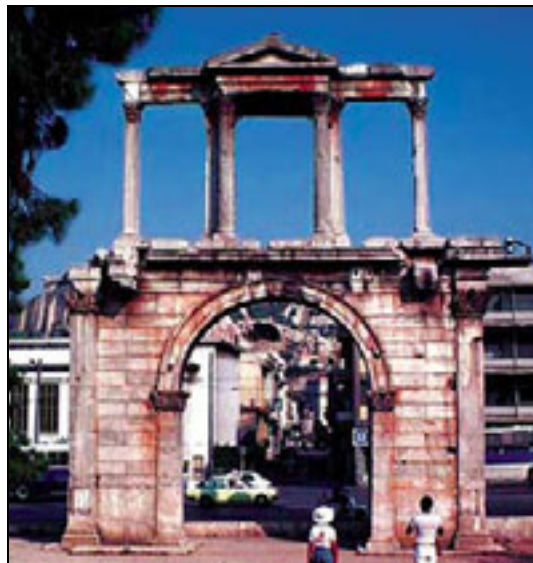


Fig. 2.35., 2.36.,
Arcul de triumf al
lui Hadrian de la
Antalya și arcul
aceluiași împărat
de la Jerash,
Iordania



Fig. 2.37., Arcul de triumf al lui Constantin cel Mare, unul din ultimele ridicate



Fig. 2.38., 2.39., Arcul de triumf al lui Titus (de notat relieful din interiorul arcului); detaliu cu prada de război adusă din războiul iudaic



Monumentele publice dedicate împăraților

La nivelul tipurilor de monument, două sunt monumentele care par să caracterizeze epoca imperială: coloanele comemorative (cum este Columna lui *Traian*) și arcurile de triumf (cum este cel al lui Constantin cel Mare). Acestora li se adaugă o serie de statui colosale (cele mai cunoscute fiind cea a lui Constantin cel Mare, din care s-a păstrat doar capul, respectiv statuia unui împărat necunoscut din Barletta). Aceste categorii de monumente subliniază centrarea artei romane (cel puțin a celei aulice) pe figura împăratului încă din timpul lui Augustus. Seria de statui imperiale indică faptul că acestea atestă mai mult decât nevoile cultului imperial, ele sunt o formă de demonstrare a fidelității față de dinastie, dar și de consolidare a puterii împăratului.

Discursul autorității imperiale: statui de împărați
Fig. 2.40., 2.41., Statuile lui Augustus (Augustus de la Prima Porta), respectiv Hadrian



Fig. 2.42., 2.43.,
Statuia ecvestră
a lui Marcus
Aurelius, capul
statuii colosale a
lui Constantin cel
Mare



Fig. 2.44., Detaliu
al statuii lui
Hadrian (zeița
Victoria și un
barbar, germanic
probabil, îl
încoronează pe
împărat, la
picioarele căruia
se află lupoaica
flacăta de un
șarpe și o acvilă)



Busturile de împărați

Desigur că arta romană nu se limitează la aceste aspecte. Există o serie de reprezentări care atestă distanța parcursă de artiștii romani pe durata a doar două secole. Poate cel mai bun exemplu îl reprezintă busturile de împărați. Ceea ce scoate în evidență o comparație cu busturile din perioadă republicană este faptul că acum aceste reprezentări sunt parte integrantă a unui discurs ideologic, dincolo de a informa asupra chipului și a personalității împăratului, aceste imagini cuprind și un discurs despre viziunea celui reprezentat asupra puterii: Hadrian este îmbrăcat cu armură, Antoninus Pius în togă, Caracalla are ținuta eroică (nud cu mantie și curea de sabie), iar Iulian Apostatul (care poartă deja semnele barbarizării artei romane) are ținuta unui filosof.

Fig. 2.45., 2.46.,
Hadrian,
Antoninus Pius

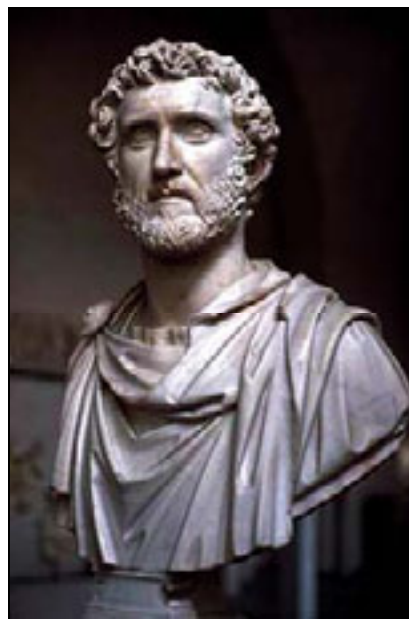


Fig. 2.47., 2.48.,
Caracalla, Iulian
Apostatul



Busturile persoanelor private

Există, însă, și o serie de reprezentări care sunt dedicate persoanelor private. Ca și în cazul reprezentărilor imperiale, interesul pentru detaliu și minuția realizării atestă o influență elenistică pronunțată. Această situație este evidentă la nivelul reprezentărilor feminine.

Evoluția reprezentărilor feminine în două secole de imperiu Fig. 2.49., Chip de femeie din perioada augustană



Fig. 2.50., 2.51,
Bust de femeie
de la sfârșitul
sec. I d.Hr.



Fig. 2.52., Bust
de femeie din
perioada
Severilor
(pierderea
detaliilor tehnice
este evidentă)



Spațiul privat

Spațiul privat rămâne, însă, în paradigmele vechi, chiar dacă avem de-a face, măcar în unele situații, cu o creștere a bunăstării unei clase de mijloc suigeneris. În ciuda amplitudinii unor construcții, acestea rămân tributare unui model de locuință tipic mediteranean, centrat pe o curte interioară. Două sunt excepțiile notabile. În primul rând, vilele imperiale, subordonate unui program arhitectonic centrat pe împărat și pe sublinierea (cu ajutorul “citatelor” vizuale din arta greacă) excelenței personajului. În al doilea rând, villae rusticae, reședințe de țară pentru aristocrația provincială și care se constituie în același timp în reședințe de lux (în standardele provinciale) și centre de administrare a unor latifundii.

Fig. 2.53., Villa lui
Hadrian de la
Tivoli



Casele obișnuite sunt decorate adesea cu fresce și cu mozaicuri, primele mai degrabă de inspirație mitologică, în timp ce cele din urmă sunt decorate cu scene din viața cotidiană.

Fig. 2.54., 2.55.,
Imagini din
Pompei 1:
intrarea într-o
villa, grădina,



Fig. 2.56., 2.57.,
Imagini din
Pompei 2:
impluvium-ul cu
statuia de bronz
a unui faun,
frescă cu zeii Iari

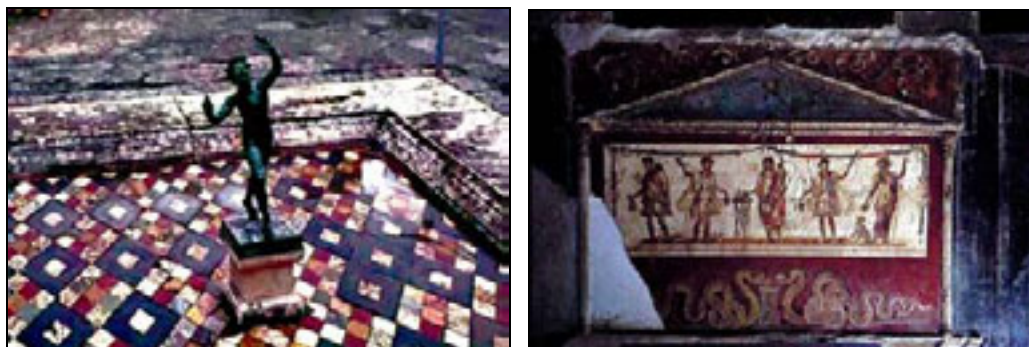


Fig. 2.58., Mozaic
cu scene de
capturare a
animalelor pentru
circ (Worcester)



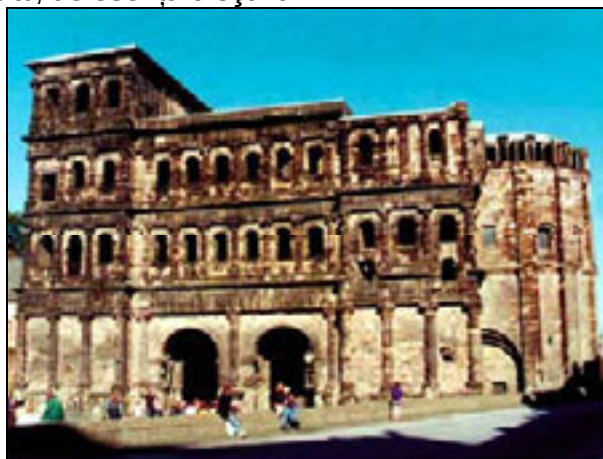
Sfârșitul artei romane imperiale

La nivelul celorlalte domenii ale artei, evoluțiile de ansamblu sunt rezultatul expansiunii imperiului. Tot mai mult, arta romană este sub influența expresiilor artistice provenite din mediile provinciale. Asistăm, astfel, la o “segmentare” a fenomenului artistic în lumea romană a secolelor II-IV d.Hr., o artă aulică, centrată pe figura imperială și pe instrumentele puterii romane (armata, justiția, cultele oficiale, spațiul urban), simboluri ale autorității și unității statului, respectiv o artă provincială, cu un predominant accent elenistic sau chiar oriental în părțile estice și unul celtic sau germanic în provinciile occidentale ale imperiului. Acest dualism al artei romane în perioada târzie este rezultatul atât al expansiunii teritoriale, cât și al unei anumite toleranțe religioase⁸ și al

⁸ O bună parte a tradiției creștine se bazează pe sublinierea mai degrabă a disensiunilor dintre Biserica creștină și autoritățile statului roman până la Constantin cel Mare. Trebuie să remarcăm, totuși, că atitudinea statului roman a fost mai degrabă fluctuantă – dacă în timpul lui Augustus și al urmașilor săi creștinii sufereau cot la cot cu adepții celorlalte religii orientale, bănuite că ar atenta la valorile morale și la fidelitatea locuitorilor imperiului față de stat, mai apoi această atitudine a variat de la un împărat la altul. Cele mai ample persecuții au avut, totuși, loc, la sfârșitul secolului al III-lea și la

perpetuării limbii grecești ca limbă a elitelor romane. În plus, problemele legate de gestionarea unui teritoriu atât de întins, criza economică ce se manifestă încă din perioada Severilor duce la decadența artei romane. Barbarizarea artei, evidentă atât în detaliile tehnice, cât și în convențiile artistice în schimbare, nu face decât să pregătească apariția și dezvoltarea artei medievale. Diferența este cea mai evidentă la nivelul statuiilor imperiale. Elenismul afectat al ultimelor secole de imperiu este înlocuit de o artă mult mai colorată, lucru evident mai ales la nivelul artelor minore, și de funcționalismul arhitectural. Cel mai bun exemplu, credem noi, îl constituie Porta Nigra din Trier. Porțile fortificațiilor înlocuiesc arcul de triumf, căci funcția practică a monumentelor primează. După secolul al V-lea, amintirea artei romane trăiește doar prin implicarea Constantinopolului, care are un program constructiv special, de esență creștină.

Fig. 2.59., Porta Nigra din Trier



2.6. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

2.1. Elementele de schimbare sunt atitudinea dinamică a corpului (sunt prezentate acțiuni), expresia facială a personajelor, interacțiunea dintre personaje (mai ales la nivelul reprezentărilor de pe stelele funerare).

2.2. Perioada regalității: influența este mai degrabă marcată prin contacte mediate de către lumea etruscă și mai puțin prin contacte directe cu lumea greacă a coloniilor din sudul Italiei.

Perioada republicană: influența greacă devine tot mai manifestă pe măsură ce expansiunea romană atinge sudul Italiei. Momentul definirii culturii grecești ca etalon al culturii elitelor este dat de cucerirea Greciei și a unei serii de teritorii care au aparținut statelor elenistice.

2.7. Lucrare de verificare 2

Alcătuiești un eseu nestructurat pe tema reprezentării figurii umane în arta greacă și romană. Recomandări: este utilă compararea pe categorii separate a reprezentărilor de personaje umane, respectiv al personajelor divine sau semidivine în contrast cu reprezentările de cetățeni obișnuiți; în introducere este necesară o discuție asupra contextului politic și social al creării acestor reprezentări.

Instrucțiuni privind testul de evaluare:

- a. dacă este posibil, tehnoredactat, Arial 12, 1,5 rânduri, max. 5 pagini
- b. se trimite prin poștă tutorelui sau pe adresa de e-mail indicată de acesta.
- c. se folosește în primul rând cursul dar pentru obținerea unui punctaj ridicat este necesară parcurgerea bibliografiei indicate.

Criteriile de evaluare sunt:

- claritatea exprimării și absența formulărilor nesigure (30 %),
- prezentarea tematică a conținuturilor (30 %)
- utilizarea bibliografiei suplimentare (30 %).

2.8. Bibliografie

M. I. Finley, *Lumea lui Odiseu*, Ed. Univers, 1974
Z. Petre, *Cetatea greacă*, Ed. Nemira, 2000, paginile 23-106
H. C. Matei, *Enciclopedia antichității*, Ed. Meronia, 1995
J. Boardman, *Grecii de peste mări*, Ed. Meridiane, București 1993
N. Platon, *Civilizația egeeană*, Ed. Meridiane, București 1988
Fr. Chamoux, *Grecia clasică*, ed. Meridiane, București 1985
Fr. Chamoux, *Civilizația elenistică*, Ed. Meridiane, București 1985
P. Cousin, R. Bloch, *Destinul Romei*, Ed. Meridiane, 1988
Vlad Gh. Nistor, *Redefinind sfârșitul. Cetate și Imperiu*, Ed. Nemira, 2000

Unitatea de învățare Nr. 3

ARHITECTURA MEDIEVALĂ – ARTA ȘI SPIRITUALITATEA

Cuprins

3.1. Obiective.....	35
3.2. Arhitectura medievală – contextul.....	35
3.3. Stilul romanic.....	38
3.4. Stilul gotic.....	47
3.5. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	52
3.6. Lucrare de verificare 3.....	52
3.7. Bibliografie.....	52

3.1. Obiective

Să analizeze o operă sau un fenomen artistic în contextul social-politic în care a fost creat
Să identifice principalele caracteristici (să indice cel puțin 3 caracteristici) ale stilurilor romanic și gotic și să le compare

Să producă un text de lungime medie (cel puțin 2 pagini, max. 5 pagini) cu privire la unul din cele două stiluri.

3.2. Arhitectura medievală – contextul¹

Introducere

Spre deosebire de arta antică, în care dimensiunea ideologică și politică era profund marcată iar arta era un instrument de autoritate, arta medievală pornește de la premise întrucâtva diferite, îmbogățind mesajul antic. Sfârșitul antichității a însemnat și o profundă schimbare de ordin spiritual. Creștinismul, pornit ca un cult oriental de mică importanță (avem surse care ne povestesc cum unii dintre cei care vroiau să se creștineze ajungeau ca urmare a sfaturilor bine intenționate dar eronate ale prietenilor, la sinagogă și nu la biserică) a ajuns religia oficială a Imperiului Roman și mai apoi a statelor care s-au constituit pe rămășițele acestuia, de unde se răspândește în restul Europei. Trecând peste nuanțele lega-te de diferențele de ordin dogmatic și cultic dintre ortodoxie și arianism și, ceva mai târziu, dintre ortodoxie și catolicism, mesajul creștin este relativ constant: autoritatea politică derivă din investitura divină, iar buna guvernare este rezultatul armoniei dintre legea divină și cea lumească.

Desigur, aici se regăsește punctul de plecare al multor evenimente care au marcat, cel puțin până la Reformă, istoria Europei occidentale și cu anumite nuanțe, a celei orientale. Artă nu putea decât să reflecte aceste puncte de vedere și să se constituie, așa cum afirma, la sfârșitul lumii antice, Sf. Ioan Gură de Aur, într-o formă de catehizare a celor neștiutori de carte, deci a majorității populației din acea epocă.

¹ Parcurgerea cu succes a acestei unități de învățare presupune reluarea modului dedicat evului mediu (autori, prof. univ. dr. Lukacs Antal și conf. univ.dr. Ecaterina Lung)

Fig. 3.1. Scena Botezului, Catedrala Notre Dame din Paris



Cadrul cronologic și politic

Cronologia artei medievale reprezintă, în bună măsură, o problemă fără soluție, iar aceasta din mai multe motive. În primul rând, datorită faptului că stabilirea momentului de debut al epocii medievale este, încă, o temă în dezbatere. Apoi, datorită faptului că această perioadă debutează în puncte temporale diferite în Europa. În al treilea rând, pentru că tranzițiile sunt adesea reprezentate de momente în care stilurile sunt amestecate, adesea avem de-a face cu monumente de artă sau piese de artă majoră care “anunță” sau “marchează debutul” cutărui stil sau mișcare artistică. În al patrulea rând, datorită faptului că în unele cazuri monumentele au avut o perioadă foarte lungă de realizare. Exemplul clasic îl reprezintă catedralele, edificate uneori de-a lungul a câtorva secole².

Fig. 3.2. Catedrala din Barcelona



² Exemplul clasic îl reprezintă Notre-Dame de Paris, care a fost terminată în secolul al XIX-lea. O serie de grupuri statuare de pe cornișă sunt realizate de Viollet le Duc și imită doar arta gotică.

Relația dintre context și creația artistică

Există, în sfârșit, o problemă menționată deja în prima unitate de învățare. Artă reprezintă efortul creativ orientat spre individualism. Artistul este considerat artist fiindcă produce ceva nou, interpretează și transpune în formă sau imagine un motiv sau o idee altminteri decât contemporanii săi. Chiar și în cazul monumentelor, fie ele castele sau biserici, arhitectul respectă reguli precise (o biserică, de pildă, nu poate fi construită oricum, ci trebuie să respecte reguli precise de ordonare a spațiului), dar identificarea limitelor libertății pe care o are, a echilibrului pe care îl poate găsi între regulă stabilită și inovație transformă activitatea sa constructivă într-un act de creație artistică. În consecință, orice efort de a clasifica și ordona acțiuni care prin definiție sunt individuale, originale și opuse clasificării trebuie înțeles ca fiind relativ.

De aceea etapele cronologice pe care le propunem sunt doar un eșafodaj conceptual, o schiță de lucru care să permită sesizarea elementelor evolutive și să înlesnească încadrarea unor monumente sau piese de artă în diferitele curente artistice.

Fig. 3.3. Castelul Franglingham din Anglia

**Cadrul politic și cultural general al artei medievale**

Cadrul politic este familiar cititorului. Nu vrem să reamintim aici decât câteva puncte care să înlesnească înțelegerea fenomenului artistic în contextul său.

1. Artă rămâne un instrument politic sau cel puțin de afirmare publică a unor poziții ideologice sau a unor pretenții. De aceea artă rămâne și în epoca medievală mai degrabă apanajul nobilimii și a clerului³. Doar spre sfârșitul perioadei apare un nou comanditar de opere de artă, atât minoră cât și majoră. Orășenimea profită de relansarea economică adusă de încheierea migrațiilor și de deschiderea apetitului nobilimii pentru produse de lux, de cele mai multe ori aduse din Orient, declanșat de către cruciade, pentru a deveni un actor politic semnificativ. După afirmarea autonomiei spațiului urban odată cu lupta pentru comună și afirmarea rolului ei ca sprijin al regalității, burghezia va căuta să sublinieze și în plan artistic noua sa poziție. Chiar dacă forma clasică a acestei poziții față de artă este mai clar manifestat începând cu Renașterea, începuturile pot fi plasate în perioada de sfârșit a epocii medievale și la debutul Renașterii. De altfel, la un moment dat în evoluția lumii europene, orașele, mai ales cele cu rețele comerciale extinse, se întreceau în a construi catedrale cât mai înalte. Catedrala devine, astfel, nu numai un semn al fervorii creștine ci și un simbol al succesului comunității urbane.

³ Există și arta populară sau cea a orășenilor, dar aceasta din urmă produce doar târziu, începând cu Renașterea, piese arhitecturale semnificative.

2. Religia joacă un rol fundamental, dar nu exclusiv, în arta epocii. Alături de aceasta, reprezentările aulice domină inventarul iconografic al epocii. Cu toate acestea, există suficient situații în care lumea cotidiană se insinuează în motivistica epocii și oferă teme, subiecte și inspirație pentru artist. Dovada cea mai bună o constituie catedralele, pe șantierele cărora majoritatea lucrătorilor aveau o origine modestă. Adesea, aceste detalii se constituie într-o narațiune care combină poveștile biblice cu exemple din viața cotidiană care întruchipează aceste pilde.

3. Aspectele tehnologice sunt la fel de importante. Dacă stilul romanica reprezintă rezultatul sărăcirii tehnologice de la sfârșitul antichității, stilul gotic, de exemplu, profită de o serie de invenții apărute în secolele VIII-X. Apariția sistemului rigid de înjugare a animalelor de tracțiune, de pildă, a permis transportarea blocurilor mari de piatră fasonate pe șantierele de construcție sau transportul pieselor de lemn necesare. La fel, rozacele catedralelor sunt și rezultatul evoluției tehnicilor de turnare a sticlei. Durata lungă a construcțiilor și inovațiile tehnice explică de ce o serie de comunități de mici amploare (cel puțin la scara actuală) au putut să ridice construcții extrem de ample.

Fig. 3.4., Imagine din ordinalul francez de încoronare (1250)

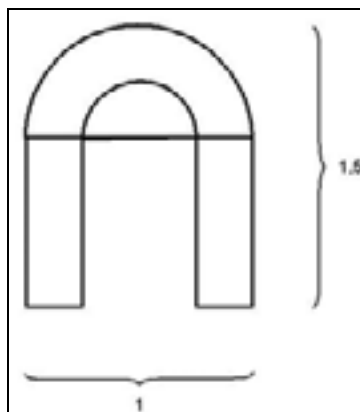


3.3. Stilul romanica

Introducere

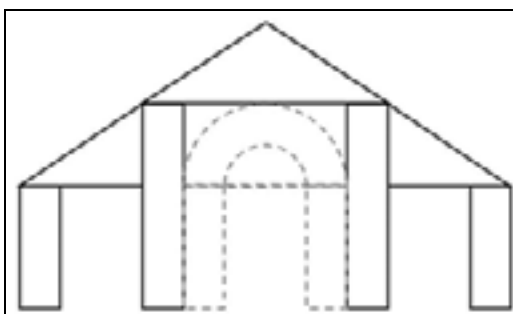
Arhitectura romanica are o istorie relativ scurtă, de doar câteva secole, apogeul fiind înregistrat în secolele X-XIII. În ultima sa perioadă, ea se suprapune cu arhitectura gotică.

Denumire stilului vine de la preluarea unor elemente de stil din arta romană. Ceea ce caracterizează acest stil arhitectonic sunt masivitatea construcțiilor în piatră și utilizarea arcadei rotunde. De multe ori, proporția dintre coloanele portant și deschiderea arcadei este de 1,5/1. Construcțiile sunt masive și au adesea un plan dreptunghiular sau cu transept. În cazul construcțiilor cu caracter religios, la acest plan se adaugă o serie de abside și, pentru exemplele timpurii, câte un baptisteriu separat de clădirea principală (este cazul bisericilor ridicate de Iustinian la Ravenna).

Fig. 3.4. Arcul roman

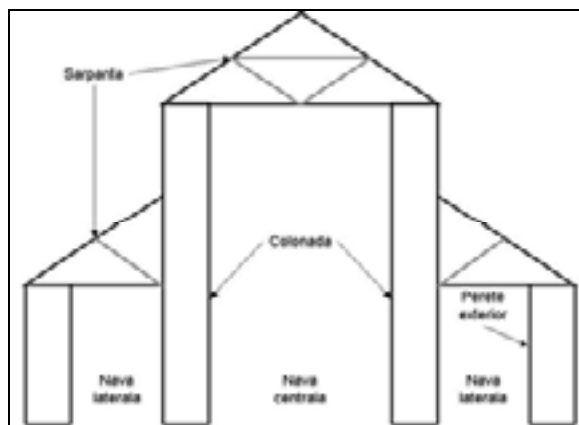
Contextul apariției stilului romanic

Dincolo de preluarea din lumea romană târzie a unui gust special pentru masivitate, unul din motive pare să fi fost și pierderea tradiției meșteșugărești antice. În absența unor comenzi care să asigure subzistența arhitecților și a meșterilor pietrari, aceste tradiții tehnologice s-au pierdut, iar primele secole ale evului mediu nu au făcut decât să preia soluțiile simple pentru a rezolva problema solidității unei construcții. Exemplul cel mai bun îl constituie catedralele romanice cu trei nave. Șarpanta este realizată în două segmente; segmentul inferior se sprijină pe pereții exteriori, care preiau greutatea acesteia, în timp ce șarpanta superioară se sprijină pe colonadele interioare. Suprafața mare a șarpantelor este susținută printr-un sistem de susținere în triunghi. În sfârșit, pentru a elimina riscul prăbușirii coloanelor interioare sub propria lor greutate, partea superioară este realizată sub forma unei galerii pentru iluminat. O serie de astfel de construcții se află în Italia și aparțin artei bizantine. Dar acest stil, derivat cel mai limpede din tradiția antică, a rămas multă vreme influent în Apus, așa cum o atestă catedrala din Pisa și alte câteva exemple.

Fig. 3.5. Evoluția spre structura basilicală romanică 1**Fig. 3.6., Abbaye aux Saint Dames, vedere a fațadei**

Cu timpul, această structură inițială continuă să evolueze spre un plan mai complicat. Navele ajung să fie separate și la nivelul fațadei și apare transeptul.

Fig. 3.6. Structura basilicală



Planul acestora este și el derivat din planul basilical antic. La o schemă fundamentală dreptunghiulară despărțită prin șiruri de coloane în nava centrală și 2 sau 4 nave secundare, se adaugă un transept terminat adesea cu abside. În unele exemple târzii (mai ales în spațiul germanic), o serie de absidiole completează absida principală sau sunt plasate în unghiul exterior dintre nave și transept.

Fig. 3.7., Biserica Sf. Mihail din Hildesheim; la planul basilical inițial s-au adăugat abside ample și scări exterioare; sub transept se află cripta cu moaște

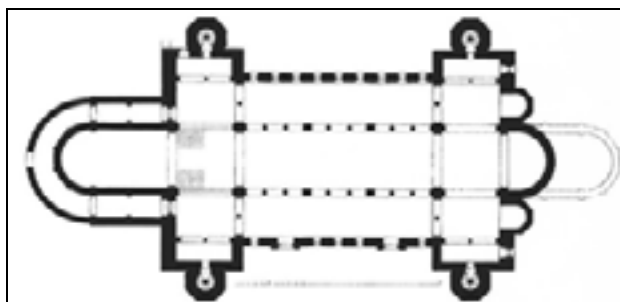
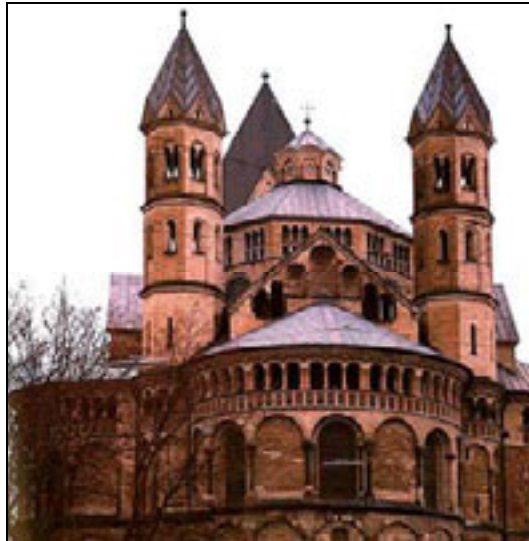


Fig. 3.8., 3.9., 3.10., Domul din Pisa (vederi laterale și absidă a transeptului)

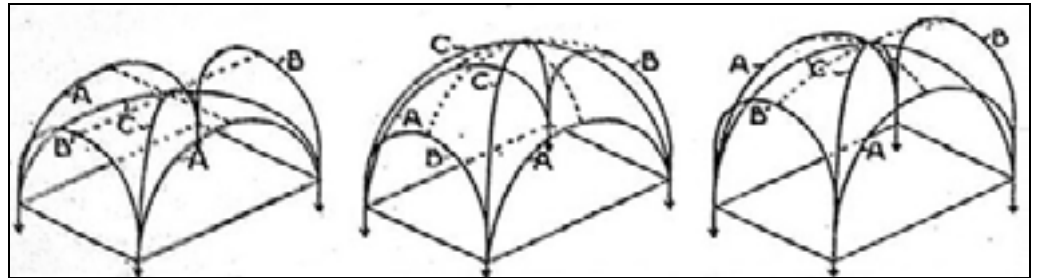


Fig. 3.11.,
Biserica Sf.
Apostoli din
Köln, un exemplu
de construcție
romanică târzie
(pe la 1200),
absidele
transeptului sunt
foarte mari și
separate de
absida navei
centrale prin
două turnuri cu
absidiole



Cupolele sunt realizate cu ajutorul unor nervuri care dau soliditate acestora, chiar dacă au o amploare mare.

Fig. 3.12., Diferite
tipuri de bolți
romanice



Un exemplu relativ rar este cel al bisericilor cu plan circular. La acestea, derivarea planului din martirioanele din antichitatea târzie este mai evidentă. Capela palatină de la Aachen este unul din exemplele timpurii ale acestui plan.

Fig. 3.13., 3.14.,
Interiorul capelei
palatine de la
Aachen,
exteriorul
(intrarea)

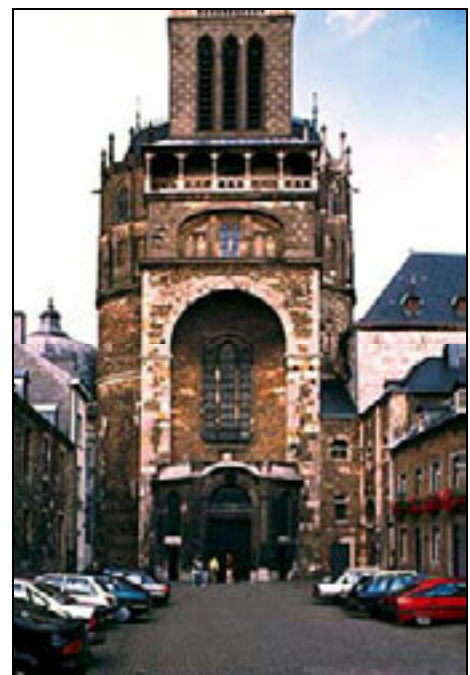
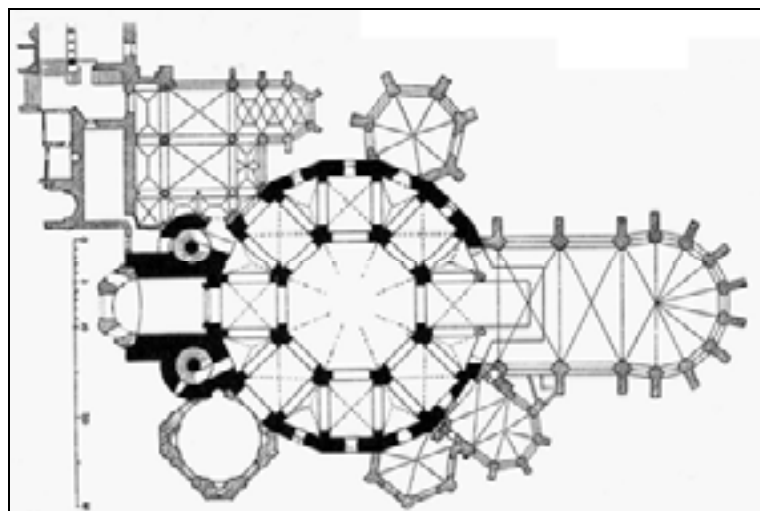


Fig. 3.15., Planul capelei palatine



În unele, cazuri, aceste monumente evoluează spre structuri foarte complexe, care par să contrazică modelul inițial al construcțiilor romanice. La fel, cazul capelei palatine este semnificativ, căci adăugirile făcute în timp la planul inițial modifică dramatic aspectul general. La construcția inițială, circulară, s-au adăugat în timp o serie de noi construcții (la dreapta și la stânga, precum și construcția care delimitează curtea din fața rotunde).

Fig. 3.16., Schema capelei palatine de la Aachen

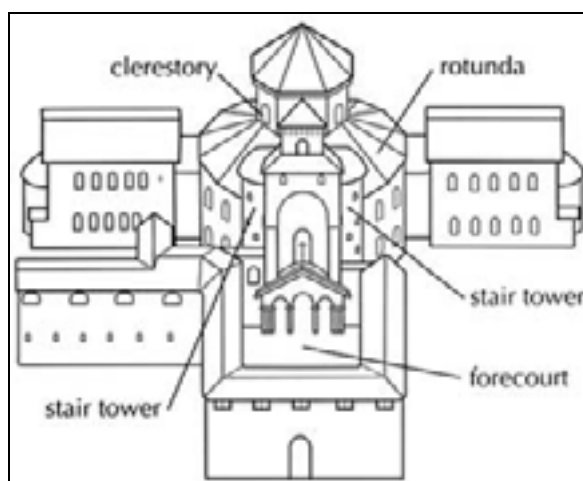


Fig. 3.17., Biserica San Ambrogio din Milano



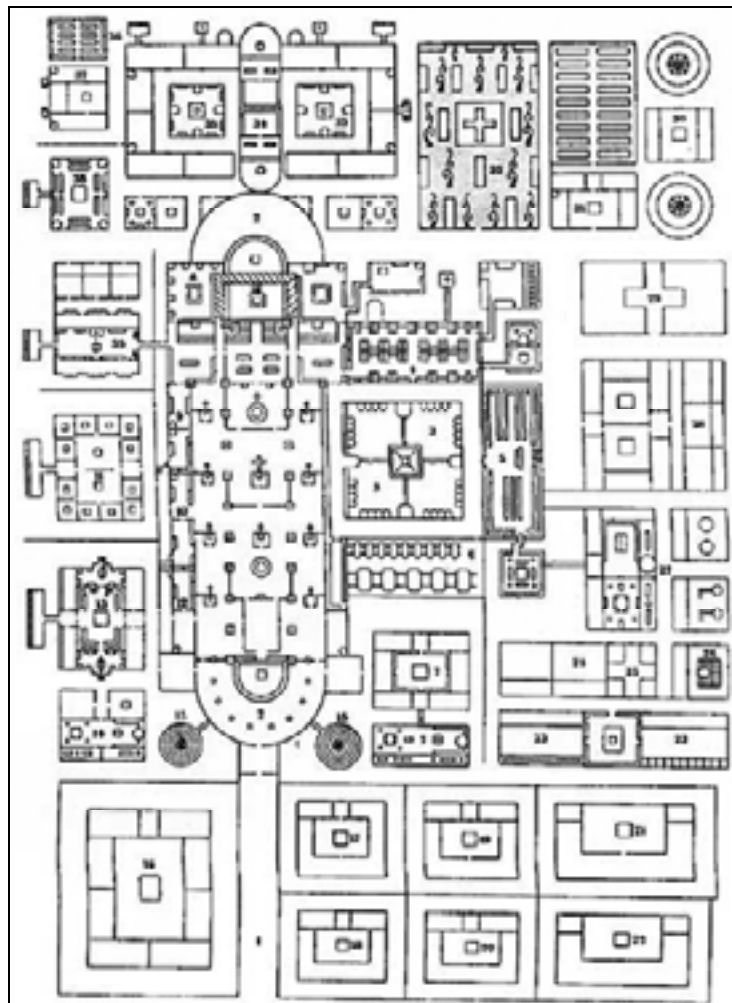
**Fig. 3.18.,
Biserica
romanică de la
Santiago de
Compostella
(reconstituire)**



Complexele monastice

În unele cazuri, complexitatea structurii este rezultatul unui plan fundamentat pe alte criterii. În cazul mănăstirilor cisterciene, de pildă, intenția de autarhie economică a dus la realizarea unor structuri elaborate, astfel că o mănăstire cisterciană cuprinde nu numai biserica și chiliile, ci și o serie de anexe (de la spital la grădina de legume, de la ateliere la pivnița de vinuri și butoaiele pentru fermentarea berii și de la casele pentru oaspeți la sălile unde călugării copiau manuscrisele – scriptoriumul).

**Fig. 3.19., Planul
mănăstirii de la
Sankt Gallen,
astăzi dispărută;
biserica se află în
centru dreapta,
alături refectoriul
(sala de mese)**



Absența notabilă, cel puțin la nivelul ornamentației, o reprezintă frescele. Spre deosebire de tradiția răsăriteană, în lumea apuseană, frescele sunt înlocuite de sculpturi care narează momente din istoria sacră. Ele sunt plasate pe fațadă și la nivelul portalului de intrare, mai rar în interiorul construcției.

Fig. 3.20.,
Structura
portalului
romanice

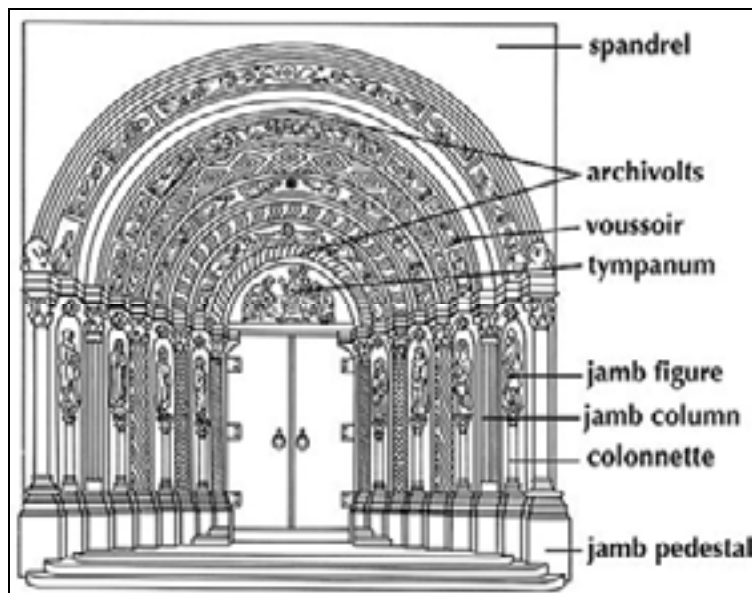


Fig. 3.21.,
Portalul bisericii
Sf. Lazăr din
Amiens



Fig. 3.22., 3.23.,
3.24., Abbaye aux
Saint Dames,
detalii ale
portalului





Sculptura

Trecând la elementele de detaliu, ceea ce pare a fi o trăsătură caracteristică este ornamentarea capitulurilor cu scene biblice sau, mai rar, cu scene din viața cotidiană. Aceste reliefuri îndeplinesc, însă, aceleași funcții ca și frescele din lumea răsăriteană. Realizate într-un stil relativ frust, ele contribuie la sacralitatea spațiului și devin o formă de “catehizare” a privitorului, ideile de bază sunt cele legate de intervenția divină, de ideea de salvare, dar și pedeapsa celui ce nu se supune regulilor creștine.

Fig. 3.25., 3.26.,
3.27., 3.28.,
Abația din
Airvaux,
capiteluri
(izgonirea din
Rai, fuga în Egipt,
ființe fantastice –
sirene)



Uneori, aceste capiteluri sunt pictate, ceea ce sporește efectul vizual al detaliilor arhitecturale.

Fig. 3.29., 3.30., 3.31., Abația din Chauvigny (una din puținele biserici romanice pictate), capiteluri pictate (scenă de botez, arhanghelul Mihail, Babilonul)



Concluzii

În concluzie, stilul romanic reprezintă o formă de tranziție între arta antică și cea gotică, pe care o putem considera ca fiind separată de cea romană. Dacă detaliile constructive sunt în bună măsură tributare limitelor tehnologice și moștenirii antice, arta romanică introduce un discurs nou, axat pe transferul valorilor creștine prin intermediul pildelor biblice ilustrate. Pentru o populație mai degrabă fără știință de carte și care trebuia să asculte liturghia în latină, această artă este cea care mediază mesajul Bisericii.



Test de autoevaluare 3.1.

Alcătuți o listă care să includă cel puțin doi factori care au influențat selecția imaginilor folosite în iconografia romanică. Utilizați imaginile de mai sus (Fig. 2.24 – 3.31) și cele din unitatea de învățare 9 din modulul de istorie medie. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Îndrumări cu privire la redactarea eseului pot fi găsite la pagina 52

3.4. Stilul gotic

Introducere

Arhitectura gotică rămâne, poate, cea mai spectaculoasă expresie a genului constructiv medieval. O serie de inovații tehnice au contribuit, așa cum am afirmat, la posibilitatea înălțării construcțiilor dincolo de proporția stabilită de arhitecții epocii romanice. La nivel constructiv, elementele noi aduse de stilul gotic sunt arcele ogivale, bolțile în cintru și contraforții. Problema de ordin constructiv pe care trebuiau să o rezolve arhitecții era cum să se redistribuie greutatea zidurilor în așa fel încât ele să se poată înălța dincolo de o înălțime calculată ca fiind 1,5 sau 2 din baza construcției. Soluțiile găsite sunt ingenioase și au contribuit la crearea unor construcții care dăinuiesc și astăzi. Arcele ogivale cu nervuri mediane au permis, împreună cu tehnica de ancorare laterală a zidurilor cu ajutorul contraforturilor aeriene, ridicarea unor construcții care au o cu totul altă proporție între bază și înălțime. La nivelul construcțiilor civile, de notat este creșterea complexității fortificațiilor, așa cum o atestă o serie de castele din Franța și Anglia, dar și înălțarea construcțiilor la mai mult de 2-3 etaje.

Fig. 3.32.,
Schema unui
castel de sec. XII-
XV

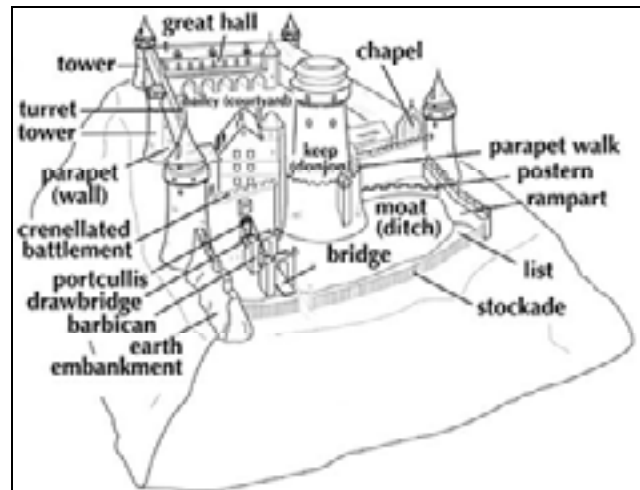


Fig. 3.33., 3.34.,
Barcelona,
imagini din așa-
numitul cartier
gotic



Trăsăturile stilului gotic

Principalele trăsături ale stilului gotic pot fi rezumate astfel. Arhitectura gotică este caracterizată de construcții înalte, cu bolți ogivale cu nervuri și cu contraforturi care susțin elevația zidurilor prin distribuirea greutății acestora pe o arie mai largă. Ceea ce este semnificativ este că fațada este mai amplă decât clădirea. Impresia de masivitate este dată de cele două turnuri care o flanchează și o susțin. Intrarea este mai înaltă și este dominată de rozasa realizată din vitralii. Vitraliile, atât cele din rozasă, cât și cele din ferestrele laterale (înguste și foarte înalte) contribuie la crearea unei lumini speciale în interior.

Fig. 3.35.,
Schema
catedralei din
Chartres

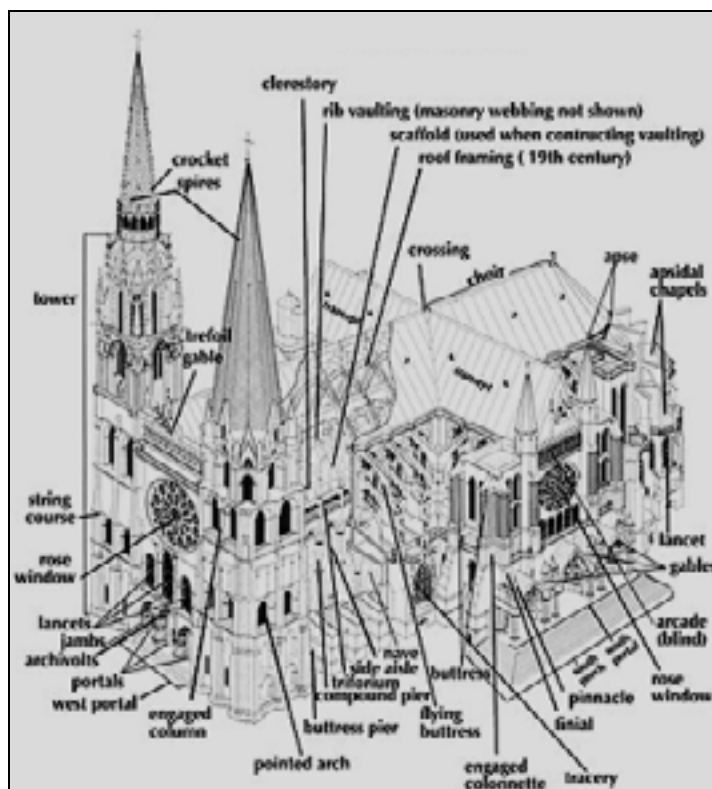


Fig. 3.36., Planul
catedralei Notre
Dame din Paris

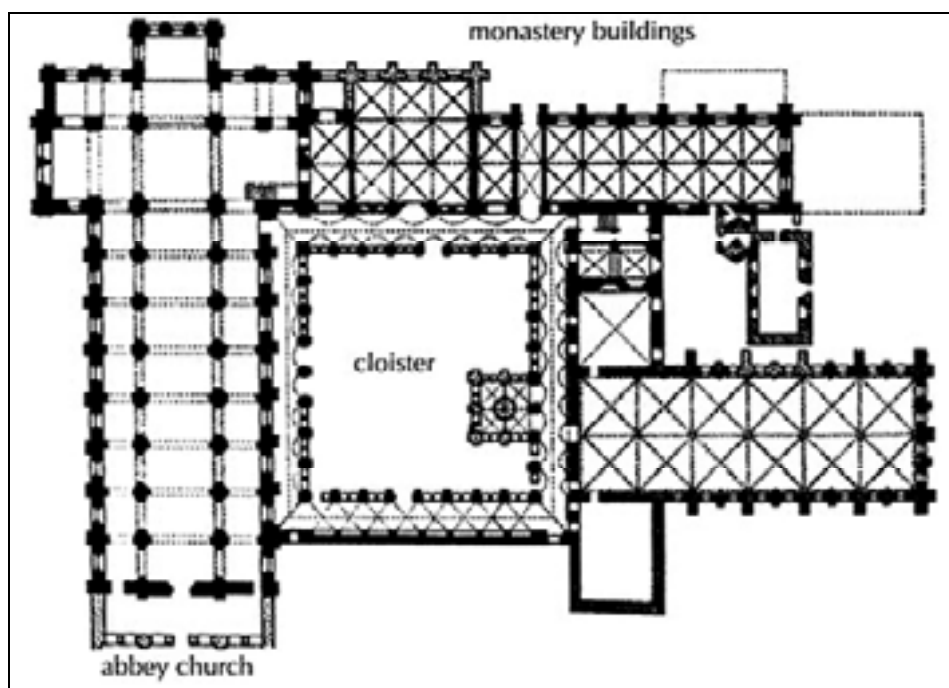


Fig. 3.37.,3.38.,
Notre Dame de
Paris, fațada de
vest; Chartres,
rozasa principală

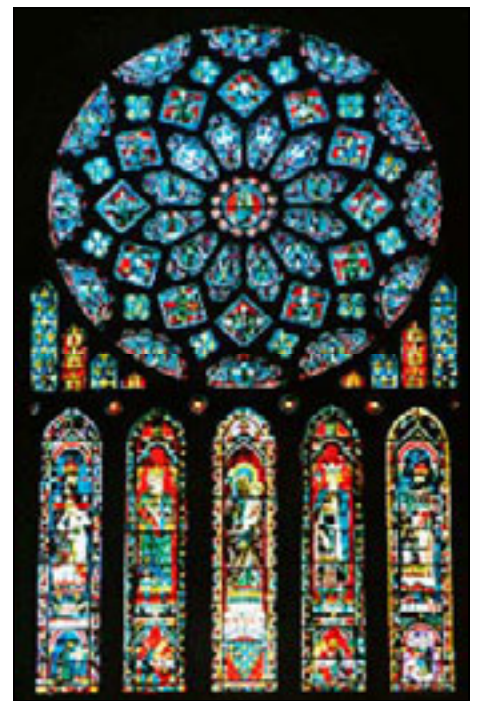


Fig. 3.39., 3.40.,
Catedrala din
Chartres,
contraforți;
Catedrala din
Salisbury,
transeptul sudic



Detaliile structurii catedralelor

La nivelul detaliilor, de menționat sunt spirele și o nouă distribuție a elementelor sculpturale. Ele sunt plasate pe cornișă (deși, în Germania, întâlnim și grupe sculpturale mari pe fațadă sau pe laterale) și de regulă reprezintă ființe fantastice (gargoile⁴).

⁴ Fr. *gargouilles*.

**Fig. 3.41., 3.42.,
Notre Dame de
Paris, gargoie**



Portalul rămâne o zonă predilectă pentru artist. Dar sculpturile au o autonomie mai mare și devin ceva mai mult decât o formă de mascare a detaliilor constructive. Dinamismul acestora transcende rolul constructiv și atestă autonomizarea sculpturii față de arhitectură. Exemplul cel mai bun îl reprezintă seria de sculpturi de la Notre Dame din Paris. Aici avem reprezentată toată seria de scene legate de Păcatul Originar.

**Fig. 3.43., 3.44.,
3.45., Notre Dame
din Paris, scene
legate de viața lui
Adam și Eva
(crearea Evei,
Păcatul Originar,
alungarea din Rai); de notat
scenele de viață
cotidiană din
panourile
laterale)**



Fațada continuă să fie ornamentată cu reprezentări sculpturale cu subiecte biblice, dar nu mai este singura zonă ornamentată. Interiorul este la fel de utilizat pentru reprezentări, dar acestea au acum o autonomie sporită, căci apar sub forma unor panouri care combină sculptura și pictura. Narațiunea este în acest caz mai evidentă.

Fig. 3.46., 3.47.,
Notre Dame din
Paris, corul:
scene biblice
(Fuga în Egipt)



Fig. 3.48., 3.49.,
Notre Dame din
Paris, corul:
scene din Noul
Testament



Fig. 3.50., 3.51.,
Notre Dame din
Paris, corul:
scene din Noul
Testament



Test de autoevaluare 3.2.

Pornind de la textul Noului Testament, identificați scenele biblice din imaginile de mai sus (3.47. – 3.51) și indicați pasajele corespunzătoare din textul neotestamentar. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 52

3.5. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Testul 3.1.

Dimensiunea liturgică a slujbelor ordinare și speciale (Crăciun, Paște etc.), tradițiile artistice și religioase regionale, viziunea diferitelor ordine și a papalității despre evanghelizare, fondul artistic local (tradițiile artistice din mediul popular).

Testul 3.2.

Adorarea magilor, Botezul, Intrarea în Ierusalim, Cina cea de Taină, Bunavestire.

3.6. Lucrare de verificare 3

Pornind de la bibliografia menționată în introducere și în modulul de istorie medievală, redactați un eseu liber pe tema relației dintre puterea seculară și cea religioasă în evul mediu occidental, în comparație cu situația din epoca modernă.

Instrucțiuni privind testul de evaluare:

- a. dacă este posibil, tehnoredactat, Arial 12, 1,5 rânduri, max. 5 pagini
- b. se trimite prin poștă tutorelui.
- c. se folosește în primul rând cursul dar pentru obținerea unui punctaj ridicat este necesară parcurgerea bibliografiei indicate.

Criteriile de evaluare sunt:

- claritatea exprimării și absența formulărilor nesigure (30 %),
- prezentarea tematică a conținuturilor (30 %)
- utilizarea bibliografiei suplimentare (30 %).

3.7. Bibliografie

Mihai Berza, Radu Manolescu, Valeria Costăchel, Florentina Căzan, Gheorghe Zbucnea, *Istoria evului mediu*, I-II, București, 1974
Ecaterina Lung, Gheorghe Zbucnea, *Europa medievală (secolele V-XV)*, București, 2003
Radu Manolescu (coord), *Istoria evului mediu*, I, 1-2, București, 1993
Radu Manolescu (coord), *Istoria medie universală*, București, 1980
Serge Bernstein, Pierre Milza, *Istoria Europei*, vol. II-III, Iași, 1998.
Fernand Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, București, 1994
Jacques Le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1980.
Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al evului mediu occidental*, București, 2002
Radu Manolescu, *Societatea feudală în Europa Apuseană*, București, 1974.

Unitatea de învățare Nr. 4

ARTA EUROPEANĂ – DE LA RENAȘTERE LA IMPRESIONISM

Cuprins

4.1. Obiective.....	53
4.2. Contextul istoric și noutatea spiritului renașcentist.....	53
4.3. Barocul și sursele sale de inspirație.....	78
4.4. Stilul rococo (prima jumătate a secolului al XVIII-lea).....	86
4.5. Clasicismul sau revenirea la valorile antichității.....	90
4.6. Romantismul.....	93
4.7. Realismul sau reacția antiromantică.....	96
4.8. Impresionismul sau refuzul conformismului.....	99
4.9. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	108
4.10. Lucrare de verificare 6.....	109
4.11. Bibliografie.....	109

4.1. Obiective

Să identifice principalele etape ale picturii europene de la Renaștere la Impresionism
 Să descrie cel puțin trei elemente ale evoluției convențiilor de exprimare în artele vizuale
 Să analizeze un tablou ca sursă istorică (plasarea cronologică și stilistică, identificarea simbolurilor și a convențiilor vizuale curente în epocă, să prezinte cel puțin 2 analogii).

4.2. Contextul istoric și noutatea spiritului renașcentist

Introducere

Pictura, artă decorativă prin excelență, a fost considerată multă vreme, alături de sculptură, un adjuvant al arhitecturii, arta majoră. Din secolul al XV-lea pictura a suferit transformări, depășind treptat statutul de artă al cărei principal merit este acela de a pune în valoare diferitele elemente arhitectonice și ajungând să pretindă un loc propriu între artele chemate să înnobileze spiritul și să bucure privirea celor ce intrau în contact cu produsele ei finite.

Pictura este un domeniu care a oferit practicanților posibilitatea de a experimenta, fie că este vorba despre alegerea subiectelor și abordarea lor, sau despre tehnicile picturale ori despre vastitatea materialelor utilizate. Departe de a constitui un teren neîngrădit de manifestare, pictura a cunoscut în diferite epoci necesitatea supunerii unor canoane impuse de cei care, finanțând actul artistic, aveau pretenția de a o subordona propriilor interese. Astfel ne explicăm de ce secole la rând a predominat pictura istorică caracterizată prin monumentalism, destinată a proslăvi faptele de glorie ale monarhilor sau nobililor, tentați de perspectiva de a lăsa urmașilor o mărturie a existenței lor. Ar fi exagerat însă, să credem că întreaga creație artistică răspunde așteptărilor elitei. Se poate afirma chiar că mult mai provocatoare apare creația pictorilor care nu s-au conformat regulilor vremurilor și care nu au ezitat să iasă din tiparele obișnuite, uneori cu riscul de a fi marginalizați de opinia publică și contestați de instituțiile oficiale de artă. Ei au reușit să își formeze un public restrâns, neconvențional, care a intuit calitatea lucrărilor celor pe care posteritatea i-a plasat în rândul marilor maeștri.

Felul în care transformările sociale și politice și-au pus amprenta asupra concepțiilor legate de pictură nu pot fi surprinse decât dând curs invitației de a realiza un periplu, de-a lungul a câtorva secole, prilej de a ne familiariza cu particularitățile fiecărei perioade și cu lucrările celor mai mari pictori europeni.

Punctul de plecare al acestui demers îl constituie sfârșitul secolului al XV-lea, care coincide în Italia cu debutul Renașterii.

Noutatea spiritului renescentist

Fig. 4.1.
Imaginea
geografică
despre lume la
începutul
secolului al XVI-
lea (harta lui
Roselli, 1508)



Rolul Umanismului

Secolul al XVI-lea deschide o nouă epocă pentru Europa, care se bazează mai puțin pe inovațiile economice sau sociale și mai mult pe revoluția ce afectează creștinătatea la sfârșitul Evului Mediu. Această revoluție, care se confundă cu reconsiderarea valorilor medievale, este cunoscută sub numele de Umanism și a inspirat Renașterea artistică. Pictura renescentistă pare a fi internațională, pentru că națiunile nu existau, însă o dată cu nașterea lor, se fondează școlile artistice naționale. În perioada de început a Renașterii pictura rămâne religioasă, dar pe parcursul a două secole evoluează, devenind profană și își definește mai bine statutul, dintr-o artă decorativă transformându-se în artă autonomă, iar din internațională devenind națională. Mișcare europeană și universală, potrivit pretențiilor umaniștilor, Renașterea nu este omogenă, putându-se vorbi, în funcție de preocupări, de două mari nuanțe: una mediteraneană și alta nordică.

Umanismul mediteranean care se manifestă la Florența și Veneția, răspândindu-se apoi în Franța lui Francisc I (în centre precum Lyon și Paris) este interesat de dezvoltarea culturii și de impunerea rafinamentului cultural. Această formă de umanism glorifică frumosul și transformă Italia în centrul european al Renașterii artistice. Identificarea sursei de inspirație în antichitate a însemnat pentru umaniști tendința de a adapta la situația lor cultivarea ideii de patrie, pe care o găsesc prezentă în operele anticilor. Astfel, fiecare încearcă să găsească în moștenirea antichității eroul pe care să fundamenteze legitimarea afirmării naționale. În acest fel, umanismul a creat o nouă identitate europeană, fondată pe unitatea de civilizație și pe diversitatea formelor de manifestare. Această unitate în diversitate este ilustrată cel mai bine de avântul artistic al Renașterii.

Umanismul în Europa de Nord

Preocupările umaniștilor din Europa de Nord sunt diferite, în Anglia, Țările de Jos sau Renania punându-se mai mult accent pe gândire, nu pe stil. În concepția lor, esențială este punerea științei în slujba regenerării creștinismului. Cu alte cuvinte, admirația pentru

Relația cu moștenirea antichității

gânditorii antici trebuia să faciliteze receptarea mesajului creștin.

Între cele două forme de umanism, polemica nu întârzie să apară, pentru cei formați la școala italiană mișcarea nordicilor fiind considerată drept acțiunea unor barbari.

Denumirea curentului semnifică o naștere din nou a ceea ce fusese, o întoarcere la trecutul îndepărtat, la idealul artei antice, la idealul artei clasice greco-romane.

Multă vreme arta greacă nu a fost cunoscută în Italia decât prin intermediul interpretărilor romane ale originalelor grecești. Artă antică pentru artiștii secolului al XV-lea nu era un model destinat să fie copiat în mod pasiv, ci o sursă de învățături care să le servească pentru a se regăsi și a-și crea un drum propriu.

De altfel, este evidentă nevoia artistului de a nu separa în creații inteligența de sentiment, de a nu se mărgini la imitarea lumii înconjurătoare, fără a trece totul prin filtrul propriei personalități. Opera artistică, departe de a fi o copie a lumii exterioare, trebuia să fie o interpretare personală a pictorului.

Nu se poate afirma fără echivoc că Renașterea a fost o reacție la stilul gotic, cel puțin nu în pictură, unde trecerea de la un stil la altul s-a făcut mai lent, spre deosebire de sculptură unde deosebirile dintre arta gotică și cea umanistă au fost evidente. În unele centre de pictură, chiar la finele secolului al XV-lea, spiritul gotic nu dispăruse definitiv și existau încă consumatori ai unor creații artistice corespunzătoare acestui stil, care nu se sfiau să avanseze în continuare comenzi artiștilor.

Este perioada în care se manifestă tendința de apropiere de realitate și de prezentare a ei în conformitate cu doctrinele care rezultau din afinitățile cu arta antică.

Fig. 4.2., David de Donatello, "citatul" antic sub două forme (personajul biblic și forma clasică)



Viziunea umaniștilor asupra rolului artei

În concepția umaniștilor, arta nu mai este o simplă activitate estetică, ci o cunoaștere a misterelor creației, aceasta fiind concepția ce stă la baza curentului.

Încercările de emancipare în raport cu biserica nu rămân fără urmări asupra picturii și a culturii, în general, aceasta începând să-și aleagă temele de inspirație și din contemporaneitate nu doar din textele cărților sfinte. Avântul științific și dorința de a cerceta omul și natura, specifice Renașterii, conferă interpretărilor artistice un plus de obiectivitate.

Nu doar modificările sociale și culturale au impact asupra artei, ci și cele de ordin politic, care contribuie la conturarea mai accentuată a relațiilor cultural-artistice între diferite zone. Se cuvine a aminti că războaiele franceze purtate în Italia ori intrarea sudului Italiei în posesia Spaniei au fost împrejurări care au favorizat răspândirea Renașterii, a ideilor și formelor derivate din Renaștere, tradusă în evidențierea elementelor definitorii pentru civilizația și arta antică. Asemenea influențe nu puteau decât să imprime un caracter unitar tendințelor culturale ale întregii epoci.

**Obiectivul
artiștilor
renascentiști**

Obiectivul fundamental al umaniștilor era să pună în valoare omul și demnitatea lui, la nivel intelectual și social, și să definească un mod de viață care să permită materializarea acestui scop. Văzând în antichitate epoca în care stilul de viață pe care doreau să-l creeze s-a realizat într-o manieră perfectă, ei consideră necesar contactul direct cu operele antice și Scrierile Sfinte, renunțând la filtrul învățăturilor scolastice de la sfârșitul Evului Mediu, care deformase nu doar mesajul lucrărilor antice, dar și limba greacă și pe cea ebraică.

Dorința de cunoaștere modifică în epocă și idealul uman. Se are în vedere formarea unor ființe complexe în care să se îmbine în mod armonios calitățile omului de știință și cele ale omului politic și de acțiune, o ființă de elită care să știe totul despre cărți, oameni și natură, care să fie în același timp artist, cavaler strălucit și expert în mânuirea armelor. Acest proiect amplu și optimist se fundamenta pe ideea că o educație adecvată poate dezvolta potențialul nativ al naturii umane.

**Cultul
frumosului**

Cultul frumosului se află pe primul loc între preocupările umaniștilor care credeau că există legături strânse între univers și om și că ceea ce este frumos și armonios este parte integrantă a divinității. Omul, corp material, coruptibil, plasat în mijlocul universului, apare la umaniști ca fiind asemenea lui Dumnezeu, prin sufletul său nemuritor. Astfel, a contempla frumusețea însemna a vedea o reflectare a lui Dumnezeu, iar arta era o participare la acțiunea divină, mai ales atunci când aceasta încearcă să evoce natura și corpul uman făcut după chipul lui Dumnezeu.

Nu este de prisos a insista asupra locului ocupat de ființa umană în creațiile picturale. Asistăm la renunțarea prezentării omului într-un mediu abstract, plasat în afara timpului și spațiului, ce caracteriza frescele gotice, și integrarea lui într-un mediu familiar fiecărui personaj și redat cu toate detaliile. Este suprimat fondul neutru și convențional al picturilor gotice, realizat în aur, folosit drept culoare unitară sau presărată la intervale regulate de ornamente, și înlocuirea lui cu o vedere din natură. Prin introducerea peisajului în compoziții, decorul (lumină, munți, ape, cerul cu nori) suferă transformări.

**Fig. 4.3., 4.4.,
modificările
peisajului – de
la fundal la
crearea
atmosferei**

Peisajul - de la bidimensional la profunzimea perspectivei

Giotto – Fuga în Egipt (1307)

*Da Vinci – Fecioara între stânci
(1483)*



**Noi convenții
artistice**

Perspectiva

Noile efecte, vizibile în tablouri, au fost posibile datorită unor modificări ale tehnicii. Se produce, în prima jumătate a secolului al XV-lea, înlocuirea frescei și a temperei cu pictura în ulei. Uleiul, ca purtător al culorii, schimbă radical normele după care se judeca coloritul unui tablou, împrumutându-i o transparență și o strălucire neatinse până atunci, și influențează semnificativ evoluția picturii. Către 1450 pictorii, familiarizați cu reprezentarea omului, cunoscându-l sub toate aspectele lui, stăpânind aproape de perfecțiune toate detaliile mișcărilor, atitudinilor lui în raport cu jocul pasiunilor și al sentimentelor, siguri pe folosirea legilor perspectivei, obișnuiți, ceva mai târziu, și cu procedeele picturii în ulei, ajung să se exprime în libertate și cu precizie, fără nici un fel de stânjenire venită de la practica picturală, de la meșteșug. O descoperire care a revoluționat maniera de imaginare a scenelor pictate a constituit-o introducerea perspectivei lineare, cu ajutorul căreia se crea iluzia că figurile și obiectele reprezentate sunt fiecare la locul lor, adică la distanța la care se găseau în natură, în comparație cu cele din planul întâi. Considerată ca cea mai mare descoperire a secolului al XV-lea în pictură, perspectiva lineară detrona perspectiva montantă (obținerea iluziei depărtării obiectelor și figurilor prin suprapunerea lor în înălțime), în care erau redată compozițiile anterioare.

Pătrunderea secretelor perspectivei lineare nu a fost o întreprindere facilă, pictorii florentini, și nu numai, considerând-o multă vreme drept scop principal al tablourilor lor.

Nu este neglijată nici evocarea celei de-a treia dimensiuni și a volumelor.

Obiectivitatea

Obiectivitatea în artă este evidentă mai ales când se dorește redarea fidelă a nudului, prinderea mișcărilor expresive ale persoanelor, înfățișarea trăirilor interioare ale modelelor. Tendința de a surprinde cu maxim de fidelitate realitatea, îi determină pe pictorii renascentiști să-și întregească cunoștințele cu studii anatomice, pe care le pun la baza desenelor. Nevoia de cunoaștere îi obligă pe artiștii renascentiști să nu se mulțumească cu stăpânirea secretelor unei arte, ei lăsându-se concomitent inițiați în mai multe domenii; practicarea picturii în paralel cu sculptura nu este o excepție, ci mai degrabă o constantă a vremii.

Renașterea italiană

Trecerea în revistă a manifestărilor artistice renașcentiste comportă, mai ales pentru teritoriul Italiei, o abordare diferențiată, deoarece aici au funcționat mai multe centre de pictură, fiecare cu particularitățile și reprezentanții săi.

Școala florentină

Este nimerit a discuta despre activitatea artistică desfășurată la Florența, Veneția, Padova sau Umbria, unde s-au dezvoltat adevărate școli de pictură. **Florența** rămâne până la finele secolului al XV-lea principalul centru al Renașterii artistice italiene, datorită activității de mecenat a negustorilor și bancherilor îmbogățiți care, după exemplul familiei Medici, cer artiștilor să ornameze palatele fastuoase, monumentele publice sau bisericile. Despre Florența se spunea că profitat de viața artistică a altora, dar a fost și învățătoarea lor, pentru că artiștii florentini erau obligați să călătorească în orașele unde primeau comenzi. Chemați la curțile princiare și în orașele italiene, artiștii florentini arată tuturor temele și tehnicile noi ale „Quattrocento-ului”. Alteori, pictorii formați în alte centre, când se afirmau, erau atrași de Florența, focarul intelectual cel mai puternic din acea vreme, cu o mai mare clientelă artistică. În acest mod afirmația anterioară își găsește confirmarea, deoarece prin asemenea contacte se făceau permanent împrumuturi între tendințele florentine și tendințele altor școli.

Ca o particularitate a școlii florentine de pictură poate fi menționată predilecția de a realiza lucrări în tehnicile vechi, în frescă, pictura în ulei neavând un răsunet deosebit.

Maeștrii florentini, desenatori desăvârșiți, credeau că puterea expresiei constă în evocarea formelor, în direcția și calitatea liniei, culoarea nefiind pentru mulți decât un suport care trebuia să întărească impresia lăsată de desen, fără a i se putea însă substitui.

Pictori aparținând Quattrocento-ului (secolul al XV-lea), florentinii fac trecerea de la stilul gotic la cel renașcentist, în lucrările lor armonizându-se tehnica anterioară cu elemente de abordare și subiecte de inspirație specifice Umanismului. Tablourile lor păstrează legături cu trecutul, dar sunt influențați și de concepția mai realistă a formei. În acest sens, nu trebuie să mire executarea în frescă a aspectelor din viața florentină din mediul înconjurător; țărani, burghezi, nobili din Florența sau din vecinătatea orașului, toți sunt luați ca model de pictori.

De activitatea sau formarea în centrul florentin și-au legat numele numeroși pictori, între care: **Masaccio** (1400-1428), inventator al regulilor perspectivei, autor al lucrărilor *Adam și Eva*, *Plata tributului*; **Fra Angelico** (1387-1455), care mai atașat stilului gotic, nu rămâne indiferent la inovațiile ce pătrundeau în prima jumătate a secolului al XV-lea în Florența. Cleric, el își alege subiectele din viețile sfinților sau se lasă inspirat de figurile celor mai mari prelați ai Bisericii. Operele sale (*Încoronarea Fecioarei*, *Papa Sixtus al II-lea*) sunt clare și precise, degajă un simț just al spațiului și se prezintă cu un modelaj lejer datorită încercării pictorului de a evita griurile. Chiar și arhitectura construcțiilor redată este uneori mai degrabă clasică, fără ca aceasta să însemne că elementele gotice au fost uitate. Abundența stofelor prețioase, pictarea nimburilor în aur sunt nelipsite din compozițiile lui.

Fig. 4.5.
Masaccio,
Alungarea din
Rai



Fig. 4.6., 4.7.,
Masaccio,
Alungarea din
Rai (detalii)

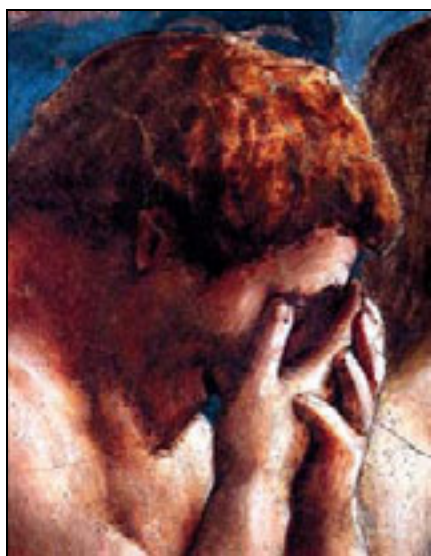


Fig. 4.8., Fra
Angelico,
Anunziata



Fig. 4.9., Fra Angelico, Depunere



Și în rândul predecesorilor Renașterii pot fi întâlnite figuri precum cea a lui **Verrochio**, care își transformă lucrările în prilejuri de experimentare. Acest pictor și sculptor al veacului XV, al cărui principal elev a fost Leonardo da Vinci, cu care realizează opera *Botezul Mântuitorului*, îmbină aici două tehnici: pictura în ulei și tempera, încercând să obțină efecte deosebite.

Fig. 4.10., 4.11., Verrochio, Christ și bustul condotierului Colleoni



Fig. 4.12., Verrochio, Sfântul Tobias; de notat transferul unor detalii între diferitele medii de exprimare (coafura, detalii de costum)



Influența artistului s-a răsfrânt și asupra celui care încheie seria pictorilor florentini din Quattrocento, **Sandro Botticelli** (1444-1510). Fire neliniștită, mereu în căutarea a ceva nou, poate nu a unei tehnici care nu mai fusese încercată, fiindcă tehnica trecea drept satisfăcătoare în acea vreme, Botticelli dorește să exprime în tablourile lui stări sufletești complexe, așa cum o atestă picturile din prima parte a activității sale: *Vitejia*, *Simonetta*, *Venus*, *Primăvara*. Aceeași tendință de a-și testa priceperea îl îndeamnă să abordeze un gen pictural, împrumutat din sculptura de la începutul secolului al XV-lea, și anume tabloul rotund, „tondi”, în care excelează. Acest gen de pictură nu era la îndemâna oricui datorită dificultății de a concentra într-o suprafață rotundă o compoziție. Cel mai reușit tablou rotund al lui Botticelli este *Magnificat*, care are în centru figura Fecioarei cu pruncul.

Particularitățile sale psihice și sufletești sunt un teren fertil pe care rodesc semințele sădite prin discursurile pătimașe ale călugărului Savonarola, care imputa contemporanilor modul de viață atât de puțin creștinesc. Impactul nu întârzie să apară: lucrările își pierd coloritul armonios și viu de al începutul carierei, devenind întunecate, severe, aproape monocrome. Diferențele sunt sensibile și sub aspectul surselor de inspirație, reduse la scene din Noul Testament și la cele din Divina Comedia a lui Dante.

Deși prolific, de la acest artist nu s-au păstrat foarte multe opere, multe dintre ele, realizate până la 1500, fiind distruse chiar de el, deoarece vedea în ele blasfemii ale divinității.

Fig. 4.13.,
Botticelli,
Primăvara



Fig. 4.14.,
Botticelli, Venus
și Marte



Școala venețiană

Veneția, principala rivală a Romei și Florenței în secolul al XVI-lea din punct de vedere artistic, se definește prin prezența modelelor din arta bizantină și prețuirea mozaicului, cu toate că acesta dispăruse din restul Italiei la începutul secolului al XV-lea. Existența mozaicului la Veneția se explică prin poziția sa geografică, care i-a îndemnat pe unii istorici să o

considere poarta Orientului sub aspectul relațiilor Europei occidentale cu Bizanțul.

Originalitatea școlii venețiene rezidă în contopirea în lucrările picturale a influențelor gotice și oriental-bizantine, tradusă în includerea operelor într-un cadru sculptat, aurit, gotic, cu ornamente asemănătoare celor din veacul trecut. Aurul este utilizat la colorarea fondului pe care se profilează scena redată. Fresca este puțin folosită la decorarea zidurilor, preferându-se în locul ei tempera și mozaicul.

Artistul la care admirația pentru ceea ce venea din Orient (costume, stofe, bijuterii, armonii de tonuri calde) se regăsește cel mai bine în produsul artistic a fost **Vittore Carpaccio** (1455-1525), care nu neglijează nici redarea momentelor din cotidianul Veneției timpului său. Interesant este în lucrările lui (*Camera Sfintei Ursula*, *Înmormântarea Sfintei Ursula*, *Curtezanele*) felul în care se folosește de decorurile din viața de toate zilele pentru a transpune scene religioase, în *Camera Sfintei Ursula* înfățișând de fapt camera unei venețiene dintr-o familie înstărită din secolul XV.

Fig. 4.15.,
Carpaccio,
Madonna



Cinquecento-ul venețian

Pictura venețiană își găsește afinități și cu pictura flamandă, precum în cazul lui **Antonello da Messina** (cca. 1430-1479) care, în urma contactului cu creațiile flamande, renunță la vechea practică picturală în tempera, în favoarea picturii în ulei. Portretele sale, tributare aceleiași influențe, se individualizează prin aplecarea pictorului spre constatarea diferențelor dintre indivizi, exactitate în desen, dar și dorința de a cunoaște în profunzime sufletul modelului, totul ilustrat în strălucirea, căldura și transparența specifice picturii în ulei.

Școala umbriană de pictură este reprezentată prin două centre ale provinciei: Urbino și Perugia, unde își fixează locul de întâlnire influențele școlii de pictură din Florența și Padova. Trăsăturile definitorii ale acestei școli pot fi limitate la grația, suavitatea care sunt degajate de creațiile unor pictori precum **Piero della Francesca** (cca. 1420-1492), autor al *Madonei adorându-l pe Isus*, în care coloritul și naturalețea scenelor dau un caracter aproape idilic compoziției, ori **Bernardo Pinturicchio** (1455-1513) ale cărui creații (*Sfânta Ecaterina*) au fost admirate, între alții, de

Michelangelo. Pinturicchio era interesat de transmiterea unor mesaje a căror înțelegere să fie facilă, astfel încât privitorului să nu-i rămână decât să aprecieze compozițiile elegante, plăcut și viu colorate, cu personaje în veșminte bogate, și redată în atitudini încântătoare. Asemenea unui excelent povestitor, artistul lăsa privitorului impresia că unele scene se petrec în fața sa, ca o frântură din viața cotidiană.

**Fig. 4.16.,
Piero della
Francesca,
Vizitație**



**Fig. 4.17., Piero
della Francesca,
Nativitate**



**Fig. 4.18., 4.19.,
Pinturricchio,
Băiatul cu
boneta albastră,
Sosirea Papei
Alexandru**



În opoziție cu lucrările acestuia se află creațiile artistice ale pictorului **Luca Signorelli** (1445-1523), care emană forță, energie și provoacă privitorul la reflexie, la un examen atent pentru a pătrunde mesajul lucrărilor. Reprezentative sunt tablourile *Pan*, *Antichrist*, *Învățătura lui Antichrist*

Fig. 4.20., Luca Signorelli, Moise



Padova

Padova se impune între centrele de cultură italiene prin seriozitatea studiilor clasice, umaniste și arheologice pe care le oferea universitatea din oraș, situație ce a impulsionat și dezvoltarea aici a unei școli de pictură renumită. Școala a fost fondată de Squacione, bun cunoscător al antichității și pasionat colecționar de relicve antice, care deschide pe lângă atelierul de pictură un mic muzeu, sursă de inspirație veritabilă pentru elevii săi. Cel mai important produs al școlii padovane este **Andrea Mantegna** (1431-1506) decoratorul capelei Eremitani din Padova, unde execută fresce din viața sfinților Iacob și Cristofor. Creațiile sunt străbătute de o stranie lumină gri-albastră, ce lasă impresia unei lumi ireale, în vreme ce formele sunt netede sau tăioase și adeseori brăzdate de riduri. Elementele gotice nu sunt părăsite, formele frânte și cutele cilindrice regăsindu-se la cel care se numără printre creatorii noului tip artistic.

Consecință a influenței pe care Florența a exercitat-o în secolul al XV-lea, arta nouă s-a dezvoltat în toate regiunile Italiei, acest prim avânt anunțând adevărata epocă de aur, fiindcă abia în veacul al XVI-lea Renașterea italiană atinge apogeul, iar arta nouă, cu nuanțele regionale amintite, se răspândește pe întregul continent.

Începutul secolului al XVI-lea coincide cu expedițiile franceze în Italia, cu tulburările din Nordul peninsulei care-i determină pe artiști să se refugieze la Roma, unde papii inițiază vaste lucrări arhitectonice și de resistemizare a orașului. Capitala Renașterii italiene devine **Roma**. Ea este exemplul de urmat în artă, o artă care se vrea o sinteză a realizărilor veacului al XV-lea (căutarea frumosului, reflectarea spiritului divin prin ordine și armonie), dar își asumă și rolul de călăuză a spectatorului în contemplația armoniei divine și în aprofundarea semnificației sale. Florența continuă să fie locul ales de mari artiști pentru a se instrui; aici își desăvârșesc studiile Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti sau Rafael Sanzio.

Fig. 4.21., 4.22.,
Mantegna, Sf.
Gheorghe, Sf.
Sebastian



Fig. 4.23.,
Mantegna,
Adormirea
Mariei (și
detaliu)



Leonardo da
Vinci

Leonardo da Vinci (1452-1519), cel care a rezumat și a dus arta florentină până la cea mai înaltă expresie, s-a remarcat deopotrivă ca pictor, arhitect, sculptor, muzicant, poet, inginer și chimist. Ca artist plastic, el avea nevoie să cunoască omul, subiectul unic al pictorilor și sculptorilor din vremea sa, dar și ceea ce forma într-o operă decorul și mediul în care se petrecea acțiunea umană, chiar în cazul scenelor religioase sau mitologice. Obișnuind să declare că „artistul nu e nepotul, ci copilul naturii”, Leonardo considera că de la cercetarea naturii trebuie să înceapă, de la studierea a tot ce trăiește și există până în cele mai mici amănunte. Studiul îl compara cu cel al unui cercetător pentru care

**Tehnica de lucru
a lui Leonardo
da Vinci**

forma și detaliile celor mai neînsemnate lucruri, sunt elemente esențiale. Studiul minuțios și îndelungat îi precede fiecare operă, artistul obișnuind să lucreze la o operă timp de câțiva ani, perioadă în care nu înceta să retușeze, să completeze, în încercarea de a ajunge la rezultatul dorit. Meticulozitatea cu care finisa cele mai mici amănunte, retușurile îndelungate, dau tablourilor sale impresia de marmură, datorită perfecțiunii rezultatului finit. Perseverența și dorința de a atinge în lucrări perfecțiunea, s-au reflectat în numărul redus de opere, dintre care aproximativ 10 îi sunt atribuite fără echivoc, în privința celorlalte existând convingerea că sunt lucrări ale elevilor la care a contribuit și maestrul ori sunt copii ale elevilor. Între tablourile cele mai cunoscute ale lui Leonardo, merită a fi menționate: *Sfânta Ana, Christos și Fecioara, Autoportret, Cina cea de taină*.

Bun cunoscător al tehnicii clar-obscurului, da Vinci atinge în tablourile sale performanța de a armoniza expresia și proporția, perspectiva și anatomia, compoziția geometrică strictă și redarea detaliului, reliefurile figurilor și integrarea lor în peisaj. La el lumina și umbra creează spațiul, învâluie formele, estompează depărtările, combină tonurile și sunt o veritabilă materie a creațiilor. Tehnica clarobscurului a fost una dintre descoperirile sale fundamentale în artă, prin care a putut să surprindă gingășia figurilor feminine sau de copii.

În confecționarea tablourilor, debuta cu o schiță detaliată monocromă, de obicei brună, peste care obișnuia să aplice un strat subțire de culoare, dovadă a rolului secundar atribuit coloritului, văzut ca o concesie făcută privitorului pentru a-i înlesni înțelegerea și o modalitate de a apropia cât mai mult imaginea pictată de natură. Ca și Rafael sau Michelangelo, Leonardo desenează trupurile goale pentru a-și da seama de poziția firească a fiecărui mușchi, de adevărul mișcării, după aceasta îmbrăcând personajele, pentru a fi sigur că nu exista nici o nepotrivire între forma corpului, atitudinea și hainele personajului.

În cazul figurilor umane, Leonardo tinde să le modeleze încât chipurile să exprime grație, candoare, fără a-și pierde naturalețea. Cunoașterea desăvârșită a trăsăturilor fizionomice, modificate când erau animate de sentimente puternice, constituia, în viziunea artistului, baza oricărei reprezentări exacte a vieții. Pentru a-și însuși acest repertoriu de forme, el studiase nu doar tipurile umane normale, ci și pe cele monstruoase, excepțiile servindu-i spre a înțelege regula.

Niciodată mulțumit de cele știute, încerca procedee noi, nu îndeajuns testate, care i-au produs deziluzii datorită rezultatelor obținute, așa cum s-a întâmplat cu *Cina cea de taină*, deteriorată din pricina umidității zidului și a tehnicii noi întrebuintată la execuție. Peste talentul de excelent desenator și neîntrecut maestru al redării alternanței lumină-umbră, operele lui Leonardo da Vinci impresionează prin faptul că, pornite de la o concepție conformă observațiilor concrete, sunt susceptibile de nenumărate interpretări, sunt pline de simboluri.

Fig. 4.24.,
Da Vinci, Cina
cea de Taină
(starea actuală)



Fig. 4.25., Da
Vinci, Studiu (la
Scapaligata)



Fig. 4.26., 4.27.,
Da Vinci, Fata
cu hermelina,
Mona Lisa



Michelangelo Buonarotti (1475-1564), toscan ca Leonardo, geniu singuratic care nu a avut elevi, a devenit în secolul al XVI-lea idolul artiștilor. Poet, arhitect, pictor, dar mai ales sculptor, Michelangelo a dat o interpretare pesimistă a vieții, convins fiind că fatalitatea apasă asupra

omului. Pentru a-și exprima ideile pesimiste se servește de trupul uman, capabil a conține toate pasiunile și a le exterioriza elocvent. Admirator al frumuseții corpului uman, era atras de vigoarea și forța pe care acesta o degaja, mai ales când sufletul era frământat de pasiuni puternice. Atunci personajele au figurile crispate, musculatura încordată, privirea fulgerătoare. Apetența pentru frumusețea în care se simte forța este atât de mare încât la el și personajele feminine au anumite trăsături mai degrabă masculine. Deasupra trupurilor chinuite, cu musculatura impresionantă, artistul așează capete grave, triste, uneori având întipărită pe chip imaginea resemnării în fața fatalității destinului.

Între frescele pictate de Michelangelo, remarcabile sunt cele care decorează Capela Sixtină, unde, dând curs solicitărilor papei Iuliu II, desenează între 1508-1512 momente biblice, de la *Facerea lumii* la *Potopul lui Noe* și *Judecata de Apoi*, realizată la cererea papei Paul III după 30 de ani de la pictarea plafonului.

Fig. 4.28,
Michelangelo,
Capela Sixtină
(Judecata de
Apoi)



Despre Capela Sixtină pictată de Michelangelo

„Bolta este împărțită în 5 mici despărțituri, având între ele alte 4 mai mici, cu 6 lunete pe fiecare latură mare și 2 pe cele 2 mici; între lunete a pictat, înalte de 6 coți, chipuri de profeți și de sibile, iar în despărțiturile din mijloc a înfățișat felurite scene biblice, începând cu facerea lumii și terminând cu potopul și beția lui Noe; în lunete se află întregul neam al lui Christos.(...). Mai curând a potrivit despărțitura după figurile înfățișate în ea, și nu figurile după despărțituri, mulțumindu-se ca toate personajele, atât nudurile cât și cele înveșmântate, să aibă un desen atât de desăvârșit încât nu se poate face și nici nu s-a făcut vreodată o operă la fel de strălucită, a cărei imitare este ea însăși un lucru deosebit de greu (...). Oricine se pricepe să vadă desăvârșirea unei figuri rămâne însă uluit de perfecțiunea raccourciurilor, de uimitoarea rotunjime a conturilor, care au în ele și grație și zveltețe, desenul fiind deosebit de bine proporționat în toate acele minunate nuduri, pe care le-a făcut de toate vârstele, deosebite ca înfățișare și ținută, atât în ceea ce privește chipul cât și forma trupului.”
(Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, București, 2000, pp. 249-250)

Fig. 4.29,
Michelangelo,
Capela Sixtină
(Potopul,
detaliu)



Rafael Sanzio (1483-1520), umbrian, s-a format mai întâi în Perugia în atelierul lui Perugino de la care a împrumutat în primele lucrări trăsăturile artei din provincia natală: grația, sensibilitatea emanate de compozițiile armonioase, executate în tonuri strălucitoare, dar deschise (*Visul cavalerului*, *Logodna Fecioarei*).

Agitațiile politice, războaiele inițiate de Cesare Borgia, îl determină să părăsească provincia Umbria și să se stabilească în 1504 la Florența, când aici s-au aflat concomitent, pentru scurt timp, Leonardo și Michelangelo, două modele la care Rafael se va raporta de-a lungul întregii sale cariere artistice (Michelangelo îi servește ca sursă de inspirație în executarea medalioanelor din palatul papal, în care povestește Noul și Vechiul Testament). De la aceștia își însușește tehnica de armonizare a compozițiilor, asemuite de criticii de artă cu adevărate melodii, dar fără a reuși să îi egaleze în combinarea tonurilor, operele suferind uneori de pe urma culorilor prea puternice.

Avid de cunoaștere, Rafael manifestă deschidere pentru tot ce l-ar putea ajuta să evolueze în plan artistic: ajuns la Roma la chemarea papei Iuliu II, intră în contact cu pictorii venețieni, recunoscuți ca buni coloristi, și aplică cunoștințele preluate de la ei în frescele de la Vatican. Autor al unor lucrări fermecătoare prin diversitatea plăcută și eleganța contrastului, prin grația personajelor cu atitudini firești, naturale, Rafael are meritul de a fi ridicat școala de la Roma la o asemenea treaptă de perfecțiune, încât, de atunci, ea a devansat renumele școlii florentine și a fost socotită prima între toate. Despre el Delacroix afirma că împrumută din toate părțile, toată viața, adaptând totul propriei personalități, astfel încât aspirațiile și cuceririle picturii renascentiste se întâlnesc și se armonizează în el.

Fig. 4.30.,
Rafael, Școala
din Atena



Fig. 4.31.,
Rafael, Madonna
șezând



Tiziano Vecellio (1476-1576), cel mai important reprezentant al școlii venețiene din acest secol, s-a impus ca unul dintre cei mai pricepuți colorişti, ale cărui creații sunt unice prin prospețimea și farmecul tonurilor. La el efectul culorii nu este obținut prin aplicarea multor nuanțe puternice, ci prin combinarea câtorva tonuri, care amintesc de covoarele orientale, unde câteva culori erau suficiente pentru a lăsa impresia de bogăție și variație a nuanțelor. Tonul obișnuit, nota de bază, în jurul căreia se creează acordurile de culoare este adesea o combinație de roșu și aur, ca într-un apus de soare venețian. Coloristica suportă modificări, spre sfârșitul vieții artistul optând, ca ton dominant, pentru griuri argintii asociate cu albastru, ceea ce i-a făcut pe critici să îi împartă activitatea în două perioade distincte: perioada de aur și perioada de argint. Tablourile sale, Amorul profan și amorul sacru, Pietă, Bacchus și Ariadna, Coborâre în mormânt, sunt expresia vieții calme și senine așa cum o înțelegea artistul, a înclinației sale spre tot ce mulțumea ochiul și, prin ochi, spiritul.

Fig. 4.32., Tizian,
Sărbătoare
câmpenească



Fig. 4.33., Tizian,
Venus la oglindă



Paolo Veronese (1528-1588), pictor născut la Verona, s-a impus între artiștii italieni prin interesul manifestat pentru surprinderea atmosferei Veneției cu care se familiarizează din anul 1553, când se stabilește aici. Adept al picturii în frescă, în opinia sa cea mai potrivită manieră de a acoperi un perete de mari proporții, se apleacă asupra reprezentărilor religioase cărora le oferă o interpretare originală. În *Nunta de la Canaa*, *Madona cu sfinți*, *Cina de la Levi* sau în *Cina de la Simon Fariseul*, artistul prezintă festivități din viața contemporană a Veneției, sub pretextul scenelor din viața lui Isus. Vrajit de luxul Veneției, Veronese transformă tablourile sfinte în ocazii de a ne face să asistăm la banchete și serbări cu oameni frumoși, eleganți, în veșminte din brocard și strălucind de bijuterii, plasați în mijlocul servitorilor și a unei mulțimi pestrițe de animale. Dacă echilibrul compozițiilor nu poate fi contestat, i se imputa artistului faptul că elementele arhitectonice erau pictate cu mai puțină pricepere, lăsând impresia unui decor de teatru. Picturile lui, considerate prea lumești, au atras atenția Inchiziției care l-a acuzat că a introdus scene neconforme cu Sfintele Scripturi, artistul fiind forțat în aceste condiții să corijeze părțile incriminate.

Fig. 4.34.,
Veronese, Nunta
din Canaa; de
notat
“traducerea” în
termeni laici ai
unui eveniment
religios, precum
și amploarea
fundalului
arhitectural



Importanța
școlii italiene de
pictură

Ceea ce îi apropie pe pictorii italieni, indiferent de particularitățile creațiilor lor, determinate în mare măsură chiar de caracteristicile centrelor în care s-au format, constă în faptul că s-au dovedit a fi buni cunoscători ai anatomiei, unii, asemenea lui Michelangelo mergând până la a face disecții pentru a observa detaliile corpului uman. Sunt tentați să atribuie personajelor mai multă mișcare decât alți pictori, precum flamanzii care s-au limitat la a ilustra doar acțiuni comune. La artiștii italieni înveșmântarea personajelor este etapa cea mai anevoioasă a unei lucrări, mai dificil de redat decât imaginea unui nud. Se spune că adeseori Rafael desena faldurile hainelor luând drept model veșmintele pictorilor care lucrau sub îndrumarea sa, pentru că știau să le aranjeze astfel încât să pună în evidență cutele frumoase.

Italianii au demonstrat că stăpânesc ca nimeni alții legile perspectivei, în compozițiile lor, închipuite de cele mai multe ori sub forma unei piramide, dând impresia de depărtare a figurilor, prin micșorarea lor. Ei sunt cei care aplică în tablouri perspectiva aeriană, bazată pe ideea că aerul nu este incolor, ci este un corp străveziu, colorat, prin care se văd obiectele care, însușindu-și din ce în ce mai mult culoarea acestui corp, pe măsură ce se îndepărtează, se pierd treptat și tind să se contopească cu el. Perspectiva aeriană, spre deosebire de cea obișnuită realizată prin trasarea liniilor, se obține prin diminuarea culorilor, condiționată de sporirea sau reducerea luminii.

În operele lor, pictorii au căutat să redea cât mai natural, mai firesc întregul corp uman, spre deosebire de artiștii din alte zone buni executanți doar ai unor părți, interesați de finisarea capetelor și neglijând restul corpului. Compozițiile ample, cu multe personaje, sunt abordate frecvent de italieni, deosebindu-se prin aceasta de maeștrii din restul Europei care se mulțumeau cu scene mai puțin aglomerate, din care luminile și contrastele părților lipsesc. De asemenea, italienii adaptează vestimentația personajelor în funcție de epoca în care este plasată scena și de caracterul subiectului ilustrat, în vreme ce alții își acoperă personajele cu haine bogate, după moda acelor timpuri din țările lor.

Școala franceză
de pictură

Școala de pictură franceză reprezintă, alături de Italia o altă zonă de contaminare cu ideile Renașterii. În Franța, la jumătatea secolului al XIV-

lea apare o inovație în decorarea locuințelor: tabloul de cabinet sau de șevalet. Înainte, artiștii răspunseseră în moduri diferite nevoii oamenilor de a-și împodobi cadrul de viață. Edificiile merovingiene imitaseră mozaicurile bizantine, pe care arta romanică le-a înlocuit apoi cu fresca. Întrucât catedralele gotice au perforat zidurile, frescele, reduse ca dimensiuni și plasate doar la nivelul ferestrelor, s-au transformat treptat în vitralii. Ele s-au desprins și de pereții încăperilor particulare pentru a deveni picturi în lână, tapiserii, mai calde și mai mobile. Tabloul, etapă a acestei metamorfoze, nu provine din pictura murală, ci dintr-un element de mobilier, voleyul de altar. Așezat discret pe masa altarului, acest tablou religios a devenit profan când donatorul cerea să fie pictat ca spectator la scena sacră reprezentată. Nașterea tabloului a fost posibilă datorită lungului șir de artiști care ilustraseră școala pariziană de miniatură.

Artiștii reprezentativi pentru Franța secolului al XV-lea au fost **Jean Fouquet** (1420-c. 1481), pictor al curții (realizează portretul regelui Francisc), al peisajului, al vieții rustice și urbane, al istoriei biblice și contemporane, care, asemenea maeștrilor din veacul său ignoră specificul local și temporal, redând în tablourile sale toate personajele înveșmântate după moda timpului său; **Francisc Clouet** (autor al portretului reginei Elisabeta) și **Corneille de Lyon** (priceput în redarea figurilor umane așa cum se observă în tabloul *Portret de bărbat*).

Școala olandeză

În **Țările de Jos**, pentru secolul al XV-lea s-au impus prin creațiile lor frații **van Eyck** care au perfecționat pictura în ulei, în atelierele flamande fiind inventat procedeul ce permitea obținerea unei profunzimi, luminozitate, strălucire fără seamăn și pune la dispoziția artiștilor un strat de culoare stabil și inalterabil. Noua procedură de fabricare a culorilor îngăduia o precizie absolută în ilustrarea scenelor, grație gamei variate de tonuri.

Fig. 4.35., Jan Van Eyck, Căsătoria lui Giovanni Arnolfini (de notat că în oglinda dintre cei doi miri scena este reflectată ca văzută din spate)



Trăsăturile artei flamande

În Flandra influența artei italiene este mai puternică ca urmare a călătoriilor pictorilor flamanzi, dar și a legăturilor pe care monarhii de aici le aveau cu familiile domnitoare din Italia și Spania.

Se constată o detașare a activității artistice de autoritatea bisericii, iar în această situație, autorii nu mai așteaptă cuvântul de ordine exclusiv din partea instituțiilor eclesiastice, care continuă totuși să le comande opere. Pictorii se supun și sentimentului propriu, lăsând uneori în tablourile lor să apară detalii lumești. Există chiar o predilecție pentru pictura de

moravuri, dar, în paralel, subiectele mitologice, alegoriile, nudurile sunt ilustrate frecvent în epocă.

Pictura flamandă se evidențiază prin obiectivitate, sete de cunoaștere și admirația lumii, prin realism și o bună stăpânire a meșteșugului de armonizare a tonurilor. Ceea ce este caracteristic pentru școala de pictură flamandă este specializarea artiștilor în realizarea unei anumite categorii de subiecte pe care nu o părăsesc toată viața. Apar astfel în pictură compartimente pe care le ocupă exclusiv anumiți pictori recunoscuți ca portretiști, peisagiști, interpreți ai scenelor de moravuri, ai motivelor de natură moartă, sau ai scenelor religioase. Spre exemplu, **Hieronymus Bosch** era solicitat în executarea tablourilor religioase inspirate din cărțile sfinte (*Isus purtând crucea*) sau din înțelepciunea populară, în vreme ce **Peter Brueghel cel Bătrân** (c. 1526-1569) era apreciat ca peisagist (*Februarie, Nunta țărănească*).

Fig. 4.36., Pieter Brueghel cel Bătrân, Adorarea magilor



Fig. 4.37., Pieter Brueghel cel Bătrân, Nuntă țărănească



Fig. 4.38., Pieter Brueghel cel Bătrân, Serbare țărănească (de notat cântărețul din cimpoi, care apare în ambele tablouri)



Renașterea germană

În afara Italiei, sursă de inspirație pentru pictorii de pe continent, și **spațiul german** a putut număra reprezentanți de seamă, precum Dürer, Grünewald sau Holbein. Începuturile picturii pe panou sunt strâns legate de situația politică și socială a Germaniei de la începutul secolului al XV-lea, care conferă producțiilor artistice un caracter fragmentat și burghez. Ritmul alert de dezvoltare a orașelor, afirmarea burgheziei ca segment social consumator de artă și doritor a-și face cunoscută prosperitatea materială, precum și lipsa mecenatului princiar duc la formarea de centre artistice numeroase (Köln, Hamburg, Nürnberg). Aceste centre, în pofida proximității, comunicau puțin între ele, adesea preferând să caute învățăminte în Flandra, Italia, Franța, ceea ce a dus la diferențe semnificative: la Köln caracteristică era suavitatea oarecum afectată, calificată de critici drept mistică și îndrăgită de romantici, în vreme ce la Hamburg influența Țărilor de Jos este indiscutabilă și se reflectă în conturarea cu asprime a figurilor pe fonduri de aur.

Particular pentru acest spațiu este că arta devine exclusiv o expresie a desenului, iar culoarea, chiar când este originală și strălucitoare, nu este principala însușire a unui tablou, ci un element ajutător. Colorarea lucrărilor se produce prin aplicarea unor pete fine de culoare, după ce compoziția executată într-o nuanță monocromă era terminată în toate detaliile ei.

În arta germană interesul primordial al artistului nu este redarea vieții obiective, reale, cât a ideii pe care acesta o are despre viață. Spre deosebire de arta latină, unde se apreciază proporția și frumusețea trupului uman, armonia compoziției, raportul volumelor, combinația tonurilor, în cea germană este prețuită puterea de expresie a figurilor, amănuntele capabile să sugereze un sentiment profund. De aici rezultă tendința artei germane de a prezenta fețe contractate de furie, membre agitate, priviri speriate sau amenințătoare, haine umflate de vânt.

La artiștii germani peisajul este conceput ca fond de decor, apărând, mai ales la Dürer, o nepotrivire între personaje și peisaj, figurile apărând mai degrabă în fața naturii, iar nu în mijlocul ei. Treptat însă, ca urmare a influenței artei italiene, vor atinge performanța de a încorpora personajele în decor. Se pictează pe panouri izolate, iar modul esențial de expresie este pictura de altar.

Pictorii germani s-au oprit sub aspectul temelor abordate mai ales asupra celor religioase, așa cum este cazul lucrărilor *Sfânta Treime*, *Apostolii* ale lui **Albrecht Dürer** (1471-1528), al cărui stil este tributار influenței venețienilor Mantegna și Giovanni Bellini, ori al lucrărilor *Răstignirea*, *Învierea*, *Tentația Sfântului Anton* aparținând lui **Mathias Grünewald** (c. 1445-1531). Ceea ce frappează în tablourile lui Dürer este că a folosit natura ca model, desenând-o așa cum o vedea, dar i-a fost străină alegerea aspectelor celor mai frumoase ale corpului personajelor pentru a le înfățișa într-o postură avantajoasă. Deși a cunoscut perspectiva nu s-a folosit de ea în totalitate, neglijând perspectiva aeriană. De asemenea, studiind în parte fiecare lucru pictat a omis faptul că, luate împreună, impresia obținută este diferită, și că, într-o compoziție mai amplă, cu mai multe figuri, distanța necesară privirii pentru a le cuprinde le face să apară altfel decât atunci când sunt privite de aproape și separat. Nu a utilizat nici gradarea culorilor, a luminilor și a umbrelor, mărgininându-se să deseneze bine toate părțile unui tablou, să le finiseze cu grijă și să întrebuințeze tonuri armonioase.

Fig. 4.39.,
Albrecht Dürer,
autoportret



Fig. 4.40., 4.41.,
Albrecht Dürer,
Cavaler
rătăcitor,
Bufniță



Hans Holbein (1497-1543) se deosebește de compatrioții săi prin aceea că nu se consideră german, ci european, aparținând unui cerc internațional care este dominat de ideile umanismului. Călătoriile întreprinse în Elveția, Italia și stabilirea în Anglia se reflectă asupra stilului său care degajă naturalețe și echilibru. Pictor la curtea lui Henric VIII, s-a îndeletnicit mai cu seamă cu executarea portretelor care îi erau comandate, integrând modelele în mediul care le era familiar și oferind prin aceasta impresia de realitate de viață (*Erasmus*, *Jane Seymour*, *Portret*).

Fig. 4.42., Hans
Holbein,
Ambasadorii (de
notat elementul
din avantscenă,
un craniu care
este vizibil doar
cu ajutorul unei
oglinde conice)



Limitele influenței artei italiene

Răspândirea artei italiene se face mai greu în Germania datorită conflictelor politice și religioase, a naționalismului și a opoziției față de Roma, dar și a puternicei tradiții artistice medievale. Clasicismul italian și-a exercitat influența mai ales în zona din jurul Nürnbergului și Augsburgului, placă turnantă a relațiilor cu Italia.

În celelalte țări ale Europei, influența artei italiene a fost mai slabă, în Anglia preferința pentru stilul gotic devansând interesul pentru Renaștere în forma ei italiană, iar Peninsula iberică este și mai reticentă față de noile valori, împotrivindu-se umanismului și pătrunderii „păgânismului” în artă.

Se poate afirma că Renașterea a eșuat în tentativa de a reface prin artă și cultură unitatea pierdută a lumii creștine, și va constitui motivația, începând cu secolul al XVII-lea, pentru un curent opus: barocul.

 Test de autoevaluare 4.1.

Pornind de la imaginile de mai sus (4.5 – 4.42), comparați arta renascentistă italiană cu cea germană. Care sunt trăsăturile care le diferențiază? Care sunt posibilele cauze? Alcătuiți o listă a acestor trăsături și cauze. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Indicații cu privire la redactarea eseului găsiți la pagina 108.

4.3. Barocul și sursele sale de inspirație

Contextul politic și religios al trecerii la baroc

Împrejurările care favorizează apariția și propagarea caracterelor artei baroce, care au contribuit la transformarea stilului renascentist pentru a-l face să alunece spre cel baroc, sunt de ordin istoric, psihologic și estetic.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea se produce mișcarea de reformare a Bisericii, pe fondul atmosferei de neliniște religioasă ce domină sfârșitul Evului Mediu și a incapacității clerului de a o gestiona. Relaxarea moravurilor și slăbirea principiilor credinței au lăsat populația pradă superstițiilor și discursurilor predicatorilor populari. Aceștia, adversari ai catolicismului, denunță cu vehemență abuzurile din sânul Bisericii: imoralitatea clerului secundar și a călugărilor, beția, jafurile, concubinajul, gustul pentru profit; dezinteresul episcopilor pentru administrarea diocезelor, dublat de dorința măririi averilor și a acumulării de funcții, exploatarea bisericilor locale de către Curia romană. Lipsurile se observă și în indiferența Bisericii față de îndatoririle pastorale, în formarea preoților, în îndrumarea spirituală a credincioșilor. Biserica catolică avea de ales între două alternative: fie să se vindece, să găsească soluții pentru problemele cu care se confrunta, fie să asiste la scăderea numărului de credincioși și să suporte atacurile lor. Încercările de reformă ale bisericilor naționale nu au avut succesul scontat, cu excepția Spaniei, unde cardinalul Cisneros a reușit să reinstaureze disciplina. În celelalte cazuri, biserica neputându-se renova, inițiativa a revenit unor grupuri mici care caută noi căi spirituale, în afara ierarhiei ecleziastice, și pe baza unei religii individuale. Afirmarea religiilor protestante a provocat reacția Bisericii catolice, materializată în convocarea conciliului de la Trento (1545-1563) unde s-au fixat normele morale după care se va conduce catolicismul. Conciliul, expresie a Contrareforme, concepută ca formă de răspuns al autorității papale la atacurile adepților Reformei, a coincis cu luarea de măsuri de purificare a bisericii, ceea ce a dus la o simplificare și îngrădire a artei, la o moralizare a ei în subiect și intenții.

Se imputa artiștilor că au introdus o idolatrie păgână în biserică, un desfrâu al imaginației care atenta la pudoarea și puritatea spiritului creștin. Conciliul decretează alungarea din tablourile destinate clerului a tot ce putea deștepta gânduri profane. Se dorea ca modestia și severitatea să domine compozițiile artistice, însă această cerință era dificil de realizat deoarece, în triumful bisericii, după criza profundă care o condusese în pragul ruinei, se găsește un motiv de încredere, deci o nouă cauză de exaltare. În operele de artă, ca urmare a siguranței în puterile nelimitate de reînnoire ale catolicismului, se întâlnește nevoia de a se imagina viețile martirilor. Se produce o schimbare sub aspectul temelor preferate, renunțarea la ilustrarea vieții și a plăcerilor ei, fiind înlocuită cu pasiunea pentru scenele cu Isus și Fecioara Maria.

Barocul italian și originile sale

Barocul apare în Italia de unde s-a răspândit în restul Europei, adaptându-se gustului public, particularităților locale și temperamentului artiștilor. Denumirea stilului artistic, baroc, provine dintr-un termen de origine iberică, care desemna perlele asimetrice. Termenul a fost mai întâi folosit pentru a desemna construcțiile arhitectonice caracterizate prin linii lipsite de simetrie, de echilibru, extinzându-se ulterior asupra

**Trăsăturile
fundamentale ale
barocului italiene**

tuturor creațiilor artistice realizate în acest stil. Denumirea, utilizată în sens peiorativ, apare în secolul al XVIII-lea, într-o vreme în care simpatiile esteticienilor erau îndreptate spre stilul clasic și servea pentru a evidenția disprețul față de operele veacului al XVII-lea.

Apariția unui stil aflat în contradicție cu cel renascentist nu trebuie să mire, deoarece s-a observat că atunci când stilurile încep să intre într-o etapă de declin, ele sunt dominate prin lipsă de măsură și de armonie. Era deci natural ca, după formele armonioase ale Renașterii, să asistăm la transformarea lor în elementele exagerate de care se va sluji barocul.

Originea stilului se află în Renaștere, din arta de la finele secolului al XVI-lea provenind aspecte care au fost puse în acord cu preferințele trăitorilor veacului al XVII-lea, dar ceea ce s-a preluat a suportat atâtea transformări încât, în momentul în care barocul ajunge la deplina lui expresie, formele pe care le îmbracă vor fi nu doar deosebite, ci în opoziție cu cele ale Renașterii. Explicația rezidă în faptul că exemplele reprezentate de lucrările lui Michelangelo, Rafael, Tiziano erau periculoase prin măreția lor, nimeni nepermițându-și să se sprijine exclusiv pe modelul acestor maeștri fără a risca să-și vadă opera coborâtă la rangul de imitație. Astfel, urmașilor nu le rămâne decât, inspirându-se direct de la pânzele predecesorilor, să introducă modeste elemente noi și să deformeze calitățile împrumutate de la modele. Prin aceasta nivelul lucrărilor era coborât, dar se dădea iluzia temperamentului. Rezumând, se poate afirma că operele de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui al XVII-lea, perioadă în care se manifestă stilul baroc, sunt rezultatul îmbinării eclectismului (contopirea calităților, uneori contrarii, luate din creațiile predecesorilor) cu manierismul (exagerarea până la absurd a unei trăsături, în proporțiile figurii umane, în atitudini, în prezentarea unui subiect, în sentimentul care inspira opera sau în procedeele de execuție).

Se remarcă în epocă avântul pe care îl cunoaște arhitectura în detrimentul celorlalte arte, care i se subordonează, devenind auxiliare, decorative. Pictura și sculptura au un rol secundar, redus la crearea de iluzii și la trezirea în privitor a emoțiilor de natură mistică.

Procedeele se combină în maniere ciudate, alăturând în aceeași compoziție părți pictate și sculptate, așa cum se constată la făurirea decorurilor, conformându-se varietății deosebite a formelor sub care se înfățișează tablourile. În pictură se recurge la perspectivele infinite, tablourile dând impresia că spațiul pictat și închis între pereții unei clădiri sau într-o ramă se sparge, că de acolo se vede cerul unde se întâmplă miracole ce însoțesc triumful vieții vreunui sfânt, sau de unde se coboară suite de îngeri. Compozițiile ilustrează scene mitologice, martirizări și apoteoze de sfinți, subiecte cu multe personaje și mai rar alegorii. Subiectele sunt tratate cu pasiune, din ele degajându-se ardoarea credinței care îmbracă uneori forme neobișnuite, ciudate. În epocă sunt mai puțin cultivate compozițiile cu scene inspirate din lumea satului ori cele ce ilustrează peisaje.

Picturile, cele mai multe decorative, sunt executate pe suprafețe imense, acoperind plafoanele sau pereții palatelor și altarele care se construiesc atunci. Stilului baroc îi sunt proprii trăsături precum gesticulare exagerată, poze și atitudini violente sau teatral-dramatice, manierism de care sunt încărcate produsele artistice ale vremii.

Barocul italian

În **Italia**, se remarcă prin compozițiile sale **Tintoretto** (c. 1512-1594), ucenic al lui Tiziano care practică un eclecticism superior, încercând să îmbine acuratețea desenului lui Michelangelo și coloritul lui Tiziano în picturi în care se amestecă sacrul și profanul, scenele din Noul și Vechiul Testament cu secvențe din viața tumultuoasă a Veneției acelor vremuri (*Adam și Eva*, *Miracolul Sfântului Marcu*, *Răstignirea*, *Coborârea de pe cruce*).

În **Franța** pictura se încadrează în genul istoric, unde sunt incluse subiectele religioase ori scenele mitologice, unele rezervate capelelor și bisericilor, altele apartamentelor private. Genul istoric în pictură a fost considerat prin excelență nobil. Preferat de rege, nobili și marii burghezi, el își revendică originea în lucrările marilor maeștri ai trecutului, care îi servesc drept exemplu. Prin creațiile lor, aparținând acestui gen, s-au impus **Charles le Brun** (autor al *Intrării în Babilon*) și **Nicolas Poussin** (1594-1685), pictor al unor lucrări cu scene din mitologia greacă (*Narcis*, *Parnasul*, *Nimfă și satir*). Alături de genul istoric, dar inferior lui, se afla portretul, pus de asemenea în slujba familiei regale căreia îi răspândește și îi perpetuează imaginea, dar și a familiilor nobile, burgheze sau a clerului. Întrăurirea barocului italian în Franța este indubitabilă, probată fiind de afinitățile existente între manifestările artistice ale stilului în cele două țări.

Fig. 4.43.,
Poussin, Regatul
Florei



Barocul din Țările de Jos catolice

În **Belgia (Țările de Jos catolice)**, țară catolică în care activează ordine bisericești, producțiile artistice sunt condiționate de viziunea pe care acestea o au despre artă. Compozițiile religioase predomină, așa cum se constată din cercetarea lucrărilor lui **Peter Rubens** (1577-1640), cele mai cunoscute fiind *Înălțarea crucii*, *Răstignirea lui Christos*. Familiarizat cu arta din Italia, Spania și Franța, Rubens își însușește caracteristicile artei din vremea sa și le transpune în peste 3.000 de creații, multe destinate altarelor din biserici. O activitate atât de vastă necesita ajutorul elevilor, unii foarte talentați precum van Dyck și van Thulden. De obicei, maestrul se mărginea să schițeze în trăsături largi compoziția, revenind elevilor sarcina de a construi opera definitivă pornind de la schiță, singurele elemente rezervate lui Rubens fiind chipurile personajelor sau nudurile. Cei opt ani în care a studiat creațiile lui Tiziano, Veronese și Tintoretto l-au învățat să utilizeze maniera italiană de a colora, modul de dirijare și distribuire a luminilor și

umbrelor. Rămâneau alte aspecte asupra cărora criticii s-au oprit afirmând că figurile sale nu sunt îndeajuns de deosebite unele de altele. Rubens pictează mai degrabă chipuri obișnuite, comune, ca trăsături și proporții, care se îndepărtează mult de cele antice. I s-a reproșat că hainele redatate nu se armonizează întotdeauna, dovadă a libertății de care este cuprins artistul când desenează. De fapt, era interesat mai mult de tehnică decât de ilustrarea exactă a naturii, de aceea chiar și în colorit nu face apel la întreaga sa pricepere, figurile apărând într-un amestec de tonuri intense și separate încât lasă impresia unor pete, iar alături crează iluzia unor trupuri diafane, transparente, în reflexele luminii.

Fig. 4.44., 4.45.,
Rubens, Portret
al pictorului cu
prima sa soție,
Patru capete de
negri



Anthony van Dyck (1599-1641), valorosul discipol al lui Rubens, considerat cel mai aristocratic pictor flamand din veacul al XVII-lea, păstrează amprenta profesorului său în temele alese, aplecându-se asupra scenelor religioase (*Madona*, *Christos înălțat pe cruce*), dar onorează și comenzile cu care îl asaltează mari nobili. Portretist deosebit, își pune talentul în serviciul nobililor și regilor, unul dintre ei, Carol I, regele Angliei fiind protectorul și modelul său (*Portretul regelui Carol I*).

Fig. 4.46., Van
Dyck, Portretul
lui Carol I



Fig. 4.47., Van Dyck, Portretul Margaretei Snyders



Barocul din Provinciile Unite (Țările de Jos protestante)

Olanda a avut până în secolul al XVI-lea un parcurs artistic aproape identic cu cel al Belgiei. Dispariția unirii politice se va reflecta și în modificarea climatului intelectual, care se va supune unor influențe diferite.

Dacă în Belgia se manifestă influența franceză, Olanda, interesată să-și conserve independența, optează pentru izolare și pentru transpunerea în artă virtuților civice și spiritului de sacrificiu care erau accentuate în acea perioadă. Laicizarea artei se intensifică, iar compozițiile religioase și cele mitologice dispar aproape în totalitate. Tablourile religioase, considerate de protestanți ca un sacrilegiu în raport cu credința adevărată, nu mai sunt comandate, singurii care le execută fiind Rembrandt și elevii lui. Nici tablourile mitologice, rod al culturii umaniste, întinată de păgânism și legată de țările sudice, rămase sub autoritatea Romei din punct de vedere religios nu se bucură de admirație. Cum rigiditatea morală a calvinismului îi obliga pe artiști să fie rezervați în privința nudului, în Olanda se pictează multe portrete sub toate genurile, individuale, de grup, de militari, la banchete și reuniuni colegiale.

Aici apare tabloul ca „mobilă”, tabloul ușor de transportat, plăcut privitorului, menit să sporească confortul unei locuințe și pe cel al locatarilor. Un asemenea tablou nu era fixat ca decorație murală pe plafonul unei încăperi ca în Franța, nici nu era folosit ca altar sau ca obiect de amintire ca în Flandra și Italia, apropiindu-se de destinația zilelor noastre.

Portretul olandez

Cel mai mare portretist al Olandei pentru secolul al XVII-lea a fost **Frans Hals** (c.1580-1666), autor al unor lucrări care se încadrează într-un gen distinct de pictură, pictura de gen. În opoziție cu pictura istorică, aceasta își alege subiectele din cotidian, din banalitatea lumii înconjurătoare, cu plăcerile și lipsurile ei, cu ocupațiile și distracțiile obișnuite, asupra cărora autorul nu intervine pentru a înnobila modelul. Unii artiști își selectează modele din lumea celor umili, a țăranilor

surprinși în cârciumi sau la bălciuri; alții se inspiră din universul mahalalelor, șarlatanilor sau al micilor industriași, în timp ce un alt segment de artiști pătrunde în mediul luxos al elitei sociale (ex. **Pieter de Hooch** pictează *Femeie cântărind aur*, *Casa de la țară*). Picturile lui Hals, dominate de personaje de la periferia societății, sunt originale prin tehnică. Spre deosebire de van Dyck care evita să traseze tușe vizibile considerate a fi indiciul neglijenței și a unei maniere de lucru expeditivă, Hals nu ascunde privitorului nimic din procedeul său: trăsăturile de pensulă sunt evidente, formele desenate învăluindu-le în tușe multiple, îndreptate în toate direcțiile, ca în lucrările *Ofițerii Sfântului George*, *Țiganka*, *Doica și copilul*.

Fig. 4.48., Hals,
Țiganka
(Boemiana)



Arta flamandă a secolului al XVII- lea

Semnarea păcii din Westfalia la 1648, prin care Olanda obținea recunoașterea independenței, a declanșat organizarea provinciei și exploatarea mării, ajungând o adevărată putere maritimă, după decăderea Spaniei. Artiștii nu rămân indiferenți la modificările produse și includ în tablouri, în scenele de interior, hărți, globuri geografice, covoare orientale, animale exotice, dovezi ale intensificării activității comerciale și, ca o consecință, a contactului cu Extremul Orient. Doar la **Rembrandt van Ryn** (1606-1669) există preocuparea pentru redarea integrală a Orientului, cadru, oameni, elemente de culoare locală, dar în acest caz este prezentată o imagine a Orientului creată pe baza lecturilor și fanteziei artistului, nu o imagine rezultată din observarea directă a realității. În comparație cu contemporanii aplecați asupra tablourilor de mici dimensiuni, el este autor al unor compoziții impresionante, din care se degajă forță deoarece părăsește finisajul minuțios caracteristic picturii flamande și se axează pe aplicarea de tușe proeminente pe care nu le contopește, oferind compozițiilor relief. Cu predilecție atras de pictura de gen istoric, redă scene biblice sau inspirate din legende ori din istoria reală a vremii. Interesat de crearea de efecte deosebite, recurge la experiența artei italiene pentru a imortaliza contrastul dintre lumină și întuneric reflectat pe figurile și obiectele pictate, această tehnică aplicând-o unora dintre cele mai apreciate creații: *Garda de noapte*, *Lecția de anatomie*, *Titus cântând*, *Artistul bătrân*, *Pelerinii din Erasmus*.

Fig. 4. 49.,
Rembrandt,
Profetul Ieremia
deplângând
prăbușirea
Ierusalimului



Barocul spaniol

În timpul domniilor lui Carol Quintul și Filip II, **Spania** evoluează substanțial în domeniu artelor, din secolul al XVII-lea limitându-se importul de tablouri și invitațiile adresate pictorilor străini pentru a executa comenzi. Școala de pictură spaniolă se definește prin individualism (aprecierea notei personale a fiecărui artist), naturalism (teatralul, elementele opulente sunt evitate) și accentul pus pe tehnică, pe îndemânare. Se formează, în centrele de la Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid, pictori spanioli originali care se încadrează în tematica pânzelor importate și se dedică scenelor religioase, fapt explicabil prin necesitatea imortalizării succesului reputat de Contrareformă. Producțiile artistice sunt un melanj între tendința de prezentare obiectivă a lumii înconjurătoare și obiectivul stimulării credinței religioase prin înfățișarea suferințelor și voluptăților amorului divin. Efectele dramatice, menite să sensibilizeze privitorul, sunt obținute prin aspecte antitetice, contrastante, de care uzează artiști precum **Diego de Silva y Velasquez** (1599-1660), portretist renumit (*Filip IV*, *Apolo și Vulcan*, *Infanta Margareta*), pictor de curte al regelui Filip IV.

Fig. 4. 50., 4. 51.,
Velasquez,
Infanta Margareta
Thereza, Prințul
Balthazar Carlos



Suflul nou, reclamat de școala spaniolă îmbracă forma travestirii vechilor teme mitologice prin localizarea lor realistă în Spania, sau a umanizării scenelor religioase. Dispăreau barierele dintre lumea legendelor și lumea reală, iar contemporanii pictorului se substituie personajelor legendare.

Cel care s-a impus în arta spaniolă a perioadei a fost **El Greco** (c. 1550-1614), grec născut în Creta pe numele său Domenico Theotocopuli, elev al lui Tiziano și admirator al lui Michelangelo, care ajunge la Toledo în 1577 pentru a executa altarul mănăstirii călugărițelor dominicane San Domingo el Antiguo. Marcat de renașcentiștii italieni, treptat se detașează de conveniențele artei spaniole și renunță să picteze realitatea palpabilă, optând pentru redarea unor ființe și lucruri care și-au pierdut propriile însușiri, dobândind altele prin care se integrează în lumea eterică, imaterială, în care nu se mai pot petrece miracolele evocate de cărțile sfinte. Sugestive pentru activitatea sa sunt tablourile *Sfânta Treime*, *Sfântul Mauriciu*, *Adorația păstorilor*, *Toledo*. Interesantă este dispunerea compozițiilor în cerc și împărțirea suprafeței pictate în registre, unul terestru și altul divin, așa cum procedau și alți contemporani ori cum se întâlnea în iconografia ortodoxă cunoscută artistului din Creta.

Originalitatea operelor constă în colorit, nu atât în armonizarea tonurilor (predominante fiind albastrul, verdele și galbenul), cât felul în care tonurile sunt obținute pe pânză, dobândind o strălucire și transparență aproape unice în istoria picturii. Artistul uza de un procedeu folosit de meșteri la lăcuirea emailurilor sau a mobilelor care presupunea aplicarea tonului în straturi succesive, după ce stratul inferior se usca. La culoarea finală se ajungea după 4-5 reveniri, ceea ce prelungea timpul de execuție al unei lucrări, dar asigura stratului de culoare rezistență în timp și un efect comparabil cu reflexele pietrelor prețioase.

După cum s-a putut constata din succinta prezentare făcută artei secolului al XVII-lea, barocul, răspândit în Europa catolică, a provocat peste tot opoziții care au generat forme de exprimare artistică foarte diferite. În țările protestante estetica barocă a fost respinsă, influența italiană fiind redusă, datorită interesului existent în aceste zone pentru reconstituirea obiectivă a cadrului vieții cotidiene.

Fig. 4.52., 4.53.,
El Greco,
Schimbarea la
Față, Panoramă a
orașului Toledo



4.4. Stilul rococo (prima jumătate a secolului al XVIII-lea)

Contextul apariției stilului rococo

Stilul rococo sau rocaille apare în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în Franța ca răspuns la stilul din vremea lui Ludovic al XIV-lea, dominat de rigoare și o anumită rigiditate pompoasă. Denumirea stilului apare în secolul al XIX-lea și este utilizată în sens peiorativ pentru a marca lipsa de considerație față de creațiile din veacul anterior care contraveneau principiilor artei clasice. Acest stil a afectat mai puțin arhitectura, fidelă gustului clasic, și mai mult decorația ale cărei linii întortocheate aminteau de cochiliile scoicilor. Picturile de pe lambriurile din saloane abundă de arabescuri, ghirlande sau peisaje exotice, iar mobilele apar curbate și sculpturile capătă un aspect teatral.

Perioada în care se manifestă a fost considerată una de tranziție, anumite caractere ale epocilor anterioare păstrându-se, dar începând să fie experimentate și idei noi care vor ajunge la maturitate în perioada următoare.

Rococo-ul francez

În **Franța**, arta se menține în serviciul regalității, contribuind la glorificarea faptelor de arme, la evidențierea meritelor, reale sau imaginare, ale regelui și familiei lui, dar arta secolului al XVIII-lea încetează a mai avea un caracter oficial și devine o artă personală. Dificultățile financiare din vremea lui Ludovic al XV-lea limitează comenzile importante și regele pierde statutul de principalul mecena pe care îl imită cei mai bogați dintre curteni. De acum înainte, nobili și burghezi comandă opere de artă al căror scop este să le încânte privirea și să le facă existența mai plăcută.

Cum viața se desfășoară într-un mediu mai familiar, în încăperi mai mici, mai intime, care înlocuiesc sălile imense, pictura se adaptează. Genul istoric se menține, dar înregistrează o perioadă de decadentă; sunt tot mai solicitate tablouri cu scene din viața cotidiană sau din cea galantă, iar personajele sunt costumate în haine obișnuite ori sunt travestite în veșminte rustice, pastorale. Figurile sunt prezentate îndeletnicindu-se cu operații plăcute, petrecând, cântând, dansând, integrate în mijlocul naturii adesea idealizată.

Preocupările acestei societăți lasă puțin loc pentru pictura religioasă, chiar dacă lumea continuă să fie destul de evlavioasă. Compozițiile cu teme din cărțile sfinte ori au un ton monden, de salon, ori sunt adevărate exerciții de școală, în care, cu aplicație, dar fără cea mai mică convingere, pictorul face dovada priceperii sale. Nu dispar pânzele de mari dimensiuni, dar ele sunt întâlnite, mai mult decât în biserici, printre modelele folosite de manufacturile de tapiserii de la Gobelins și Beauvais, solicitate de nobili și familiile regale din Europa.

Deoarece pictura istorică se reduce la câteva lucrări religioase și la cartoanele pentru tapiserii, se afirmă genurile calificate până atunci ca secundare, precum portretul, pictura cu subiecte din popor, pictura galantă. Unii artiști practică portretul mitologic, concesie făcută genului istoric, unde nu este redată imaginea fidelă a modelului, pictorul impunând un costum și adăugându-i atribute care îl metamorfozează într-o divinitate; nu mai sunt imortalizați oameni obișnuți, ci zei și zeițe: Apollo, Marte, Ceres, Diana, Venus. Procedul nu era inedit, fiind utilizat și de artiști renascentiști, dar niciodată nu a fost întrebuițat atât de sistematic și pe o scară așa de largă ca în Franța secolului al XVIII-lea.

La pictorii secolului al XVII-lea omul aproape se pierdea în mijlocul accesoriilor și simbolurilor care îi evidențiau rangul social, iar decorul era completat prin coloane, obiecte prețioase răspândite pe mese, mobile masive și bogate, cu bronzuri și aurării. În secolul al XVIII-lea, se observă dispariția treptată a obiectelor care distrăgeau atenția și oboseau privirea. Se ajunge la o concepție mai puțin eroică a reprezentării omului, în care costumele joacă un rol secundar, stofele, decorațiile lor interesându-i mai puțin pe artiști. Dacă până atunci modelele erau văzute în picioare, solemne, impunătoare, ori stând la o masă îndeplinind înalte însărcinări, acum sunt implicate în ocupații banale și au atitudini familiare. Totul dobândește un caracter mai intim; personajele, indiferent de rangul lor, pierd aerul teatral.

Modificarea gustului public nu se oprește aici. Se înmulțesc temele noi prin includerea subiectelor exotice; apar obiecte în picturi, obiecte de origine chineză, turcă și animale exotice. Coloritul se obține prin aplicarea de tonuri delicate, care se armonizau cu interioarele camerelor decorate în nuanțele la modă în epocă (roz, bleu, verde în asociație cu gri și aur). Pentru compunerea unor picturi diafane, pastelul și guașa sunt preferate uleiului cu ajutorul căruia se obținuseră în trecut compoziții pline de vigoare. Noile creații artistice se acordau mai bine cu mobilierul, cu busturile din marmură sau teracotă prezente în decorația obișnuită a încăperilor, decât tablourile în ulei.

Franța

Printre pictorii perioadei s-au impus: **Antoine Watteau** (1684-1721), în ale cărui tablouri (*Jupiter și Antiopa*, *Indiferența*, *Fineta*, *Îmbarcarea spre Citera*) este vizibilă influența lui Rubens și a maeștrilor venețieni; **Elisabeth Vigée-Lebrun**, una dintre puținele pictorițe cunoscute, artistă oficială a reginei Maria Antoaneta, care și-a dovedit originalitatea în portrete, unde introduce tunicile antice și un plus de sentimentalism în tablourile *Maria Antoaneta*, *Artista cu fiica ei*, *Portretul doamnei de Barry*. **Maurice Quentin de la Tour** (1704-1788), pictorul de casă al doamnei de Pompadour, este atras de figurile intelectualilor vremii, pe care îi folosește ca modele pentru portrete în mărime naturală realizate în pastel (*Doamna de Pompadour*, *D'Alembert*).

Fig. 4. 54., 4.55.,
Georges de la
Tour, Nativitate,
sfântul Iosif
tâmplar



Un alt protejat al doamnei de Pompadour, **François Boucher** (1703-1770), a abordat subiecte mitologice, preferată fiind Venus, dar mai ales s-a inspirat din viața de la țară. Autorul mai multor pastorale în care evită să prezinte țărani veritabili, el se mulțumește să deseneze personaje tinere, curate, fardate, înveșmântate în haine de mătase croite după tipicul costumului sătenilor, ce dau scenelor un aer de eleganță neîntâlnită în realitatea rurală. Între lucrările lui merită a fi amintite *Cuibul*, *Moara*, *Toaleta Diane*, *Doamna de Pompadour*.

Fig. 4.56.,
Boucher, Colivia
(de notat că
aceasta, plasată
în fundal, este
doar un pretext al
prezentării celor
două personaje)



Fig. 4.57.,
Boucher, Cuibul
(de notat aceiași
colivie, în colțul
din dreapta jos)



Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), format la Academia de pictură, este cel care introduce în cea mai înaltă instituție franceză de artă studiul naturii moarte (*Castelul de cărți de joc*, *Atributele muzicii războinice*). Considerat de Diderot cel mai mare pictor al secolului, admirator al artei olandeze și flamande, reconstituie cu conștiinciozitate și scene din popor.

Arta iberică

Arta spaniolă depășește granițele țării în acest interval prin intermediul lui **Francisco Jose de Goya y Lucientes** (1746-1828), semnat al lucrărilor *Autoportret*, *Regina Maria Luiza*, *Culesul viilor*, *Regele Ferdinand VII*, *Urișul*, *Maja vestida*, *Maja desnuda*. Chiar de la începutul carierei artistice execută concomitent portrete și cartoane pentru tapiserii, redând momente semnificative din cotidianul urban și rural al țării, într-un colorit viu, menit să impresioneze de la distanță.

Fig. 4.58., Goya, Umbrela de soare



Fig. 4.59., Goya, Executarea rebelilor (de notat este diversitatea abordării în cele două tablouri a cromaticii și tematicii)



Anglia sau exemplul diversității

Anglia cunoaște în secolul al XVIII-lea o înflorire deosebită a picturii, îndeosebi a portretului, iar școala de pictură engleză, tributară influențelor străine, se consolidează grație lui **William Hogarth** (1697-1764). Potrivit lui arta trebuia să aibă un caracter moralizator, să contribuie la îndreptarea celor rătăciți. De aceea în compoziții ilustrează aspectele degradante, imorale ale societății din vremea sa, oprindu-se asupra prezentării etapizate a carierei unei prostituate, asupra vieții jucătorilor de cărți (*Viața unui stricat*).

Cel mai important reprezentant al generației a fost **Joshua Reynolds** (1723-1792), director al Royal Academy of Arts, fondată la 1768. Interesat să înlăture impresia statică a pânzelor timpului său, închipuie personajele vorbind cu membrii ai familiei, cu servitori, jucându-se cu animale sau cu copii, în mijlocul unei acțiuni, și conferă imaginilor relief prin trasarea unor tușe consistente pe care contemporanii le abandonaseră în încercarea de a obține picturi delicate. Între creațiile lui, mai cunoscute sunt *Inocența*, *Autoportret*, *Nelly O'Brien*. Se poate afirma că școala de pictură engleză reușește acum să renunțe la amprenta străină pe care au purtat-o produsele sale până în secolul al XVIII-lea, găsindu-și afirmarea în genul portretului.

Rococo-ul italian

Italia, pierde preponderența artistică în favoarea Franței și este obligată să se conformeze influențelor venite din afara granițelor ei. Se mențin însă vechile centre artistice de la Roma și Veneția, unde activează pictori precum **Giovanni Battista Piazzetta** (1632-1754), semnatar al unor compoziții religioase și profane caracterizate prin obiectivitate și prezentarea figurilor în mărime naturală (*Extazul Sfântului Francisc*, *Ghicitoarea*) și **Tiepolo**, autor al unor tablouri cu tematică variată, în care se împletesc scenele religioase cu cele exotice sau de pictură socială (*Justiția*, *Drumul spre Golgota*, *Căsătoria lui Barbarossa*, *Africa*, *Șarlatanul*).

Fig. 4.60.,
Tiepolo, Scenă
de carnaval



Germania încetează să fie un spațiu de manifestare pentru pictori originali datorită declinului pe care îl înregistrează pictura după secolul al XVI-lea, în favoarea arhitecturii. Pacea din Westfalia, consfințirea independenței mai multor state pe acest teritoriu, face ca regiunea germană să nu posede mijloacele și energia pentru a cultiva alte forme de artă, decât cele care se raportau la religie și curțile suverane. Aici producția artistică continuă să varieze la nesfârșit temele împrumutate din Franța și Italia secolului precedent.

4.5. Clasicismul sau revenirea la valorile antichității

Clasicismul și
cercetarea
istorică a
secolului al XVIII-
lea

Clasicismul a contribuit la propagarea valorilor legate de stat și de principiile nobile redescoperite prin lecturarea autorilor antici. Morala clasică, preocupată de unitate, ca o consecință a impactului filosofiei raționaliste caracterizată prin promovarea spiritului universal și a rigorii, se fundamentează pe onoare, calități sufletești și disponibilitatea pentru sacrificiu. Inspirat inițial din valorile morale ale cavalerilor și aristocraților, clasicismul se adresează spiritului întregii societăți, indiferent de categoria socială și de religie, încercând să impună o morală universală. Aceasta ar fi trebuit să se aplice întregii umanități, iar nu indivizilor luați fiecare în parte.

În opoziție cu asimetriile și ornamentațiile bogate ale stilului rococo, clasicismul reprezintă o alternativă, stimulată de redescoperirea armoniei operelor de sorginte italiană cu care artiștii intră în contact direct, prin vizitarea Italiei, sau indirect, prin cercetarea lucrărilor maeștrilor italieni. Un impact deosebit l-au avut asupra avântului clasicismului săpăturile arheologice de la Herculaneum (1720) și Pompei (1735), reconstituirea detaliilor legate de traiul antic devenind o preocupare frecventă către anul 1750.

Fig. 4.61., Frescă
de la Pompei
(Venus pe o
scoică)



Trăsăturile clasicismului secolului al XVIII- lea

Clasicismul în estetică a reprezentat tendința de simplitate, claritate, logică și echilibru, în care orice om, de oriunde ar fi, să se poată recunoaște. Într-o operă clasică sunt evitate complicațiile inutile, contrastele puternice, excesele, detaliile multiple, care ar fi putut să îngreuneze receptarea mesajului artistic.

Clasicismul își fixează sursele de inspirație în antichitate, concepția clasică, care pretindea că este expresia studiului întregii omeniri, răspunzând dorinței de universalitate a trăitorilor celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea.

Artistul clasic admiră lumea exterioară, model de armonie, rezultat al unor legi cosmice imuabile și consideră omul ca tot ce este mai interesant și desăvârșit, centru și măsură pentru toate lucrurile. Omul clasic, devotat regatului său și familiei, reprezintă prototipul eroului înzestrat cu multiple calități pe care nu ezită să le utilizeze în favoarea cauzelor în care crede. Generos, curajos, loial, spiritual și ambițios, omul clasic, produs al unui context istoric agitat, însumează trăsături care îl apropie de perfecțiune și îi asigură o aură de invincibilitate pe care pictorii epocii s-au străduit să o surprindă. Simboluri ale tipului de om desăvârșit, monarhii și nobilii atrag atenția pictorilor; ei le creionează figurile în numeroase compoziții care îmbracă de cele mai multe ori forma portretului. Nu este de mirare că peisajul dobândește un loc secundar în compoziții, deoarece nu se acorda cu mesajul pe care artiștii vremii doreau să-l transmită privitorilor.

Accentul pus pe reprezentarea omului se corelează cu studiile necesare cunoașterii lui, preluându-se ceva din perseverența cu care maeștrii renascentiști își pregăteau operele. În intenția de a-și crea despre lucruri și ființe noțiuni în care să fie cuprinse trăsăturile lor cu adevărat esențiale, elimină ce este prea individual și rețin doar aspectele generale.

Tehnica clasicilor este una caracterizată prin eforturile artiștilor de a aplica tușe discrete, aproape invizibile, care urmau să ateste finisajul minuțios și preocuparea pentru obținerea unui aspect îngrijit al lucrării. Gama coloritului, felul de amestecare a culorii vin să susțină tendința de a atinge perfecțiunea și ideea de rigoare. Nuanțele erau preparate pe planșă prin combinarea tonurilor până se ajungea la rezultatul urmărit de artist și apoi se adăugau pe pânză în straturi omogene.

Clasicismul francez

Fondatorul școlii clasice franceze a fost **Louis David** (1748-1825), pictor oficial în vremea revoluției și a lui Napoleon, era decis să înlocuiască arta coruptă, facilă a secolului trecut, care se adresa doar simțurilor, și să promoveze o artă destinată să transforme oamenii în elemente utile familiei și societății, o artă care să-i înobileze sufletul și să-l pregătească pentru acțiuni eroice. Se remarcă printre creațiile sale *Lupta Minervei cu Marte*, *Paris și Elena*, *Marat asasinat*, *Napoleon*, *Răpirea sabinelor*, *Portretul papei*, lucrări severe, de o rigiditate spartană, cum însuși autorul le califica, compoziții care nu se abăteau de la principiile morale ale republicanilor romani.

Fig. 4.62., David,
Încoronarea lui
Napoleon I (în
fapt, este scena
încoronării
împărătesei)



Fig. 4.63., David,
Napoleon la
trecătoarea Saint
Bernard



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) opina că cea mai importantă însușire a artistului este să redea aspectul veridic al societății în mijlocul căreia trăiește, să pornească de la realitatea înconjurătoare atunci când caută surse de inspirație. Cu toate acestea artistul se considera un pictor de istorie, ale cărui pânze tratau scene mitologice, legendare și religioase (ex. *Slujbă în Capela Sixtină*, *Oedip*, *Jupiter și Thetis*, *Apoteoza lui Homer*). Acordă atenție figurilor umane cu care intră în contact și își folosește calitățile de portretist pentru a realiza o autentică galerie de portrete folosind drept modele personaje de la curtea regală.

Clasicii, convinși că modul de a înțelege și practica pictura este consecința directă a Renașterii și în special a lui Rafael, își propuneau să înlăture influențele nefericite depuse de secolele XVII și XVIII în mod inutil asupra unor opere desăvârșite. Dorința de a readuce la viață valorile trecutului, ignorând transformările pe care lumea le suferise în ultimul secol a fost una dintre principalele acuze aduse clasicilor.

4.6. Romantismul

Reacția la clasicism și reflexul artistic al “secolului naționalităților”

Curentul artistic din prima jumătate a secolului al XIX-lea care a afirmat valori și concepții contrarii celor promovate de clasicism a fost romantismul, a cărui patrie o reprezintă Franța. După epoca în care producțiile artistice au fost nevoite să se conformeze ordinii, disciplinei, rațiunii, ideilor clare ce formau fundamentul clasicismului, romantismul aduce libertatea de exprimare a sensibilității, emoția, accentuarea rolului imaginației.

Denumirea curentului aparține secolului al XVII-lea și este de origine engleză.; inițial, termenul nu se aplica literaturii și artei romantice, ci desemna aspectele din natură care impresionau prin caracterul lor tragic și prin faptul că predispuneau la tristețe. Elementele ce definesc romantismul nu au apărut odată cu secolul al XIX-lea, revanșa sentimentului asupra rațiunii, libertatea exprimării pasiunilor, cultul pentru natură și pentru ruine fiind prezente încă de la finele secolului al XVIII-lea, în plină epocă a clasicismului. De altfel, delimitări foarte stricte între cele două stiluri nu pot fi făcute pentru că, la același artist (ex. Ingres, Delacroix) se constată existența elementelor clasice și a celor romantice în același timp, în aceeași lucrare. De aceea nici tematica abordată de pictori, mai variată în ceea ce-i privește pe romantici, nici tehnica ori coloritul nu sunt uneori suficiente pentru a trasa granițele dintre cele două stiluri artistice. Totuși, referitor la tehnica romanticilor se poate afirma predilecția pentru aplicarea unor tușe vizibile, orientate în diferite direcții, luând forme variate (virgule, linii paralele sau urme groase de culoare) procedeu revelator pentru caracterul și sensibilitatea pictorului. La ei tonurile se combină savant direct pe pânză, oferind compozițiilor relief și mișcare, iar nuanța la care pictorul a dorit să ajungă se descoperă privitorului doar de la o distanță potrivită.

Revenirea la sentimentul religios, la dragostea pentru natură, la predilecția pentru formele tensionate, amintesc de caracterul tumultuos al barocului, căruia romantismul îi adaugă noi valențe, concretizate în preponderența culorii în raport cu forma și predominarea imaginarului față de realitate. De aici locul acordat visului, fantasticului și tendința romanticilor de a se refugia într-un trecut ușor idealizat, reprezentat de Evul Mediu. Atrăși de diferențele dintre popoarele europene și restul lumii, romanticii se apleacă asupra geografiei ținuturilor mai puțin cunoscute, spre moravurile popoarelor primitive sau necivilizate, incluzând în tematica picturală elemente aparținând Asiei, Africii, celor două Americi.

Trăsăturile romantismului în artele vizuale

Bazându-se pe surprinderea însușirilor particulare, romantismul oferă consumatorului de artă senzații și mesaje care nu pot fi pătrunse decât de inițiați, de cei care aveau afinități cu creatorul. Natura văzută de romantici este stăpânită de haos, de forțe misterioase, imprevizibile, imposibil de subordonat. Omul nu mai pare ca ființă supremă, centru al universului, ci ființă supusă naturii, din această concepție provenind și atitudinea de revoltă a omului în fața forțelor naturii, adesea întâlnită la romantici.

Romantismul favorizează renașterea sentimentului religios care, prin definiție, era un produs al sentimentului, legat de legendă și tradiții.

Particularitate a romantismului, nostalgia pentru civilizațiile

dispărute, transpare sub forma ruinelor, a mormintelor, a coloanelor răsturnate ce populează parcuri și grădini cu aspect neîngrijit, cu arbori căzuți, al căror scop era de a emoționa privitorul. Nu lipsesc nici peisajele pline de torente, de copaci ruși de furtună, naufragii, așadar orice subiecte care puteau satisface sufletele sensibile. În Franța exista o adevărată tradiție în executarea peisajelor, încă din secolul al XIV-lea, dar mai ales din al XV-lea, datând splendide miniaturi cu vederi realiste din natură. Simplă și veridică, fermecătoare prin lipsa de grandoare, natura nu a fost înțeleasă decât spre finele secolului al XVIII-lea, de cele mai multe ori de artiști mai puțin importanți. În Franța este cultivat cu precădere peisajul eroic inspirat inițial din relieful Italiei.

Romantismul francez

Reprezentant de seamă al picturii romantice franceze, considerat cel care a cristalizat concepțiile artistice ale acestui stil, **Eugène Delacroix** (1798-1863), în comparație cu Ingres a cărui notă distinctivă în lucrări era dată de acuratețea desenului, de justetea observației și urmărirea detaliată a raportului dintre model și expresia lui artistică, se remarcă prin creații ce sunt rezultatul unei imaginații debordante, a avântului cu care interpreta viața. Potrivit lui Delacroix viața trebuie percepută prin exemplarele sale excepționale, luate din lumea contemporană, legende sau din marile opere ale literaturii universale aparținând lui Byron, Shakespeare, Goethe, fapt confirmat de tablourile sale, cele mai cunoscute fiind: *Barca lui Dante*, *Masacrul din Chios*, *Libertatea îndrumând poporul*, *Femeile din Alger*.

Asemuit cu marii colorişti ai lumii, venețienii și Rubens, Delacroix asociază priceperea în combinarea tonurilor cu măiestria realizării unui desen sugestiv, dinamic, spontan. Pictorul este conștient de legătura intimă care există între coloritul unei pânze și sentimentul pe care îl poate trezi în privitor și încearcă să îmbunătățească coloritul compozițiilor lui. Se dovedește a fi un inovator, dând picturii un procedeu care a extins posibilitățile de exprimare. Pornind de la constatarea că fiecare ton deșteaptă în privitor un sentiment distinct (ex. roșul, pasiunea; violetul sau albastrul, tristețea; brunul sau cenușiu, un sentiment sinistru), Delacroix conferă culorilor attribute sentimentale și îi obligă pe artiști să-și compună paleta de culori în conformitate cu subiectele pe care doresc să le ilustreze.

Fig. 4.64., 4.65.,
Delacroix, Cal
(studiu), Cap de
leu



Fig. 4.66.,
Delacroix,
Libertatea
conducând
poporul



În Anglia și Germania romantismul se dezvoltă în mare măsură ca o reacție împotriva modelului francez, cu care își găsește totuși elemente comune în idealizarea trecutului național și afirmarea cultului naturii, dar aceste spații ca și altele din Europa nu oferă în epocă nume marcante pentru pictura universală, ca de exemplu germanii **Karl Friedrich Lessing** (1808-1880), autor al tabloului *Jan Huss în fața conciliului*, **Anselme Feuerbach** (1829-1880), pictor al pânzei *Orfeu și Euridice*.

Test de autoevaluare 4.2.

Alcătuți o listă care să includă cel puțin trei teme din arta romantică și avansați puncte de vedere în legătură cu sursele de inspirație pentru acestea. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 108

4.7. Realismul sau reacția antiromantică

Apariția artei ca și critică socială

Romantismul, curent artistic care nu a cunoscut aceeași intensitate pe continent și a îmbrăcat diferite forme de manifestare, a atras prin exagerări și prin pasiunea pentru libertate, refuzul burgheziei din secolul al XIX-lea, care nu dorește să se transforme în consumatoarea unor asemenea produse artistice. De altfel, a doua jumătate a acestui secol aduce importante schimbări care se reflectă și în numărul creațiilor artistice, mai redus acum, când, burghezia preluând puterea politică, nu se va implica la început în susținerea artelor. Regresul marelui mecenat, odată cu declinul aristocrației și cu reducerea importanței curților princiare, asociat cu implicarea sporadică a burgheziei în gestionarea activităților artistice au dus la limitarea manifestărilor de acest gen, care se văd o perioadă lăsate în seama guvernării și a instituțiilor publice. Finanțarea artei se rezumă la plata comenzilor statului și la premiile decernate de academiile de profil. Spre sfârșitul secolului se constată chiar tendința apariției producției industriale a obiectelor de artă, care devin o marfă ca oricare alta.

Realismul francez

Reacția antiromantică ia forma realismului, apărut după 1850 în țări în care revoluția industrială se produsese timpuriu. Fondatorul școlii realiste franceze, **Gustave Courbet** (1819-1877), pictor al scenelor sociale, își desăvârșește tehnica studiind tablourile olandezilor, spaniolilor și pe ale italienilor secolului XVII, care erau expuse la muzeul Luvru. Pânzele lui, exemplu elocvent pentru creații care nu se conformau regulilor impuse de Academie, sunt ilustrații ale vieții reale, familiare artistului. Inspirat mai ales din traiul sătenilor din Ornans, locul său natal, Courbet refuză să picteze scenele mitologice sau alegoriile agreate de Academie, întrebându-se: „Cum aş putea picta îngeri, când nu am văzut nici unul, niciodată?” În această situație nu este surprinzător că lucrările lui (*Întâlnirea, Izvorul, Marină, Atelierul*) au fost refuzate în Salonul oficial și la Expoziția Universală din 1855. În pofida rezervelor cu care sunt primite lucrările, Courbet are meritul de a nu fi renunțat la maniera originală de interpretare a scenelor și de a fi demonstrat că orice subiecte, și cele luate din viața cea mai umilă, pot fi tratate cu prestigiul, pasiunea și însușirile picturale întâlnite doar la genul istoric. Așadar, subiectul devenea într-o operă de artă un element secundar, priceperea artistului fiind cea care condiționează calitatea unei lucrări.

Adevărate școli de pictură realistă au funcționat la Barbizon sau la Fontainebleau, unde pictori precum **Corot, Jean François Millet, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Nicolae Grigorescu** sau **I. Andreescu** sunt atrași de natura aflată în apropierea omului. Pentru a o cunoaște ei se supun regulilor traiului rustic, locuind și muncind alături de săteni. Pânzele lor, având ca punct de plecare natura reală, nearanjată, sunt întotdeauna o dovadă a dragostei artiștilor pentru vegetație, sub toate formele ei, dar mai ales pentru arborii masivi ce oferă grandoare compozițiilor (*Ieșirea din pădurea de la Fontainebleau* a lui Rousseau, *Peisajul* lui Dupré, *Primăvara* lui Millet). Deși combătuți de reprezentanții artei oficiale, artiști și critici, acești pictori au publicul lor la Paris format din amatori de artă îndrăzneți.

Fig. 4.67., 4.68.,
Corot, Fată
citind, Peisaj



Fig. 4.69., Millet,
La recoltat



Realismul francez a influențat și manifestările artistice ale epocii din Belgia, unde atrag atenția creațiile lui **Henri de Braekeleer** (1840-1888), (*Catedrala, Casa hidraulică*). Acestea se remarcă prin ambianța pe care încearcă să o creeze în jurul temelor tratate, cu ajutorul a numeroase accesorii. Artistul accentuează ilustrarea obiectelor, părăd că mediul pe care îl formează trăiește singur, în vreme ce omul apare mai degrabă un element de decor, aproape neapartenând mediului în care este plasat. Este interesat de ceea ce se petrece în spațiile închise, în care decorul ocupă un loc esențial și în care își poate etala calitățile de luminist.

Olandezul **J.B.Jongkind** (1819-1891) impresionat de mișcarea din natură, reușește să surprindă în mod fericit fluctuațiile luminii, jocul vaporilor de apă, norii cu forme schimbătoare și vântul care agită frunzele sau pânzele corăbiilor. Emoția care însoțește lucrările lui îl poate plasa la originile impresionismului pe acest artist care și-a dovedit talentul în tablouri precum *Moara de vânt* și *Anvers*.

Fig. 4.70.,
Jongkind, Mori
de vânt



Realismul german

Reflexele luminii artificiale asupra figurilor și a obiectelor au reprezentat un aspect urmărit constant în lucrările sale de către pictorul german **Adolf Menzel** (1815-1905). Compozițiile, ilustrând scene petrecute la curtea imperială, la serbări și recepții, sub lumina sclipitoare a candelabrelor, se deosebesc prin dispunerea petelor luminoase, care sugerează lumina ce pornește din mai multe surse, complicând și îngreunând imaginea oferită de tablou, așa cum se observă în *Camera de la balcon*, *Supeu la Sans-Souci*, *O reprezentație la teatrul Gymnase*.

Fig. 4.71., Menzel,
Sora artistului



Realismul englez

În Anglia, unde revoluția industrială modificase structurile sociale, iar efectele activității industriale începeau să se vadă asupra mediului, unii artiști se transformă în purtători de cuvânt ai muncitorilor, al căror trai nu întârzie să-l immortalizeze. Cei mai mulți pictori însă se mulțumesc să deseneze în stilul artei italiene anterioară lui Rafael, încadrându-se în ceea ce a purtat numele de prerafaelism. Expresie artistică britanică, prerafaelismul se baza pe teorii și pe o tehnică ieșite de mult din uz. Prerafaeliții se inspiră din Evanghelie, Biblie, din Evul Mediu sau antichitate (dar o antichitate purificată, poetică, de rezonanță aproape

mistică, nu antichitatea senzuală sau sceptică propovăduită de umaniști), în dorința de a înfățișa viața în aspectele ei cele mai nobile, senine, mai consolante în raport cu realitatea. Englezii pun accent pe latura decorativă a compozițiilor, manifestă pricepere în acordarea nuanțelor, iar în alegerea subiectelor găsesc un izvor nesecat de inspirație în literatură, mulți pictori fiind poeți. Astfel, doar un privitor cultivat putea să le înțeleagă subiectele, adesea adevărate enigme pentru neinițiați. Exemplificarea acestui gen de pictură, impropriu secolului al XIX-lea, se poate face prin lucrările lui **Dante Gabriel Rossetti** (1828-1882), precum *Valea odihnei*. Prerafaeliții, organizați la 1848 în confreria PraeRafaelite Brotherhood, nu au reușit să atragă un număr substanțial de simpatizanți ai acestei picturi cu parfum arhaic, deoarece cei mai mulți consumatori doreau să găsească în pictură imagini, expresii conforme cu epoca.

De altfel, nici realiștii nu au convins prin operele lor decât un cerc restrâns de amatori, care se află în contradicție cu majoritatea opiniei publice. Opinia publică rămânea credincioasă artei oficiale, practică și pusă în circulație de partizanii Școlilor de Arte frumoase și de juriul saloanelor oficiale.

4.8. Impresionismul sau refuzul conformismului

Istoricul de artă Henri Focillon despre Impresionism

„Impresioniștii au transformat formele inferioare ale romantismului, preferând realitatea literaturii, prezentul trecutului, senzația reală echivocului născut de idee. Ei dau viață nu doar mărețiilor naturii și ale omului, ci și peisajelor obișnuite, care sunt prezente la marginea orașelor, în gările invadate de vapori și de soare, pe hipodrom, în baruri...Regula de aur căreia i se subordonează, modalitatea de a sugera, este lumina. Pentru ei lumina este chiar sufletul universului, constantă și schimbătoare, mereu prezentă, dar niciodată aceeași.”

Originea curentului impresionist

Impresionismul, curent artistic care se manifestă la finele secolului al XIX-lea în opoziție cu arta promovată de Academii de pictură își leagă numele de o pânză a lui Claude Monet, intitulată *Impression, soleil levant*, expusă în 1874. Acest epitet, implicând ceva brusc și trecător, legat de o operă de artă, care ar trebui să exprime o emoție durabilă, a părut nepotrivit, ciudat unor critici, așa încât, pornind de la această denumire, au calificat, în derâdere, întreaga mișcare impresionistă. Teoriile impresioniste, principiile formulate pentru a justifica mișcarea au apărut mai târziu. Terenul pentru impresionism fusese pregătit prin lucrările lui Courbet și Delacroix, cel dintâi afirmând că arta adevărată nu are nimic comun cu regulile în care o îngrădea Academia, ea trebuind, prin prezentarea unor scene inspirate din viața reală, să facă dovada sincerității și temperamentului artistului.

Întâmpinați cu ostilitate de critici și de opinia publică datorită elementelor noi aduse prin alegerea temelor, prin maniera de abordare a subiectelor sau prin tehnica folosită, impresioniștii, ale căror lucrări, rezultate dintr-o „atitudine revoluționară și indecentă în materie de estetică”, sunt respinse de juriile Saloanelor oficiale, își expun operele în Salonul refuzaților constituit în 1863.

Introducând în pictură o tematică foarte largă, impresioniștii înlocuiesc concepția potrivit căreia doar anumite subiecte oferă calitate unei lucrări, cu aceea că doar tratarea și execuția artistică sinceră și ireproșabilă constituie criterii valorice esențiale pentru o lucrare.

Fig. 4.72., Monet,
Răsărit de soare



Sursele impresionismului

Sursele de inspirație le află în viața de la finele secolului al XIX-lea. Este vorba despre un mediu aparte, în marginea societății, de anumite profesii și categorii sociale, neglijate până atunci de artiști, fiind calificate ca nedemne pentru a pătrunde în domeniul de unde arta se inspira; descoperă frumusețea și originalitatea stampei japoneze și modalitățile inedite de reprezentare a aspectelor cotidiene (stampele japoneze, fermecătoare prin coloritul lor, atrag atenția prin modul de concepere a compozițiilor). Spre deosebire de europeni care dădeau scenelor o formă piramidală de sorginte renascentistă, japonezii așezau oamenii și obiectele la întâmplare, indiferent de raportul dintre personaje. Tonurile, reduse ca număr și neglijarea nuanțelor în detaliile neimportante lăsa impresia că motivul poate fi limitat la câteva pete de culoare, de proporții diferite, puse unele lângă altele. Stampele japoneze au meritul de a-i fi determinat pe europeni să-și însușească o altă metodă de a observa obiectele din natură și de a le reduce la trăsăturile esențiale, așadar, de a se familiariza cu un procedeu sintetic, rezumativ în desen și în tonuri.

O caracteristică a impresionismului este cea a plein-airismului, a picturii realizată în întregime în mijlocul naturii, nu în ateliere, unde lumina este rece și egală. Până la ei motivele pictate la fața locului nu erau decât schițe sumare menite să amintească artistului detaliile mai importante ale unei vederi, executată în atelier. Noua metodă de lucru vine în întâmpinarea dorinței artiștilor de a reda aparența realității.

Impresionismul francez

Edouard Manet (1832-1883), remarcabil exponent al artei impresioniste franceze, se încadrează în normele picturale impuse de curent și prezintă lumea, trecută prin filtrul propriului temperament, sub forma unor efecte de lumină, redată prin tonuri clare, trasate în tușe largi. La el aspectele din natură apar ca o alternanță de pete luminoase și întunecate care se pun reciproc în valoare, fiind evidentă amprenta pusă asupra lucrărilor sale de operele artiștilor spanioli. Sub influența

creațiilor italiene, spaniole și olandeze, Manet își perfecționează stilul, ajungând la o execuție originală a figurilor umane care îi captează interesul chiar de la începutul carierei. Lucrările lui (*Émile Zola*, *Mallarmé*) recunoscute de contemporanii neconvenționali și de posteritate drept creații valoroase au fost întâmpinate cu rezerve de către opinia publică și de criticii și artiștii artei oficiale și au reprezentat ținta acuzelor care erau uneori lipsite de temei. Merită a fi amintită imputarea făcută pictorului în legătură cu primele lucrări în care personajele ar părea lipsite de relief, reduse la suprafețe de culoare deschisă înscrise pe un fond contrastant, figuri asemănătoare celor de pe cărțile de joc. În realitate, a treia dimensiune exista, dar observarea ei necesita un plus de atenție, fiind realizată printr-o degradare foarte fină a aceluiași ton.

Criticile aduse tablourilor lui Manet se datorează noutății artei sale, care nu se conformează normelor tradiționale și transmite mesaje neînțelese de publicul obișnuit. Totuși, lucrările lui păstrează unele elemente caracteristice artei anterioare, și anume: tabloul *Dejun în iarbă*, inspirat dintr-un tablou al venețianului Giorgione, stârnește nemulțumiri, în vreme ce originalul este întâmpinat cu superlative. Același tablou amintește prin așezarea personajelor de o compoziție prețuită a lui Rafael. O altă lucrare, *Olympia*, un nud are aceeași soartă, deși era influențată de creațiile lui Tiziano și reda un subiect îmbrățișat de mulți pictori de-a lungul timpului. Catalogate drept indecente, aceste două pânze aveau ca principal neajuns faptul că lipsise personajele de trăsăturile clasice.

Fig. 4.73., Manet, Dejun în iarbă



Trăsăturile impresionismului

Cazul lui Manet nu este singular în epocă și poate fi explicat prin faptul că în secolele anterioare exista o elită pentru care lucrau artiștii (Curtea monarhului, nobilii, înalta burghezie), oameni cu o formație spirituală îngrijită, al căror gust pentru frumos se formase din copilărie în compania celor mai importante opere de artă. Odată cu democratizarea societății, această elită a dispărut sau a fost asimilată cu celelalte categorii sociale și a pierdut rolul în determinarea producției artistice. Publicul comun căruia i se adresează arta nu are nici interesul, nici

formația indispensabilă perceperii noului care nu se integra între legile obișnuite ale artei, iar reacția sa ostilă nu surprinde.

Pe lângă execuția simplă, sigură, subordonată trăirilor artistului, Manet introduce în pictură un raport precis între culoare și lumină. Dacă până la el lumina într-un tablou rezulta din redarea unor părți în tonurile lor naturale, în vreme ce părțile umbrite erau acoperite de un ton brun sau negru, la impresioniști lumina este consecința raportului dintre tonurile clare și cele folosite în părțile umbrite, și acestea însă tot colorate. Așadar, impresioniștii cred că umbra nu este neagră, ci colorată. Artiștii tind să sugereze diferențele dintre zonele luminate și cele mai întunecate ale tabloului prin nuanțarea tonurilor și se servesc în acest scop de culori mai deschise decât în natură, ceea ce duce la constatarea că picturile impresioniste sunt mai luminoase pentru că armoniile de culori sunt mai blande decât în realitate.

Coloristica impresionistă

În tablourile impresioniste paleta coloristică este dominată de tonuri sigure, distincte, reduse ca număr, dar vii și armonizate astfel încât să creeze impresia unui buchet de flori proaspete. Pentru a obține tonuri compuse, amestecul de culori se produce pe pânză, nu pe paletă cum făceau înaintașii lor, iar pasta nu se aplică în strat omogen ci cu ajutorul liniilor și virgulelor, așa încât ele să se combine de la o anumită distanță pe retina privitorului, dând iluzia tonului respectiv. O asemenea tehnică, utilizată la ilustrarea figurilor umane dar și a peisajelor, face ca o suprafață pictată de un impresionist să nu fie niciodată într-un singur ton, fiind mai degrabă un melanj de fire și trăsături de culoare.

Claude Monet (1840-1922) aduce în pictura europeană a epocii un suflu nou fie și numai din punctul de vedere al tematicii, el dovedindu-se un bun executant al peisajelor africane studiate cu minuțiozitate în perioada satisfacerii serviciului militar. Scenele din natură ocupă de altfel locul cel mai important între sursele sale de inspirație, mai ales atunci când îi oferă prilejul de a reuni în aceeași compoziție pământul, apa și lumina. Ulterior anului 1890 datează seriile clăilor de fân, catedralelor, podului de peste Tamisa sau ale vederilor Parlamentului din Londra, deoarece artistul, evitând să picteze motive diferite din natură, consideră mai productivă pentru ochiul unui pictor studiarea variațiilor aceluiași motive la diverse ore și anotimpuri. Între creațiile sale se detașează *Podul peste Tamisa*, *Catedrala din Rouen*, *Gara Saint Lazare*, dar și câteva portrete de mari dimensiuni realizate la începutul carierei (*Camille*, *Prânzul*, *Femei în grădină*).

Fig. 4.74., Monet, Podul japonez



Auguste Renoir (1841-1919), pictor prolific (din lucrările realizate în șase decenii de activitate, s-au păstrat aproximativ 6.000, printre care *Copilul cu pisica*, *Doamna Carpentier*, *Loja*) se deosebește de ceilalți impresioniști prin faptul că nu disprețuiește tradiția, operele antecesorilor servindu-i ca model în perioada de formare artistică. De la aceștia a preluat fascinația pentru nudul feminin, dar, asemenea impresioniștilor, este sensibil și la subiectele din natură sau la cele din viața orașului.

Fig. 4.75., Renoir,
Lectura

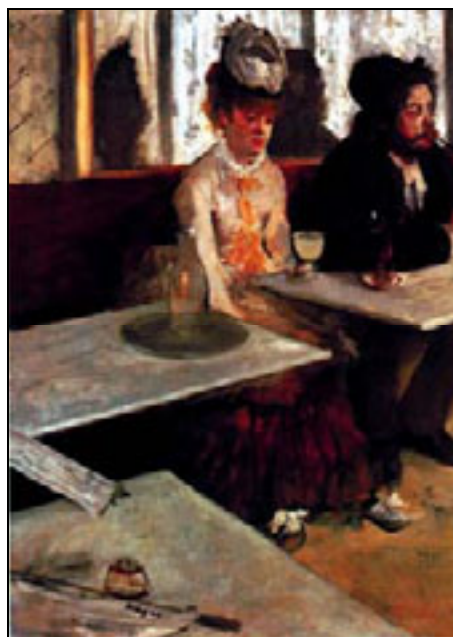


Fig. 4.76., Renoir,
Pont des Arts (de
notat umbrele din
prim-plan, care
măresc senzația
de impresie
trăită)



Edgar Degas (1834-1917) artist original, îmbină, cu precădere în primele lucrări, elemente clasice, cu care se familiarizează în Italia, și moderne. Din pictura clasică preia aplecarea spre desenarea nudurilor și a figurilor umane, integrate de multe ori în mediul familiar pentru a facilita înțelegerea personajului pictat. *Portret de familie*, *Dansatoare pe scenă*, *Înainte de plecare* sunt doar câteva dintre tablourile sale, suficiente pentru a observa că artistul, inclus în seria pictorilor impresioniști, nu adoptă toate principiile acestora: tonurile nu sunt divizate, iar procedeul executării în aer liber a operelor îi este străin.

Fig. 4.77., Degas,
Băutoarea de
absint



Artist atras de viața nocturnă, de lumea spectacolelor unde lumina artificială, dansul și fardul transpun privitorul într-un spațiu feeric, **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864-1901) a lăsat posterității valoroase lucrări în care sunt prezentați actorii și cântăreții din acea epocă care se produceau în muzicaluri (ex. lucrarea *Jeanne Avril*). Preocupat de la debutul carierei de portretizarea figurilor umane, și-a păstrat în timp calitatea de a plasa personajele în mediul cotidian, prilej de a pătrunde mai adânc în cunoașterea temperamentului și personalității celor immortalizați.

Fig. 4.78.,
Toulouse-
Lautrec, Moulin
Rouge (afiș)



Impresionismul englez

În Anglia, pictura impresionistă își află un reprezentant în **James Mac Neill Whistler** (1834-1903), american stabilit aici și format ca pictor în Franța. Ca și artiștii francezi se confruntă cu criticile artiștilor oficiali, cu Academia regală din Londra, abătându-se de la normele sale prin introducerea unor armonii noi, în câteva tonuri (verde-gri, gri-negru, negru-alb, alb-argintiu-negru etc.) prin care dorea să sugereze mai mult decât să exprime explicit prin tablourile lui. *Focul de artificii*, *Mama artistului*, *Fata în alb* sunt unele dintre produsele sale, despre care se afirma că „nu sunt terminate”. Contestat și evitat în Anglia, unde Academia se dovedea a fi o instituție potrivnică oricărei manifestări libere, incapabilă să conștientizeze importanța unor lucrări artistice noi, Whistler cunoaște succesul în Franța.

Fig. 4.79.,
Whistler, fata în
alb



Academiile de pictură

Academiile de pictură au apărut în urma nevoii unui învățământ de ordin mai general, care să ofere o alternativă la educația artistică particulară. Până la mijlocul secolului al XVI-lea, pictorii se formau în atelierele diferiților maeștri, unde, în calitate de ucenici, erau inițiați etapizat în tainele meșteșugului. Doar după stagiul de ucenicie, pictorul era primit în corporația pictorilor și își putea deschide propriul atelier. Această educație de ordin strict profesional, primită în ateliere, se dorea a fi dublată de o alta care să presupună alăturarea de cursuri teoretice și lucrări practice din domeniul artei, expuneri filosofice din istoria artei, anatomie, perspectivă, ținute de profesori, ședințe și exerciții de atelier, desen după natură, compoziții după desenele marilor maeștri, toate corectate de un artist reputat, șef al academiei. Primele academii au apărut în Italia în secolul al XVI-lea, una dintre acestea, Academia Pictorilor și Arhitecților, fondată de ducele Milanului Lodovico Sforza, fiindu-i încredințată spre conducere lui Leonardo da Vinci. Pentru secolul al XVII-lea cea mai importantă academie de pictură era cea de la Bologna, înființată de familia Carracci. Verii Carracci (Lodovico, Agostino, Annibale), autori de tablouri religioase și decorații murale, sunt reprezentanți tipici ai eclectismului. Formați din punct de vedere artistic la Bologna vizitează Veneția și Roma, două mari centre de pictură ale veacului anterior, pentru a intra în contact cu operele înaintașilor și a-și desăvârși educația. Ei își propuseseră ca, studiind pânzele celebre din trecut, să determine calitatea esențială a fiecărui maestru pe care să o insufle apoi elevilor lor.

Atribuțiile Academiei de Artă constau în discutarea chestiunilor estetice, aici fixându-se normele cărora creațiile artistice oficiale li se conformau. Aceste instituții își asigură treptat, odată cu decăderea atelierelor particulare de pictură, monopolul formării profesionale a pictorilor, sculptorilor și gravurilor. În secolul al XIX-lea, când realizarea obiectelor de artă se transformă într-o adevărată industrie, condiția indispensabilă pentru reușita unui artist este de a se supune tendințelor dominante reprezentate de Academie, adică să reproducă un model „clasic” și să renunțe la orice inovație care ar fi putut șoca. Astfel, operele realizate ca urmare a cererii instituțiilor publice poartă amprenta „academismului”. Inovatorii aveau de înfruntat refuzul de a-și expune lucrările în Saloanele oficiale, explicația fiind aceea că operele lor erau considerate lipsite de bun gust și „imorale” prin subiectele abordate. Prezentarea obiectivă a oamenilor era considerată de

membrii Acedemiei o atitudine provocatoare, ireverențioasă în fața „artei eterne”, clasice.

Impresionismul în restul Europei

Pentru a completa scurtul periplu prin pictura impresionistă a sfârșitului de veac XIX, este necesară punctarea și a altor centre europene de creații artistice, precum și a semnatarilor lor. Spațiul olandez este reprezentat în această epocă de **Vincent van Gogh** (1853-1890), autor al unor lucrări inconfundabile ca *Portret de bărbat* sau *Bărbatul cu pipa*; în Germania își desfășoară activitatea **Max Liebermann**, interesat de ilustrarea scenelor din cotidian, așa cum sunt cele pictate în tablourile *Într-un orfelinat din Amsterdam* ori *Jucătorii de polo*. În aceeași vreme în Vechiul Regat, **Nicolae Grigorescu** (1838-1907) și **Ion Andreescu** (1850-1882), care își desăvârșiseră formația artistică în Franța, la Școala de la Barbizon, execută compoziții în care un loc important îl consacră peisajelor simple sau celor animate de personaje. Între lucrările lor merită a fi amintite *Peisaj*, *Nud*, *Cap de evreu*, ale celui dintâi și *Iarna*, *Studiu de stejari* ale celui de-al doilea. În Ungaria s-a remarcat ca pasionat ilustrator al naturii artistul **Michail Munkacsy** (1844-1900) (*Peisaj*), iar în Rusia, **I. Efimovici Repin** (1844-1930) a intrat în istoria picturii universale ca un perseverent executant al unor compoziții cu subiecte preluate din activitățile cotidiene după cum se poate observa și din pânza *Trăgând la edec*.

Fig. 4.80., Van Gogh, Autoportret;
Fig. 4.81., Van Gogh, Noapte înstelată



Fig. 4.82., Ilia Repin, Scrisoarea cazacilor



**Fig. 4.83., Repin,
Edecarii de pe
Volga**



**Fig. 4.84.,
Grigorescu, La
mare (Pe țărm)**



Impresionismul, curentul artistic care încheie secolul al XIX-lea, care își propusese să depășească convențiile impuse de Academii de artă, a fost ținta acuzelor venite din partea criticilor și a consumatorilor de artă. Aceștia considerau că prin noile modalități de abordare a subiectelor și prin tehnicile inovatoare, impresionismul distruge formele, acesta fiind rezultatul final la care se ajungea prin analiza extremă a culorii și redarea luminii prin tonuri. Curentele artistice ale secolului al XX-lea (cubismul, fovismul etc.) au încercat să inoveze concepțiile, tehnica picturală, abordarea subiectelor și tematica compozițiilor, în conformitate cu schimbările epocii, iar unele dintre elementele introduse de ele au intrat în contradicție cu cele propuse de impresioniști, apărând chiar ca reacții la acest curent artistic.

Test de autoevaluare 4.3

Analizați imaginile aparținând curentelor romantic și realist în care apar personaje feminine. Care sunt situațiile în care acestea apar? Avansați un punct de vedere cu privire la semnificațiile acordate persoanelor feminine în cele două epoci. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 108.

4.9. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Testul 4.1.

Deosebiri se află la nivelul utilizării decorului ca suprafață pentru o narațiune (cazul german) sau implicarea acestuia în “povestea” descrisă de tablou (cazul italian). Coloritul este adesea neglijat în Renașterea germană, poate și datorită reprezentării mai slabe a frescei în spațiul german. Posibile cauze ale diferențelor sunt și cele legate de evoluțiile politice locale (autonomiile urbane italiene în raport cu poziția dominantă a curții imperiale romano-germane, dominația nobilimii în spațiul urban italian și vocația mecenatului a acesteia), absența spiritului de reformă religioasă în Italia, structura socială urbană diferită, estetica diferită a burgheziei și tradițiile populare diferite.

Testul 4.2.

Temele predilecte sunt extrase din istorie (Delacroix, Libertatea conducând poporul), din evenimente mai mult sau mai puțin recente (Delacroix, Masacrul din Chios), din viața socială (cu un puternic accent pus pe interacțiunea dintre indivizi, ca la Gericault) și din descrierile de natură (în special romantismul german și cel englez). Ultima sursă reprezintă reflexul stărilor de spirit ale artistului, iar prima categorie reprezintă mai degrabă dimensiunea morală a viziunii artistice.

Testul 4.3.

Distincția constă în prezența eroică (cu sensul de specială, în situații excepționale) a personajului feminin, mai degrabă ca simbol (este cazul la Delacroix, dar și la reprezentanții artei pașoptiste din Țările Române – C.D. Rosenthal), de exemplu al țării, decât ca individ. Arta realistă reintegrează personajul feminin în viața cotidiană și în cadrul activităților obișnuite; mai mult, în ultimul caz avem de-a face cu un peisaj social mult mai amplu.

4.10. Lucrarea de verificare 4

Alcătuiești un eseu structurat în care să prezentezi principalele etape ale evoluției artei europene din sec. XVI-XIX. Principalele puncte ale eseului sunt: stabilirea etapelor cronologice și a contextului social-politic și cultural, prezentarea unor exemple de artiști reprezentativi, moștenirea artistică a secolului al XIX-lea.

Instrucțiuni privind testul de evaluare:

- a. dacă este posibil, tehnoredactat, Arial 12, 1,5 rânduri, max. 5 pagini
- b. se trimite prin poștă tutorelui.
- c. se folosește în primul rând cursul dar pentru obținerea unui punctaj ridicat este necesară parcurgerea bibliografiei indicate.

Criteriile de evaluare sunt:

- claritatea exprimării și absența formulărilor nesigure (30 %),
- prezentarea tematică a conținuturilor (30 %)
- utilizarea bibliografiei suplimentare (30 %).

4.11. Bibliografie

Imhof Ulrich, *Europa luminilor*, Ed. Polirom, 2003
 Oppenheim Walter, *Europa și despoții luminați*, Ed. All, București, 1998
 Oppenheim Walter, *Habsburgii și Hohenzollernii, 1713-1786*, Ed. All, București, 1995
 Chaunu Pierre, *Civilizația Europei clasice*, vol. 1-3, Ed. Meridiane, București, 1989
 Treasure Geoffrey, *Richelieu și Mazarin*, Ed. Artemis, București, 2001
 Wilkinson Richard, *Ludovic al XIV-lea, Franța și Europa, 1661-1715*, Ed. All, București
 Mongrédien Georges, *Viața de toate zilele în vremea lui Ludovic al XIV-lea*, Ed. Minerva, București, 1972
 Zumthor Paul, *Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt*, Ed. Eminescu, București, 1982,
 F. Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, vol. 2, Ed. Meridiane, București, 1994
 S. Bernstein, P. Milza, *Istoria Europei*, vol. 3, Ed. Institutul European, Iași, 1998
 F. Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, vol. 2, Ed. Meridiane, București, 1994
 J. Hélie, *Mic atlas istoric al Timpurilor Moderne*, Ed. Polirom, Iași, 2001
 I. Geiss, *Istoria lumii*, Ed. Allesențial, București, 2002
 G. Hosking, *Rusia, popor și imperiu, 1552-1917*, Ed. Polirom, Iași, 2001

Unitatea de învățare Nr. 5

AVANGARDA

Cuprins

5.1. Obiective.....	110
5.2. Avangarda – simbol al unei noi sensibilități artistice.....	110
5.3. Curente și reprezentanți.....	112
5.4. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	143
5.5. Lucrare de verificare 4.....	143
5.6. Bibliografie.....	143

5.1. Obiective

Să precizeze cel puțin trei elemente estetice componente ale avangardei

Să identifice trei elemente care fac parte din definiția conceptului de avangardă

Să compare avangarda cu alte curente artistice și să indice cel puțin trei asemănări și trei diferențe

Să descrie cel puțin trei asemănări și trei diferențe dintre diferitele stiluri din cadrul avangardei

5.2. Avangarda – simbol al unei noi sensibilități artistice

Introducere

Conceptul de avangardă presupune în primul rând luarea în considerare a elementului de ruptură față de arta și literatura de până atunci. Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a consacrat noi forme de manifestare artistică, pictura câștigă în libertate și apar noi tehnici și subiecte. Dacă până atunci arta fusese, în general, un fel de oglindă care nu făcea altceva decât să reflecteze mai mult sau mai puțin fidel realitatea, avangarda și-a propus să interpreteze realitatea în funcție de sensibilitățile artiștilor care participă la această mișcare. Opera de artă nu-și arogă nici pretenția de universalitate și nici nu se mai consideră a fi eternă, ci ea devine subiectul emoției intelectuale și subiective pe care artistul dorește să o comunice. Noua artă a fost una eliberată de constrângeri și creatoare de inspirație și la rândul ei a reprezentat sursa unor noi energii. Unele dintre noile teme întâlnite marchează foarte bine acest fenomen. Corpul, de exemplu, punctează abandonul anatomiei și al perspectivei în favoarea simplei plăceri a privitului sau dimpotrivă, hedonismul este înlocuit de strigătul disperat al unui corp ce semnifică alienarea individului care încearcă în acest fel să se elibereze.

Trăsăturile fundamentale ale avangardismului

Mișcarea de avangardă nu trebuie însă privită ca un tot, un întreg omogen și uniform. Există mai multe curente diferite, uneori de-a dreptul opuse, care scot însă la lumină anumite lucruri comune chiar dacă orice nou curent sfârșește prin a fi considerat la un moment dat conformist și prin aceasta depășit. Poate cel mai vizibil numitor comun este critica, adesea disprețuitoare, furioasă și distructivă, făcută societății burgheze și academiilor sale de artă, juriilor, expozițiilor și premiilor consacrate. Avangarda pune sub semnul întrebării influența pozitivismului în artă

într-o societate care se consideră a fi perfectă, organizată în cele mai mici amănunte, controlată și reglementată deplin. De aceea, în unele dintre manifestele definitorii pentru un curent sau altul, se face referire la societatea burgheză ca la un moment revolut ce trebuie înlocuit. Protestul, început încă de impresioniști, va deveni tot mai puternic pe măsură ce ne apropiem de 1900 și mai ales după această dată.

Poate cea mai ilustrativă înțelegere a conceptului de avangardă este legată de sensul sintagmei „înaintea timpului său”. Este vorba de un început, de fiecare dată altul, care dorește să deschidă drumul spre o nouă înțelegere a artei, să formeze un nou gust artistic adoptat de marele public. Noua artă ignoră sau atacă în mod explicit regulile care au dominat până la ea percepția artistică și chiar dacă mijloacele folosite sunt în continuare estetice, articularea lor este cu totul diferită și de aceea, în final, construcția este alta.

Totuși, curentele artei de avangardă nu au caracter efemer, nu se limitează doar la artiștii întemeietori stilului respectiv. De multe ori, ca în cazul abstracționismului de exemplu, generațiile următoare au îmbogățit conținutul inițial cu noi forme de expresie dar au păstrat legătura cu matca. Cazul lui Picasso este și mai interesant, deși el în general este catalogat de dicționare și enciclopedii drept întemeietor al cubismului, ceea ce a și fost, geniul său l-a îndreptat dincolo de limitele pe care, inevitabil, cubismul le-a stabilit.

Sursele avangardei

Așadar, termenul avangardă conține în același timp propria limită dată de elementul timp. Nu toate curentele care s-au dorit a fi novatoare la vremea lor au reușit și să se impună ca atare, să determine o acceptare a confrăților dar și a publicului. Altele, dimpotrivă, au determinat o reconsiderare a canoanelor mergând până la negarea totală a oricăror canoane.

Din acest refuz de a accepta ceea ce deja era consacrat a decurs încercarea de a găsi forme primare, genuine, nealterate de o civilizație ce corupe spiritul, în primul rând prin progresul și bunăstarea pe care le presupune. De aici preocuparea de a descoperi primitivul considerat natural, conservat într-o stare primară pe care societatea burgheză nu o mai poate înțelege. Așa se explică apetența curentelor avangardiste față de spații extra europene, precum Africa, Oceania, America de Sud sau Orientul îndepărtat. Sursele noi de inspirație sunt aduse de acești artiști acasă în urma călătoriilor pe care nu ezită să le facă sau, dimpotrivă, ele există deja aici dar sunt redescoperite și revalorizate, ca în cazul lui Brâncuși de exemplu. Arta neagră a fascinat datorită purității, pentru că șochează prin corporalitatea ei singulară dar și pentru că emană o impresionantă forță de sinteză care reprezintă, de exemplu, unul din scopurile picturii cubiste. Ea venea de fapt să preîntâmpine așteptările artiștilor din noile generații și a fost adoptată imediat ca sursă importantă de inspirație. Artiștii expresioniști descopereau în această artă primitivă sentimentul tragic al vieții pe care doreau atât de mult să-l surprindă. Pentru Marinetti, unul dintre întemeietorii futurismului, Africa este spațiul erotismului, al atrocităților, al exotismului prin excelență, adică al acelor valori care nu au nici o legătură cu cele ale societății burgheze, morale și în același timp moralizatoare. Scandalul nu întârzie să apară și nu mult a lipsit ca artistul să ajungă la închisoare acuzat de jignirea bunelor moravuri. Artiștii vor căuta cu aviditate și vor încorpora în operele lor tot

ceea ce i-a ajutat să se desprindă de regulile și canoanele unei culturi după părerea lor compromise. Tot ce era „primitiv”, „barbar”, „în afara civilizației”, avea o mare putere de atracție deoarece folosea scopurilor propuse și oferea, nu în ultimul rând, noi mijloace de exprimare.

Schimbarea pe care avangarda a adus-o în artă a fost poate mai vizibilă decât cea din domeniul literaturii dar cu siguranță cele două s-au susținut reciproc și chiar s-au inspirat una din cealaltă. Contestată sau acceptată, simpatizată sau criticată, avangarda a avut meritul de a cultiva o libertate a spiritului și de a exprima o nouă sensibilitate artistică într-o lume care se schimbase și care se va dovedi deschisă la nou

5.3. Curente și reprezentanți ai mișcării de avangardă în pictură

Expresionismul

Artiștii care au ilustrat acest curent au plecat de la dorința de a demonstra falsitatea ambiției pozitivistice de a cataloga, defini și încadra societatea într-un sistem organizat până la perfecțiune. Acțiunea lor încerca să scoată la lumină viciile și ipocriziile societății celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, să arate că dincolo de această ordine în aparență perfectă se găsesc numeroase limite care amenință să strivească individul și să-l condamne la nefericire. Poate cea mai ilustrativă trăsătură caracteristică noului curent se referă la opoziția sa categorică față de pozitivism. A fost o artă care a criticat influența impresionismului în pictură și tendința dată de hedonismul și fericirea promovate prin tablourile unor pictori precum Manet, Monet, Degas. În viziunea expresioniștilor tabloul nu trebuia să fie un obiect de decor, o compoziție care să inspire ordine, ci doar expresie. Ceea ce contează în primul rând sunt emoțiile artistului transpuse pe pânză într-un mod de multe ori violent.

Expresionismul francez

Expresionismul a îmbrăcat forme diferite și s-a manifestat cu precădere în spațiul francez și german. În **Franța** poate cea mai elocventă grupare în acest sens a fost aceea a pictorilor foviști. Numele grupului s-a datorat criticului de artă Louis Vaucelles, extrem de reticent de altfel față de noile manifestări artistice, care a denumit prima expoziție de acest gen din 1905 de la Paris ca fiind o „cușcă a fiarelor” (la cage aux fauves). Intenția peiorativă a criticului a fost transformată de artiști într-un simbol care semnifica noua orientare artistică. Influențele pictorilor post-impresioniști Paul Gauguin și mai ales Vincent van Gogh sunt evidente dar totodată tablourile respective se individualizează prin vigoarea în privința culorilor și a contrastelor. Unul dintre principalii reprezentanți a fost **Maurice de Vlaminck** (1876-1958) născut la Paris dintr-un tată flamand și o mamă franțuzoică. A fost atras încă din tinerețe de curentele anarhiste și va colabora chiar la unele publicații politice, precum „Anarchie” și „Libertaire”. După ce a încercat diverse meserii, violonist sau jucător profesionist de biliard, se va îndrepta tot mai mult spre pictură și datorită influenței prietenului său Derain și mai ales puternicei impresii pe care i-o va produce vizitarea unei expoziții van Gogh în 1901. Pictura lui (*Peisaj, Remorchere pe Sena, Portretul lui André Derain, Ambarcațiunile-spălătorii*) este influențată de van Gogh, cel

puțin la început, dar se va îndrepta tot mai mult spre un stil propriu, folosind culoare pură, nealterată de vreun amestec, chiar dacă din 1908 culorile pe care le va utiliza devin mai întunecate. Lucra împotriva canoanelor oficiale, după propriile reguli, și în disprețul normelor acceptate. În volumul său de amintiri, „Tournant dangereux, souvenirs de ma vie”, publicat la Paris în 1929, spune la un moment dat: „Încerc să pictez cu inima și cu toate măruntaiele mele, fără să-mi bat capul cu stilul”. Deși a preluat unele elemente regăsite în pictura cubistă, a refuzat cu obstinație să se considere cubist deoarece considera genul acesta prea regulat și disciplinat. Treptat însă, caracterul rebel, sălbatic, impulsiv, bucuria de a picta se transformă într-o viziune întunecată care corespunde caracterului tot mai mizantrop al personajului. Tablourile sale exprimă un pesimism monoton și în bună măsură atins de disperare. Pe plan personal, vizita în Germania nazistă alături de Derain și alți pictori va declanșa după război acuze de colaborare cu regimul nazist care, chiar dacă nu au fost dovedite, îl vor arunca într-un con de umbră.

Fig. 5.1.,
Vlaminck,
Restaurantul cu
mașina din
Boulevard



Bun prieten cu Vlaminck și întemeietor al fovismului de care se va îndepărta însă la un moment dat, **André Derain** (1880-1954) a participat și el la Salonul de toamnă din 1905 care a consacrat grupul. Ca și mulți alți artiști ai epocii, Derain a fost pasionat de colecționarea artei africane și astfel se explică introducerea în tehnica sculpturii, așa cum va face mai târziu și Brâncuși, a cioplirii directe. Pânzile sale (*Parlamentul din Londra*, *Vedere din San Maximino*, *Nud cu perdea verde*), mai ales cele din perioada 1905-1910, exprimă și ele o bucurie a culorii care copleșește natura reprezentărilor în încercarea de a surprinde cât mai plastic emoțiile artistului. „Pentru noi culorile erau cartușe de dinamită”, va spune sugestiv Derain. După perioada cubistă a creației sale, de altfel foarte scurtă, artistul s-a îndreptat spre o viziune mult mai conservatoare care i-a îndepărtat prietenii, fapt agravat după război de acuzațiile privind colaborarea cu regimul german de ocupație. După moartea sa, pictura pe care a practicat-o a fost readusă în atenția publicului și reconsiderată de noile curente de avangardă.

Fig. 5.2., Derain,
Pinul cel mare



Fig. 5.3., Derain,
Gravelines



Henri Matisse (1869-1954) deși a participat și el la expoziția care a lansat grupul este mult mai apropiat de pictorii post-impressioniști și în special de Gauguin a cărui influență este vizibilă în picturile sale. Notorietatea o va obține destul de devreme și a fost poate cel mai celebru membru al Salonului din 1905. Familia sa l-a destinat unei cariere administrative, tatăl său era negustor de cereale, dar pasiunea pentru pictură l-a determinat să se înscrie la Academia Julian și să-și continue apoi studiile și în alte școli de artă. În timpul studiilor îl va cunoaște și pe pictorul român Theodor Pallady de care îl va lega o strânsă prietenie toată viața. Mijloacele materiale satisfăcătoare datorate în bună măsură succesului de piață al operelor sale îi vor permite să călătorească în Africa și Europa. În Germania pictura sa a avut o importantă influență asupra grupărilor expresioniste și este privit ca un lider al noii arte. Întâlnirea cu Picasso îl va apropia un timp de cubiști dar în cele din urmă Matisse își continuă propriul drum și întemeiază în 1911 o școală de pictură. Tablourile sale (*Femei îmbăindu-se*, *Bluză românească*, *Portretul doamnei Matisse*, *Peisaj din Collioure*, *Bufetul verde*, *Penele albe*) oscilează între un registru auster și luminozitatea interioarelor, a odaliscelor sau a naturilor moarte pe care le-a pictat mai ales din anii '20, moment care marchează stabilirea sa în sudul Franței, la Nisa. Ultima perioadă a creației sale este dominată de folosirea culorilor vii, puternice, nealterate, de o exuberanță copleșitoare.

Fig. 5.4., 5.5., Matisse, Nud albastru, Pasiphae înbrățișând un măslin (de notat cum golurile sunt utilizate, în primul colaj, pentru sublinierea siluetei și conturul masculin în serigrafia din dreapta)



Spre deosebire de congenerii și tovarășii săi de expoziție, **Georges Rouault** (1871-1958) este mult mai atras de aspectele lumii sărace de la periferiile pariziene. Aplecarea spre artă o moștenește din familie, tatăl său era ebenist, iar în timpul studiilor de artă a fost coleg cu Matisse, Marquet și Pallady în atelierul lui Gustave Moreau care l-a apreciat în mod deosebit. Culoarea pură, chiar țipătoare, exaltarea culorilor primare, tușa plină de lumină nu l-au preocupat ca pe confrății săi de generație. El a acordat în pânzele sale (*Judecători*, *La oglindă*, *La cabaretul Tabarin*, *Isus la Marea Tiberiadei*, *Pierrot*) prioritate desenului, un mijloc plastic care adună imaginea în centrul tabloului, ocupat de cele mai multe ori de un personaj al lumpenului care la început șochează. A abordat și gravura în diferite tehnici, modalitate ce i-a permis să se afirme și ca ilustrator de carte.

Fig. 5.6., Rouault, Chipul sacru



Putem aminti și alți doi prestigioși reprezentanți ai expresionismului francez care chiar dacă nu au făcut parte din grupul inițial, s-au racordat la acest curent prin operele lor, este vorba despre

Chaïm Soutine (1893-1943) cu ale sale pânze (*Ministrantul*, *Femeia în roșu*, *Peisaj*) și **Marc Chagall** (1887-1985), amândoi sosiți la Paris din Imperiul Țarist. Primul a trăit într-o sărăcie pe care confrății săi încercau adesea să o îndulcească și a fost ros de o depresie care se manifesta uneori prin distrugerea propriilor tablouri. Spre deosebire de cei mai mulți pictori impresionisti, Soutine făcea numeroase studii după tablourile expuse la Luvru și astfel a fost influențat de Rembrandt dar subiectele sale aminteau mai mult de stările nevrotice prin care trecea. Opera lui Chagall (*Violonistul verde*, *Mirii de la Turnul Eiffel*, *Negustorul de vite*) denotă că artistul s-a inspirat din două surse principale: din Biblie și din viața cotidiană a comunității evreiești. Deși a fost o perioadă influențat de cubism, și-a creat un stil personal, remarcabil prin referirea la basm sau la primii ani din copilărie, ca în tabloul *Ziua de naștere*. Stabilă în Statele Unite ale Americii din 1941 până în 1948, cunoaște recunoașterea internațională iar lunga sa activitate îl impune criticii drept ultimul supraviețuitor al unei generații care revoluționase pictura modernă.

Fig. 5.7., Soutine,
Rusoaica



Fig. 5.8.,
Chagall, Crearea
omului



Fig. 5.9., 5.10.,
Chagall,
Îndrăgostiții din
Vence, Mireasa
(de notat apariția
aceluiași animal,
o capră, în cele
două tablouri)



**Expresionismul
german –
gruparea Die
Brücke (Podul)**

În **Germania** fenomenul expresionismului s-a manifestat în principal în cadrul a două grupuri, **Die Brücke** și **Der Blaue Reiter**.

Grupul **Die Brücke (Podul)** apare la Dresda în același an, 1905, în care la Paris avea loc vernisajul expoziției artiștilor foviști. Fondatorii au fost **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938), ideologul mișcării și liderul grupului, **Fritz Bleyl** (1880-1966), **Erich Heckel** (1883-1970) și **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976), toți patru studenți la arhitectură. Lor li se vor alătura **Emil Nolde** (1867-1956) și **Max Pechstein** (1881-1955) în 1906, precum și **Otto Müller** (1874-1930) și olandezul **Kees van Dongen** (1877-1968). Deși gruparea s-a autodizolvat destul de repede, după numai opt ani de la înființare, a reușit să se afirme în polemica artistică a vremii. Numele generic sub care trebuiau să se asocieze noile energii nu a fost ales întâmplător, ci exprima dorința de a aduna „toate elementele revoluționare”, pe toți cei care doreau să împărtășească principiile cuprinse în manifestele grupului. Principiul de bază era dat de dorința sfărâmării oricărui canon care ar putea împiedica libera manifestare a inspirației și proclamarea supremației emoției artistului. Chiar dacă la început tablourile lor sunt încă influențate de impresionism, pictura lor nu are aproape nimic din hedonismul și strălucirea acestuia. Nota generală este mai degrabă dată de un schematism grosolan și dezordonat. Kirchner, care își definea pictura drept o „scriere hieroglifică”, se dovedește poate cel mai original. *Prostituatele* sale par a fi niște ființe mecanice, automate, rigide dar străbătute în același timp de o energie greu de explicat. *Școala de dans* sau *Autoportretul* din 1918, cu formele lor încordate, în culori dizolvante, cu unele contururi ascuțite, reprezintă izolarea și năucirea omului prins în capcana războiului. La Nolde poate fi surprins un sentiment tragic al naturii exprimat prin folosirea unor pete intense de culoare, inspirația artistului urmărește instinctele în încercarea de a surprinde imaginile. Seria tablourilor pe teme biblice (*Sfânta Maria Egipteanca*, *Hristos batjocorit*, *Hristos și copiii*, *Hristos în infern*) sunt pline de un misticism care amintește de originile misticismului german și pictate cu tușe de o cromatică aspră, verde putred, roșu arzător, violet livid sau galben bolnăvicios. Bucuria surprinsă de Nolde este una temperată dacă nu chiar anulată de suferință.

Fig. 5.11., Heckel,
Casa alba din
Dangast

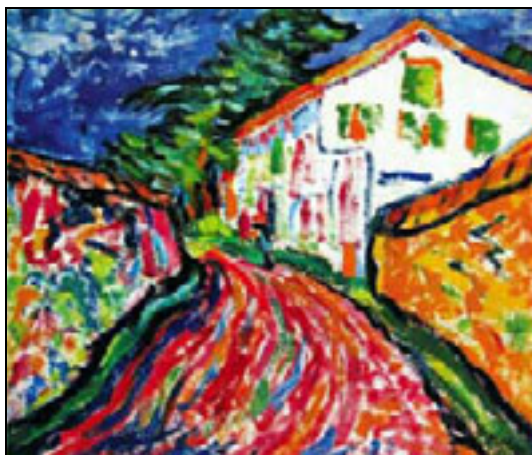


Fig. 5.12.,
Schmidt Rottluff,
Bărci pescărești
(de notat
moliciunea
liniilor pentru a
sublinia
mișcarea)



Fig. 5.13.,
Kirchner,
Călăreața de circ
(de notat
distorsiunea de
perspectivă, spre
dreapta jos,
pentru a marca
mișcarea)



Expresionismul
german –
gruparea Der
Blaue Reiter

Grupul **Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru)** a fost întemeiat de **Wassily Kandinsky** (1866-1944) și **Franz Marc** (1880-1916) la München în 1911. Lor li se alătură alți câțiva pictori, dintre care cei mai importanți au fost frații **David și Vladimir Burliuk** și mai ales **Paul Klee** (1879-1940). Deși toți aceștia au ceva în comun cu membrii celui alt grup expresionist german, deosebirile sunt frapante: se declară categoric împotriva impresionismului, a pozitivismului și împotriva societății epocii lor. Kandinsky avea ca temă predilectă peisajul și se va inspira din estetica mișcării Art Nouveau și din folclorul rusesc. Mare pasionat de muzică, a încercat în câteva serii picturale (*Compoziții*, *Impresii*) să surprindă analogii între sunete și culori pe care le considera

drept cele mai potrivite mijloace pentru a exprima emoția. De asemenea, tentația spre aspectele teoretice care l-au preocupat permanent a luat forma unui tratat despre spiritualitatea artei publicat în decembrie 1911 și care s-a bucurat de un succes imediat. Pentru el, istoria umanității urmează un drum de la materialism la spiritualism, acesta din urmă înțeles din perspectiva unei perioade de fericire și împlinire a omului. Artă este în viziunea sa un mijloc prin intermediul căruia individul se poate bucura de libertatea deplină. De altfel, aceasta este ideea centrală regăsită într-o altă lucrare teoretică a sa, „Pictura ca artă pură”. Opera de artă este considerată un univers în sine care se autoguvernează după reguli proprii și care reprezintă, în ultimă instanță, o formă nouă a existenței. Culoarea a jucat în pânzele sale (*Biserica din Murnau*, *Arcul negru*) un rol major deoarece prin intermediul ei artistul și-a propus să declanșeze reacții în sufletul privitorului.

Fig. 5.14.,
Kandinsky,
Galben, roșu,
albastru



Fig. 5.15.,
Kandinsky,
Contragravitație



Fig. 5.16., Marc,
Marii cai albaștri
(de notat relația
dintre conturul
cailor și peisaj)



Spre deosebire de el, Paul Klee mizează totul pe alegorii și simboluri și încearcă să pătrundă lumea obiectivă, de netrecut pentru Kandinsky, prin intermediul mijloacelor artistice. Cu o solidă cultură muzicală și literară, care-și vor spune cuvântul în creația artistică, el dorește să continue într-un fel universul naturii prin tablourile sale. *Păsări acvatice, Acoperiș albastru, Pavilionul femeilor, Lună portocale, Parc în ploaie*, sunt tot atâtea încercări de a surprinde viața în faza ei germinală, de început, mai mult sevă decât forme conturate și definitive. Unele din temele sale se apropie de geometrie și mecanică dar ele nu devin niciodată absolute, ci sunt în permanență îmblânzite de inspirația artistului.

Fig. 5.17., Klee,
Somnul de iarnă



Fig. 5.18., Klee,
Grădina de vară



Peisajul expresionismului german nu poate fi înțeles pe deplin dacă nu îl amintim și pe **Oskar Kokoschka** (1886-1980). Pictor dar și dramaturg, s-a născut la Viena într-o familie ceho-austriacă însă în perioada interbelică s-a stabilit pentru multă vreme la Londra, încă un semn al dezaprobării regimului nazist. În lucrările sale (*Moș Hirsch, Marsilia, Portretul lui Herwarth Walden*) a încercat să integreze propria existență în lumea din jur și aceasta într-un mod direct, fericirea și mai ales suferința mediului social este și a lui. S-a folosit de trăsături de penel dense și pline de furie iar opera lui a fost influențată de stilul unor artiști precum van Gogh și Corinth, impresionist german, dar și de El Greco. Nu este preocupat de aspectele teoretice ale artei, asemeni lui Kandinsky, în schimb trăiește cu densitate creația, ceea ce se observă în energia pe care o emană pânzele sale. Temele politice au fost folosite pentru a protesta cu mijloacele sale față de nazism și rasism, precum în tabloul *Oul roșu*. De altfel, regimul nazist a condamnat în bloc expresionismul considerat a fi o formă degenerată a artei iar operele ilustrative în acest sens au fost de multe ori pur și simplu distruse.

Fig. 5.19.,
Kokoschka,
Dresdner
Neustadt



Expresionismul italian

În **Italia** expresionismul a fost promovat de artiști conectați la dezbaterile respective din Germania și mai ales din Franța. Exponentul cel mai spectaculos este fără doar și poate **Amedeo Modigliani** (1884-1920). Stabilit la Paris în 1906, unde va rămâne toată viața cu mici întreruperi, Modigliani s-a format în bună măsură ca artist în timpul studiilor la Florența și Veneția ceea ce explică influențele pictorilor florentini, în special, în primul rând a lui Botticelli. Influența Parisului și a mediului artistic francez și-a pus de asemenea amprenta asupra stilului său. Spre deosebire în special de expresioniștii germani, pictura lui Modigliani nu este furioasă, agitată, ci este pătrunsă de duioșie și rafinament. Liniile siluetelor sale (*Elvira, Nud, Portretul poetului Leopold Zborowski*) sunt elegante și delicate iar în nudurile sale, adevărate capodopere, forma voluptuoasă completează erotismul estetizant al artistului. Portretele, dintre care câteva ale lui Brâncuși pe care l-a cunoscut în 1908 la Paris, sunt adevărate fresce ale sentimentelor umane. Distrus de o viață boemă în care alcoolul, iubirile și drogurile încercau fără să reușească să ajungă din urmă o inspirație ardentă, Modigliani s-a bucurat de o celebritate postumă pe care scurta viață nu i-a acordat-o decât în parte.

Fig. 5.20.,
Modigliani, Nud



Un alt component de valoare al expresionismului italian este **Viani**. Atras încă din tinerețe de mișcarea anarhistă italiană, artistul va elabora o artă protestatară în care modelele sale erau alese din lumea celor nevoiași. Limbajul său este unul direct, chiar frust. Tablourile pe care ni le-a lăsat (*Rătăciții, Filosoful, Camera de muncă, Clericul, Piticul Andrea, Peritucco*) oglindesc atașamentul față de această lume în

suferință cu care se identifică. Adeziunea lui față de plebe l-a făcut să găsească un limbaj neacademic dar simpatia față de subiect îndulcește uneori tușele grosiere. Câtă diferență față de Modigliani, aristocratul prin excelență, dar în același timp Viani a îmbogățit cu noi expresii curentul expresionist.

Fragment din *Cronica Uniunii Artistice „Die Brücke”* publicată de Ernst Ludwig Kirchner în 1913

„Animați de credința în progres, într-o nouă generație de creatori și de amatori de artă, chemăm tineretul să se adune și, ca tineri ce poartă în ei viitorul, vrem să ne cucerim libertatea de acțiune și de viață, față de vechile forțe atât de dificil de distrus. Îi primim pe toți aceia care, în mod direct și cu sinceritate, își potențează propriul impuls creator.[...]”

Despre pictură

Pictura este arta care reprezintă un fenomen pe un plan sensibil. Mijlocul picturii este culoarea, ca fond și linie. Pictorul transformă în operă de artă concepția sensibilă a experienței sale. Printr-un exercițiu neconținut el învață să se folosească de mijloacele sale. Nu există reguli fixe pentru aceasta. Regulile pentru opera individuală se formează în timpul lucrului, prin intermediul personalității creatorului, maniera tehnicii sale și rezultatul pe care și-l propune. Aceste reguli se pot descifra în opera încheiată, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau modele. Bucuria sensibilă pentru fenomenul văzut este, încă de la început, originea tuturor artelor figurative. Astăzi fotografia reproduce cu exactitate obiectul. Pictura, eliberată de această invenție, își recapătă libertatea de acțiune. Sublimarea instinctivă a formei într-un eveniment sensibil se traduce pe plan din impuls. Ajutorul tehnic al perspectivei devine un mijloc de compoziție. Opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în lucrare.

Despre grafică

Mobilul graficii este bucuria de a transmite în mecanică partea manuală a personalității autorului.

Die Brücke cultivă trei tehnici grafice: xilografia, litografia și gravura.

Xilografia valorifică la maximum elementul liniar, grație mării sale simplificări. Tăierea plată a golurilor și utilizarea structurii lemnoase permit bogate gradații de ton.

Litografia redă desenul în modul cel mai direct. Grație tratării cu rășină și folosirii acizilor pe suprafață, echivalează și ea cu o tehnică grafică.

În gravura pe metal se preferă lucrul cu vârf uscat. Formarea automată a șanțurilor de mână redă mai intim personalitatea decât acvaforte. Eleganța semnului este pusă în lumină, cel mai bine, pe metalul lucios.

Împresarea manuală îngăduie folosirea tuturor acestor trei tehnici în atelier și încredințează autorului ultimele finisări tehnice.”

Cubismul

Trăsăturile cubismului

Prima expoziție cubistă a fost organizată în 1911 la Paris în cadrul unei manifestări care grupa artiștii așa ziși independenți din dorința de a marca distanțarea față de tot ce însemna artă oficială, recunoscută și premiată. Cu trei ani înainte, același critic care, în disprețul său profund, botezase fără să vrea curentul fovist, Louis Vauxcelles, spusese despre pictura lui Braque că seamănă cu niște cuburi. De aici contemporanii au adoptat numele iar cubismul se născuse.

Unii dintre scriitorii epocii, buni prieteni cu pictorii cubiști, și care încearcă să explice această tendință nouă din pictură prin asociere cu una similară din literatură, precum Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, au

încercat să definească mișcarea. Max Jacob, multă vreme prieten apropiat al lui Picasso, spune la un moment dat: „Cubismul în pictură este arta de a lucra tabloul pentru el însuși în afara a ceea ce el reprezintă și de a da construcției geometrice primul loc, practicând numai iluzia la viața reală. Cubismul literar face același lucru în literatură, servindu-se de realitate ca de un mijloc și nu ca de un scop”. Tot el a elaborat un adevărat îndreptar adresat celor care ajung față în față cu un tablou cubist:

- „1. Să te așezi în fața unui tablou fără parti-pris-ul sarcasmului ușor.
2. Să analizezi pictura așa cum privești o piatră tăiată. Să-i apreciezi fațetele, originalitatea tăieturii, lupta ei cu lumina, dispunerea liniilor și culorilor.
3. Să te oprești asupra unui detaliu care dă cheia ansamblului, să-l fixezi un timp și modelul va „țâșni”.
4. Pe această ultimă comparație să te lași transportat spre tărâmul Aluziei schițate puternic”.

Din grupul cubist, în special trei artiști se detașează ca influență, puternică afirmare și notorietate. În primul rând, **Pablo Picasso** (1881-1973), un artist destul de greu totuși de clasat datorită geniului său care l-a dus dincolo de rigorile stilului cubist. Picasso a moștenit pasiunea pentru artă de la tatăl său, pictor obscur, pe care și-o va șlefui în timpul studiilor de specialitate în Spania natală, la Barcelona și Madrid. În tablourile sale (*Domnișoarele din Avignon*, *Arlechin*, *Trei dansatoare*, *Portretul lui Ambroise Vollard*, *Natură moartă cu scaun împletit*) dar și în sculptură (*Ghitară*) și grafică, artistul manifestă apetența pentru organizarea spațiului într-o multitudine de fațete care divizează volumele. Obiectele și corpurile sunt redată nu în imaginea lor statică, ci în realitatea profundă. Creația sa a cunoscut diferite perioade. În cea „albastră” predomină tonurile întunecate și mai ales un albastru eteric iar subiectele sunt luate în general din lumea periferiei. Perioada „roz” schimbă tonurile în favoarea rozurilor și a griurilor, atmosfera este mai puțin sumbră și subiectele predominante sunt din lumea cercului. A existat și o perioadă „neagră” numită așa datorită influenței artei negre. În *Domnișoarele din Avignon*, operă realizată între 1906 și 1907, predomină volumele, perspectiva este spartă iar spațiul clasic este înlocuit de unul propriu în care volumele se întrepătrund iar formele sunt schițate. Normele tradiționale sunt distruse. Asemeni și multor altor tablouri, și acesta este dominat de un spirit al rigorii care înlătură senzualitatea culorii și a liniilor ondulate.

Fig. 5.21., 5.22.,
Picasso,
Autoportret,
Naiul

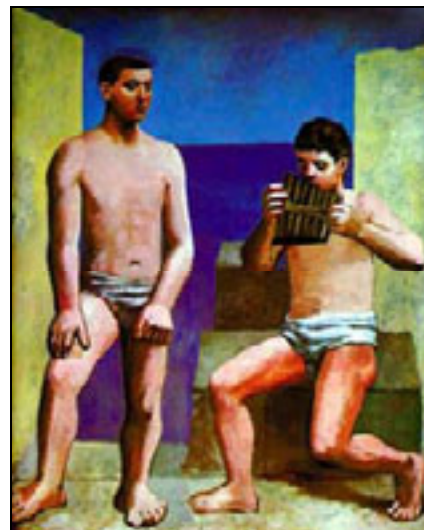


Fig. 5.23.,
Picasso, Trei
muzicanți

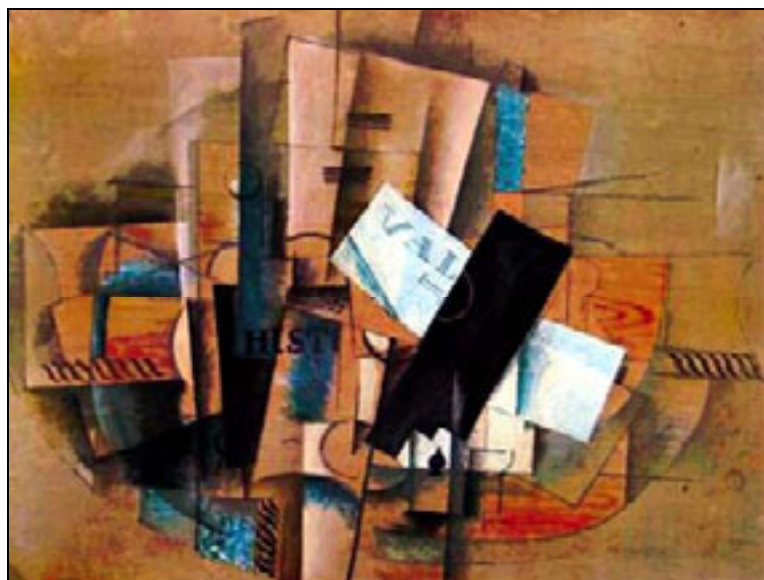


Bun prieten cu Picasso, **Georges Braque** (1882-1963) vine și el dintr-o familie de pictori și decoratori. Spre deosebire de tovarășul său, Braque se va dovedi un moderat iar tablourile sale (*Masa muzicianului*, *Case la Estaque*, *Vioară și ulcior*) readuc în atenția privitorului forme angulare care tindeau însă tot mai mult spre curbe grațioase. Într-un fel discreția personală a artistului, opusă expansivității de care dădea dovadă Picasso, se reflectă și în operă. Așa cum spunea chiar el, „iubesc regula ce corectează emoția, iubesc emoția ce corectează regula”. Coloritul la care face apel este unul subtil și înconjoară formele într-o tăcere aproape totală. Ciclul *Atelier* pe care l-a început după cel de-al doilea război mondial este considerat de specialiști drept apogeul carierei sale.

Fig. 5.24.,
Braque, Natură
moartă,



Fig. 5.25.,
Braque, Gheridon
– masa artistului



Specialiștii îl consideră în general pe **Fernand Léger** (1881-1955) ca fiind opusul lui Braque. S-a născut într-o familie de țărani și după o scurtă ucenicie într-un atelier de arhitectură s-a stabilit la Paris unde urmează studii de artă la renumita Academie Julian. Deși la început este influențat de impresionisti, marea expoziție Cézanne din 1907 l-a marcat profund, ca pe mulți dintre congenerii săi și i-a schimbat felul de a vedea lucrurile. Stilul său (*Contraste de forme, Mecanicul, Dansatoarea cu cheile, Fluturi și flori*) transformă cubismul, îl dezvoltă într-o manieră originală într-un sens mecanic, aproape matematic. În anii de dinaintea primului război mondial, la care a participat asemeni lui Braque și al altor pictori, ajunsese la o pictură puternic influențată de o manieră abstractă. Experiența războiului l-a schimbat, așa cum a recunoscut de altfel, și a încercat să includă în arta sa emoțiile vieții de pe front. De aceea poate pictura pe care o practică este una umanistă care oglindește sensul pozitiv al vieții, fără să abdice de la crezul luptei cu societatea. Modernismul lui Léger se poate constata și urmărind temele sale. Mașina ocupă un loc central, este un adevărat mod de existență, dar mașinile sale sunt inventate și nu copiate pentru că artistul este interesat în primul rând de valoarea simbolică ale acestor semne ale vieții moderne.

Fig. 5.26., Leger,
Cartea poștală



Fragment din primul capitol al cărții *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* publicată de Guillaume Apollinaire, scriitor de avangardă și prieten al pictorilor cubiști, la Paris în 1913 și considerată una din cele mai importante lucrări teoretice despre cubism

„Pictura cubistă

Virtuțile plastice: puritatea, unitatea și adevărul domină natura împlânzită.

Inutil este acoperit curcubeul, anotimpurile freacă, mulțimile aleargă spre moarte, știința desface și recompilează ceea ce există, lumile se îndepărtează pentru totdeauna de concepția noastră, imaginile noastre fugare se repetă sau își reînvie înconștiența, culorile, mirosurile, zgomotele ce lovesc simțurile noastre ne surprind, apoi dispar din natură.

Acest fenomen al frumuseții nu este etern. Noi știm că spiritul nostru nu a avut început și nu va înceta niciodată dar, înainte de toate, ne formăm conceptul genezei și al sfârșitului lumii.

Totuși prea mulți artiști-pictori adoră încă plantele, pietrele, valul sau oamenii.

Ne adaptăm grabnic la sclavia misterului. Ea sfârșește prin a crea dulci plăceri.

Este lăsată muncitorilor guvernarea universului, iar grădinarii au mai puțin respect pentru natura artiștilor.

Este timpul de a-i fi stăpâni.

Bunăvoința nu asigură deloc victoria.

Dincoace de eternitate dansează formele muritoare ale iubirii și numele naturii rezumă cea mai rea disciplină a lor.[...]

Mulți pictori noi nu pictează decât tablouri în care nu există un adevărat subiect.

Titlurile care se află în cataloage au atunci funcția numelor care-i desemnează pe oameni fără a-i caracteriza.

Așa după cum unii cu numele de Grosu sunt foarte slabi și chemându-se Albu sunt foarte bruni, am văzut pânze intitulate Singurătate unde erau câteva figuri.

În cazurile despre care este vorba se consimte încă, uneori, să se facă uz de cuvinte vag semnificative ca „Portret”, „Peisaj”, „Natură moartă” dar mulți artiști nu folosesc decât vocabula generică de „Pictură”.

Asemănarea nu mai are nici o valoare, pentru că totul este sacrificat de artist adevărilor, necesităților unei naturi superioare, pe care el și-o imaginează fără s-o descopere.

Subiectul nu mai contează sau abia contează. În general, arta modernă respinge majoritatea mijloacelor folosite de către marii artiști ai trecutului pentru a plăcea.

Dacă scopul picturii este tot, cum a fost o vreme, plăcerea ochilor, se cere acum amatorului să aștepte în ea o plăcere diferită de cea pe care i-o putea procura, tot atât de bine, spectacolul lucrurilor naturii.

Mergem astfel către o artă complet nouă, care va fi pentru pictură, așa cum a fost ea considerată până acum, ceea ce e muzica pentru literatură.

Va fi pictura pură așa cum muzica este literatură pură”.



Test de autoevaluare 7.1.

Comparați cele două programe (expresionist și cubist) și identificați cel puțin trei diferențe și asemănări între cele două. Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 143.

Futurismul

Caracteristici

Futurismul s-a deosebit de celelalte curente de avangardă deoarece la lansarea primului manifest în 1909 nu exista deja un grup sau o mișcare care să grupeze diverși pictori, să organizeze expoziții, cu alte cuvinte să aibă o activitate recunoscută ca atare în spațiul public. De data aceasta vom avea întâi un manifest, un act de naștere, iar identitatea curentului se va construi ulterior, chiar dacă ea va prinde consistență destul de repede. Fondatorul a fost pictorul și scriitorul italian Filippo Tommaso Marinetti care publica la Paris, în „Le Figaro”, primul manifest al mișcării, cel în jurul căruia se vor aduna reprezentanții noului val. Chiar dacă futurismul s-a manifestat și în literatură iar influența sa s-a resimțit cu precădere în Rusia, cei mai importanți reprezentanți au fost artiști plastici iar patria sa a fost Italia. Declarațiile cuprinse în manifestele futuriste, adevărate programe de acțiune, au fost ilustrate de scrierile și în special operele artistice ale membrilor care au subscris acestor principii.

Dorința majoră era aceea de a scoate climatul cultural italian al epocii din starea de provincialism și de a conecta Italia la veritabila dezbatere intelectuală și culturală a Europei. Ceea ce a șocat de la început a fost violența limbajului folosit și faptul că această aspirație către modernitate s-a dorit o antiteză violentă atât față de arta oficială cât și față de o ordine socială considerată depășită. Pentru acest motiv futurismul a fost legat de către unii specialiști de regimul fascist italian pe care l-ar fi justificat și susținut în bună măsură și chiar considerat uneori drept o fază premergătoare fascismului.

Futurismul italian

Italia, patria futurismului, nu reprezenta totuși un spațiu cultural tern și lipsit de dezbateri. La Neapole Benedetto Croce edita cu începere din 1903 revista „La Critica” iar la Florența apărea din același an o altă revistă importantă de cultură, „Il Leonardo”, publicată de scriitorul Giovanni Papini. În paginile lor erau dezbătute subiecte nu numai literare dar și unele legate de realitățile economice și sociale dar și despre curente artistice ale momentului, cum ar fi de exemplu cubismul. Dincolo de diletantismul unor puncte de vedere, revistele întrețineau emulația și preocuparea pentru găsirea unui sens modern culturii italiene. Futurismul a răspuns, într-o formă violentă și poate uneori nu suficient de clară, acestor așteptări în care domina dorința de reînnoire.

Mulți din adepții noului curent proveneau din rândurile anarhiștilor sau din grupurile naționaliste. Marinetti a strâns lângă el câțiva tineri pictori milanezi, cu ajutorul cărora va publica în 1910 „Manifestul pictorilor futuriști”, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla și Severini. Anarhismul, naționalismul, anticlericalismul la care nu putem uita să adăugăm marxismul unora, al lui Boccioni de exemplu, se topeau toate într-un spirit agresiv și răzvrătit care dorea să șocheze gustul publicului burghez. Naționalismul exacerbat, promovat mai ales de Marinetti, a apropiat futurismul de mișcarea fascistă iar spre deosebire de regimul nazist care a interzis manifestările artei avangardiste și a exclus din expoziții și muzee pânzele de acest gen, regimul fascist venit la putere i-a încurajat pe futuriști. Agresiunea Italiei în Africa a fost proclamată de grupul respectiv drept o „mare oră futuristă”.

Liderul de necontestat al grupului și inițiatorul mișcării, **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944) s-a afirmat ca scriitor și artist plastic într-o epocă marcată de experimente și de încercări în sensul descoperirii unei noi sensibilități artistice. Provenea dintr-o familie bogată ceea ce i-a permis să călătorească destul de devreme la Paris și să se afle în mijlocul dezbaterii culturale. Propaganda pe care a făcut-o futurismului îmbrăca adesea forme dure și violente iar scrierile sale i-au adus chiar condamnări la închisoare, cum s-a întâmplat în 1910 după publicarea romanului „Mafarka le futuriste” căruia i se imputau pasajele obscene. În artă a anticipat într-o oarecare măsură suprarealismul realizând colaje provocatoare, precum în *Colecție dinamică de obiecte*, și a lansat în 1929 *aeropittura* văzută drept o formă proprie artei futuriste. Marinetti a rămas consecvent crezurilor sale până acolo încât s-a înrolat voluntar în armata italiană și a ajuns să lupte din Africa până pe frontul rusesc. Rănit și decorat, grav bolnav ca urmare a campaniei rusești, și-a petrecut ultimii ani ai vieții ca arhivist al Academiei italiene al cărui membru devenise în 1929.

Umberto Boccioni (1882-1916), bun prieten cu Balla și în special cu Severini, s-a afirmat ca un teoretician de forță și a fost preocupat să definească futurismul dintr-o perspectivă mai clară decât cea regăsită de Marinetti. Chiar dacă de un optimism pragmatic, viziunea sa nu este lipsită de tensiune și dramatism. Opera pe care a lăsat-o (*tablourile Orașul care suie, Scenă alegorică, Durere, Dinamismul unui corp omenesc*, aceasta din urmă aproape de abstracționism sau celebra sculptură *Forme unice de continuitate*) oglindește principiul conform căruia în artă obiectul nu trăiește prin materialitatea lui vizibilă, ci este rezultanta întrepătrunderii obiectului cu mediul prin intermediul perspectivei plastice adusă de artist, fără a sacrifica total obiectul mediului. El considera că pictorii futuriști crează o „nouă unitate-obiect” formată din obiect plus atmosferă, ceea ce dă un „obiect-ambianță”. Speranța lui, exprimată în lucrările teoretice care l-au consacrat și pe acest plan, era aceea ca futurismul să „sintetizeze într-o pictură toate momentele posibile”.

Carlo Carrà (1881-1966) a dovedit din adolescență pasiune pentru desen și pictură ceea ce l-a îndreptat spre studii de artă la Academia Brera. În 1911 a plecat la Paris unde a cunoscut câțiva pictori cubiști iar contactul cu ei și pictura lor l-a influențat iar în pânzele sale (*Înmormântarea anarhistului Galli, Gara din Milano, Salturi de carusel, Femeie+sticlă+casă*) este vizibilă sinteza dintre divizionismul formei, propriu cubismului, și divizionismul culorii. Apartenența sa la mișcarea de avangardă nu va fi însă de lungă durată deoarece din deceniul patru al secolului XX, după un scurt popas în sfera picturii metafizice datorat întâlnirii cu Giorgio de Chirico, Carrà se va întoarce la o pictură tradiționalistă care promova realismul și nu experiențele novatoare.

Fig. 5.27.,
Boccioni,
Dinamica unui
ciclist



Gino Severini (1883-1966) a datorat mult întâlnirii cu cel care i-a devenit bun prieten, Boccioni, care îl determină să devină pictor. În tablourile sale (*Tren într-un peisaj*, *Hieroglifă dinamică la balul Tabarin*, *Pan-Pan la Monico*) a urmărit, poate mai evident decât congenerii săi, descompunerea mișcării în pictură dar scenele sale sunt pline de culoare și insolit, precum cele referitoare la viața de noapte din capitala Franței. Formele sunt descompuse în elemente înlănțuite parcă de un ritm muzical. Pentru el primul război mondial, la care nu a participat datorită sănătății șubrede, este o temă de inspirație ilustrată într-o serie de creații. **Luigi Russolo** (1885-1947) și **Giacomo Balla** (1871-1958) ultimii dar nu în ultimul rând semnatarii manifestului futurist au ilustrat și ei tendința generală promovată de acest curent. Primul s-a remarcat mai ales ca muzician și apoi ca pictor, „concertele de zgomote”, apreciate în epocă la superlativ de Ravel și Stravinsky, aducându-i notorietatea, la început însă una mai degrabă negativă. El s-a deosebit și prin atitudinea antifascistă care l-a constrâns la un moment dat să se expatrieze la Paris. Succesul ca pictor nu a fost la fel de puternic, tablourile sale foloseau fără prea mare subtilitate elementele artei futuriste iar în cele din urmă și el a abandonat acest stil în favoarea unui apropiat de realism.

Fig. 5.28.,
Severini, Natura
moartă cu un vas
alb



Fragmente din primul *Manifest al futurismului*, publicat în 1909 la Paris de pictorul italian Marinetti, principalul lider al noului curent

„Vegheasem toată noaptea-prietenii mei și cu mine-sub lămpi de moschee cu cupole de alamă traforată, înstelate ca suflutele noastre, fiind iradiate ca și acestea de fulgerul închis al unei inimi electrice. Călcasem îndelung în picioare pe opulente covoare orientale lenea noastră atavică, discutând până la hotarele extreme ale logicii și înnegrind multă hârtie cu scrieri frenetice.[...]”

Atunci, cu chipul acoperit de bunul mâl al fabricilor, noi, contuzionați și cu brațele bandajate dar trufași, dictarăm primele noastre voințe tuturor oamenilor vii de pe pământ:

1. Noi vrem să cântăm dragostea pentru primejdie, obișnuința energiei și a curajului.

2. Curajul, îndrăzneala, rebeliunea vor fi elementele esențiale ale poeziei noastre.

3. Literatura a preamărit până azi imobilitatea gânditoare, extazul și somnul. Noi vrem să preamărim mișcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul.

4. Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei.

5. Noi vrem să glorificăm omul ce ține volanul, a cărui lance ideală străbate Pământul, lansată în cursă, și ea, pe circuitul orbitei sale.

6. E nevoie ca poetul să se risipească cu patimă, cu fast și generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale.

7. Nu mai există frumusețe decât în luptă. Nici o operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă.

8. Noi ne aflăm pe promontoriul extrem al secolelor! Timpul și Spațiul au murit ieri. Noi trăim deja în absolut, de vreme ce am creat eterna viteză omniprezentă.

9. Noi vrem să glorificăm războiul-unica igienă a lumii-militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiștilor, ideile frumoase pentru care se moare și disprețul față de femeie.

10. Noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice soi, și să luptăm împotriva moralismului, feminismului și împotriva oricărei lașități oportuniste și utilitariste.

11. Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă.....și zborul planat al aeroplanelor, a căror elice fâlfâie în vânt ca un drapel și pare că aplaudă ca o mulțime entuziastă.

Din Italia lansăm noi în lume acest manifest al nostru, de o doborâtoare și incendiară violență, cu care fondăm azi Futurismul, pentru că vrem să eliberăm această țară de cangrena fetidă a profesorilor, arheologilor, ghizilor și anticarilor”.

Mișcarea Dada

Sensul termenului de “dada” și principalele trăsături

Izbucnirea primului război mondial a oferit neutrei Elveții șansa să joace un rol important în mișcarea de avangardă europeană. La Zürich s-au întâlnit scriitori și artiști aflați în exil, diferiți prin originea lor dar nemulțumiți și dornici de a găsi noi mijloace de exprimare în domeniul literaturii și artei plastice. Scriitorul Tristan Tzara, considerat întemeietorul curentului, pictorul Marcel Iancu, amândoi născuți în România, artistul alsacian Hans Arp și poetul german Richard Huelsenbeck erau uniți de un sentiment de aversiune și dezgust față de arta tradițională și de factură post-impresionistă dar în egală măsură și față de curentele de avangardă deja existente, precum cubismul sau expresionismul. Locul de întâlnire, Cabaretul Voltaire, aflat pe o stradă pe care locuia și Lenin împreună cu soția sa, și ei exilați, a devenit locul de naștere al acestei mișcări care va face înconjurul Europei și al Americii.

Cuvântul Dada are în primul rând o semnificație și nu atât un sens. Tristan Tzara, inventatorul lui, a dorit să exprime o stare de spirit și să găsească un simbol, lingvistic dar nu numai, care să se identifice cu

scopul grupului. Termenul a fost ales aleatoriu iar diferitele încercări ale unor specialiști de a-i găsi un sens și o etimologie nu pot decât eșua fie și numai pentru motivul că Tzara și tovarășii săi nu au dorit vreun moment să găsească o definiție în limitele căreia să se exprime, ci au urmărit acțiunea în stare pură. Dacă în general celelalte curente avangardiste se împotriveau falselor ambiții ale paradigmei pozitivistice, dadaismul împingea negarea până la consecințe extreme, punând sub semnul întrebării însăși rațiunea. Dada era o mișcare care se împotriveau nu numai valorilor și tradițiilor societății burgheze dar respingea chiar și conceptele de artă și literatură considerate, în ultimă instanță, produse ale aceleiași societăți. Avangarda de până la ea era combătută la fel de vehement și asimilată culturii burgheze prăfuite și depășite. Mijloacele sale sunt radicale și de o violență extremă exprimată de multe ori în public pentru a șoca și disloca un auditoriu considerat gol și imobil. Principalele categorii ale mișcării sunt acțiunea, spontaneitatea, gestul înțelese ca permanente provocări chiar dacă, sau poate tocmai de aceea, se ajunge la scandal de multe ori. Îndreptată împotriva tradiției și a modernismului în egală măsură, mișcarea Dada s-a transformat dintr-o polemică artistică și literară într-un mod de viață, argument suprem în sprijinul credinței în adevărul său. În ceea ce privește arta, dadaistii au respins până și termenul de „creație”, ei și-au considerat operele mai degrabă „produse” dar unele care nu au o valoare „de piață” deoarece arta nu trebuie comercializată, realizate din elemente eterogene și diferite de mijloacele clasice folosite până la ei. Obiectele vor lua locul culorii și penelului, de fiecare dată altele pentru că repetiția duce la sucombarea artei dadaiste.

Un reprezentant de marcă al acestui stil este **Marcel Duchamp** (1887-1968) născut într-o foarte onorabilă familie burgheză din Normandia. El nu a fost singurul copil al acestei familii care se va dedica unei cariere artistice, alți doi frați și o soră s-au afirmat ca pictori și sculptori. Perioada studiilor de specialitate la Academia Julian l-a pus în contact cu atmosfera artistică pariziană dominată încă de cubiști iar frații săi mai mari cu care a locuit o vreme l-au îndemnat să acorde o mai mare atenție stilului practicat de futuriștii italieni. În 1911 a expus una din primele picturi care i-au adus notorietatea, *Nud coborând o scară*, urmată de *Regele și regina înconjurați de tineri „iuți”* sau *Tânăra căsătorită*, în care tonuri de brun se amestecă printre figuri în mișcare care lasă impresia unor mașinării neobișnuite. După un popas nu foarte lung la Paris și în Elveția, Duchamp s-a îndreptat spre America unde a expus la Salonul Independenților un pisoar al cărui titlu, *Fântână*, a șocat publicul. La ceremonia de deschidere prietenul său Arthur Cravan, care trebuia să rostească o alocuțiune, într-o avansată stare de ebrietate, a împrăștiat în jur conținutul unei valize pline cu rufe murdare și s-a descheiat la pantaloni în protestele indignate ale asistenței. Dar atmosfera Dada fusese creată. Duchamp a continuat cu așa zisele obiecte ready-made, *Roată de bicicletă* sau *L. H. O. O. Q.*, operă în care Giocondei i-a adăugat o pereche de mustăți. Din 1913 va lucra timp de zece ani la o altă operă fundamentală, *Schimbarea fecioarei în mireasă*, capodoperă a stilului Dada realizată pe sticlă.

**Fig. 5.29.,
Duchamp, Nud
coborând o scară**



Nu-i putem uita nici pe **Hans Arp** (1887-1966), născut în Alsacia într-o vreme când aceasta aparținea Imperiului german și stabilit la Meudon lângă Paris după 1920, **Max Ernst** (1891-1976) și **Georg Grosz** (1893-1959), ultimii doi reprezentanți ai curentului dadaist german. Deși a fost unul din întemeietorii dadaismului și prieten cu Tzara, Arp s-a îndepărtat de acest stil după primul război mondial. Din prima perioadă a creației sale datează câteva reliefuri policrome realizate în lemn (*Relief Dada*) iar la Köln îl va întâlni pe Max Ernst cu care va colabora o vreme. În încercarea de a depăși granița dintre literatură și artă a experimentat tehnica nouă a colajului pentru ca în ultima parte a operei să încerce prin sculptură alte experiențe estetice.

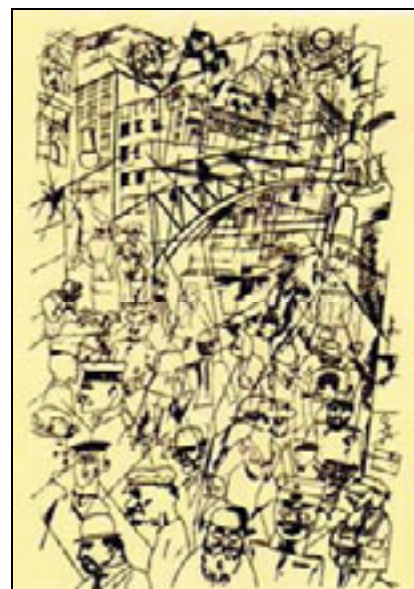
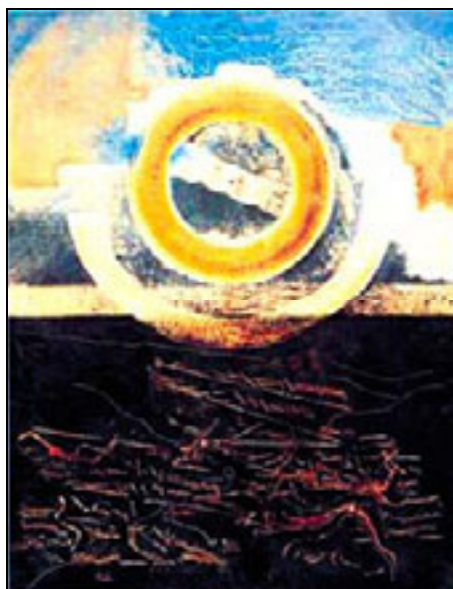
**Fig. 5.30., Arp,
Configurație**



Asemeni bunului său prieten Arp, Max Ernst a parcurs drumul de la dadaism la suprarealism într-o perioadă similară. Tablourile sale

(*Neprihănitul Iosif, Mamă și copii pe globul terestru*) ilustrează maniera nihilistă uneori într-un stil sumbru dat de tonurile închise și de formele care parcă se topesc unele în altele. Fotomontajul l-a atras în mod deosebit pe Ernst și unii contemporani l-au socotit chiar „inventatorul” acestei noi modalități de exprimare. Așa cum spunea artistul, a încercat să surprindă prin colaj „planul non-convenienței” ca modalitate de reproducere a propriei sensibilități. În 1922 s-a alăturat grupului suprarealist și a continuat să practice colajul într-o serie bogată. Georg Grosz, care își va angliciza numele în 1917 ca semn de protest față de propaganda germană relativă la război, adăugându-și un e la sfârșitul prenumelui, a fost puternic influențat de scurta experiență ca soldat în primul război mondial. Desenele sale (*Înfățișarea clasei conducătoare, Ecce Homo*) îl vor face cunoscut sunt marcate de o satiră acidă și chiar dacă lipsite de frumusețe dau dovadă de o delicatețe care vine în primul rând dintr-o tehnică elegantă și atentă la detalii. Stabilit multă vreme în America ca protest față de regimul nazist, care îl declarase de altfel inamicul său, a părăsit maniera satirică în favoarea uneia mai degrabă romantică.

Fig. 5.31., Ernst,
Soarele
Fig. 5.32., Grosz,
Berlin
Alexanderplatz



Francis Picabia (1879-1953) s-a remarcat poate în primul rând ca poet și eseist dar a participat și la coagularea componentei plastice a dadaismului. Picabia provenea dintr-o familie bogată, mama era franțuzoaică iar tatăl spaniol, ceea ce i-a permis să ducă o viață excentrică. Personalitatea sa dinamică și curiozitatea permanentă l-au îndreptat spre multiple experimente și surse de inspirație. De aceea îl regăsim pasionat de cubism și fovism după ce în tinerețe practicasese cu entuziasm o pictură de factură impresionistă. Bun prieten cu Marcel Duchamp care l-a atras în interiorul grupului dadaist, s-a lăsat copleșit de admirație pentru arta izvorâtă din dezbaterile încinse de la Cabaretul Voltaire, pe care o va duce cu sine în America după 1916. Maniera de a picta (*Optofon*) nu i-a adus admirația criticii și în bună măsură nici a confrăților dar ceea ce i s-a recunoscut a fost marea energie pe care a cheltuit-o atunci când credea în ceva. O credință care se schimba însă destul de des și aceasta îl va aduce în cele din urmă alături de suprarealiști și împotriva dadaistilor de ieri.

Fragment din primul *Manifest al Mișcării DADA* publicat de către Tristan Tzara în numărul 3 al revistei „Dada” care apărea la Zürich în 1918

„DADA nu înseamnă nimic

Dacă cineva găsește că e inutil, dacă cineva nu vrea să-și piardă vremea cu un cuvânt care nu înseamnă nimic...Primul gând care se rotește prin aceste capete este de ordin bacteriologic: a-i afla originea etimologică, istorică sau măcar psihologică. Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte DADA. Cubul și mama, într-un ținut din Italia, primesc numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și în românește, DADA. Ziariștii atotștiutori văd în toate astea o artă pentru copii, alți sfinți isuși se numesc copii ai luminii, reîntoarcerea la un primitivism uscat și zgomotos, zgomotos și monoton. Nu este cu puțință să construiești sensibilitatea pe un cuvânt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecțiune, stagnantă idee a unei mlaștini aurite, relativ produs uman. Opera de artă nu trebuie să fie frumusețea în sine însăși pentru că frumusețea este moartă; nici veselă, nici tristă, nici clară, nici obscură, amuzându-se sau maltratând personalitățile distinse, servindu-le pateuri de sfinte aureole sau sudorile unei goane în arc printre atmosfere. O operă de artă nu este niciodată frumoasă prin decret, în mod obiectiv și pentru toți. Critica este, de aceea, inutilă, nu există decât subiectiv, fără cel mai mic caracter de generalitate. Există oare cineva care crede că a aflat baza psihică comună întregii umanități? Textul lui Isus și Biblia acoperă cu aripile lor largi și binevoitoare: rahatul, bestiile, zilele. Cum se poate face ordine în haosul de infinite și informe variațiuni care este omul? Principiul „iubește pe aproapele tău” este o ipocrizie. „Cunoaște-te pe tine însuși” este o utopie mai acceptabilă deoarece cuprinde și ticăloșia. Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate.[...]

Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie. Ajunge cu academiile cubiste și futuriste, laboratoare de idei formale. Arta servește la acumulat bani sau al a-i gădila pe drăguții burghezi?[...]

Și aici noi aruncăm ancora în pământul gras. Aici nu avem dreptul de a proclama aceasta pentru că noi am cunoscut fiorii și trezirea. Fantome bete de energie, noi înfigem tridentul în carnea distrată. Suntem plini peste măsură de blesteme cu abundența tropicală a vegetațiilor vertiginoase; gumă și ploaie este sudoarea noastră, sângeream și ne pârjolește setea.

Sângele nostru este viguros.”

Suprarealismul

Trăsăturile
fundamentale ale
suprarealismului

Mișcarea suprarealistă și-a găsit fără doar și poate în Dada o sursă de inspirație dar ceea ce a deosebit-o în mod clar a fost preocuparea pentru a defini noua doctrină. Dacă dadaismul distrusese în numele libertății absolute, o libertate slujită de apetența deplină pentru negație, fără să pună ceva în loc, suprarealismul a încercat să ofere o alternativă realizabilă în practică. Libertății totale și abstracte promovate de Dada suprarealismul i-a opus un sistem de valori aplicabil societății de după primul război mondial. De asemenea, dacă mișcarea dadaistă și-a bazat căutările pe ruptura dintre artă și societate, dintre lumea fanteziei scriitorilor și pictorilor și realitate, suprarealismul a încercat să pună capăt acestei înfruntări și să găsească o soluție, un element de legătură între cele două elemente.

Asemănările dintre cele două curente sunt însă la fel de importante. În primul rând, revolta radicală a dadaismului poate fi regăsită în spiritul său și la liderii suprarealiști, puternic influențați în acest sens de Tristan

Tzara dar este o revoltă aplicată care vizează corpul social în întregul său. De altfel, la un moment dat unii dintre conducătorii mișcării suprarealiste vor intra în Partidul Comunist pentru a marca și mai clar tentația revoluției ca mijloc de distrugere a societății. În al doilea rând, tema libertății este un punct comun important, precum și preocuparea pentru destinul omului și înțelegerea rostului său iar literatura și arta nu sunt altceva decât mijloace și nu scopuri în acest sens.

Mișcarea suprarealistă nu a fost un tot, un monolit compact și nefisurat iar elementele care au influențat apariția sa trebuie căutate în operele unora ca Marx și Freud, Tzara și Rimbaud. Primul Manifest suprarealist lansat în 1924 de scriitorul francez André Breton era asumat și de alți literați, cum ar fi Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, Roger Vitrac sau Philippe Soupault, ultimii doi însă vor protesta trei ani mai târziu când ceilalți se vor înscrie în Partidul Comunist francez și se vor retrage în semn de frondă. Încă de la început André Breton, liderul grupului, a încercat să dea o definiție noului curent, astfel că, în Manifestul amintit, putem citi: „Suprarealismul este automatism psihic pur prin mijlocirea căruia ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie în scris ori în alte chipuri funcționarea reală a gândirii; este dictatul gândului cu absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală”. Dadaștii vorbiseră și ei de automatism înțeles însă în mecanicitatea lui intrinsecă, poezia lor era una alcătuită *mecanic* din cuvinte alese la întâmplare, pe când cea a suprarealiștilor se structura *mecanic* în funcție de inspirația poetului iar automatismul de care vorbeau era unul psihic și în această direcție cercetările lui Freud și-au spus din plin cuvântul.

Automatismul poetic și-a găsit un corolar în cel artistic. Unul dintre primii pictori atrași de provocarea suprarealistă a fost Max Ernst care i-a părăsit pe dadaști și care i-a influențat decisiv pe noii săi colegi. Totodată, aceștia din urmă au suferit influența picturii metafizice practică de Giorgio de Chirico, amintit de altfel de Breton în cartea sa „Suprarealismul și pictura”. Poate cel mai bun exemplu este cel al lui **Salvador Dali** (1904-1989) care prin creațiile sale (*Bacanală*, *Persistența memoriei*) a propus drept metodă de exprimare „paranoia critică”, ceea ce însemna cultivarea iluziei printr-o suspendare intenționată și voită a rațiunii. Realitatea lua astfel forma visului dar imaginile întâlnite în tablourile sale sunt conturate cu minuțiozitate, „fotografii ale visului pictate cu mâna”, după cum spunea chiar Dali.

Fig. 5.33., Dali,
Persistența
memoriei



Fig. 5.34., Dali,
paranoia de după
amiază



Pe **Joan Miró** (1893-1983), spaniol ca și Dali, automatismul l-a ajutat să-și elibereze opera (*Peisaj catalan*, *Pasărea nocturnă*, *Doamna albă*, *Violetul lunii*) de controlul rațiunii. Sursa principală de inspirație era emoția sa cea mai intimă. Spre deosebire de majoritatea confrăților adepți ai suprarealismului, Miró nu s-a lăsat atras de implicațiile extraestetice ale operei de artă deși pe plan personal s-a pronunțat în favoarea taberei republicane în timpul războiului civil din Spania. Arta sa este una abstractă, de o abstracțiune plină de bucurie și inocență, în care primitivismul se împletește cu elemente ale unei mitologii proprii, de o cromatică vie. Imaginația debordantă de care a dat dovadă l-a ajutat să experimenteze mult, folosind mijloace artistice variate, de la pictură și sculptură la mozaic, ceramică și vitraliu.

Fig. 5.35., Miro,
Gravuri II



Fig. 5.36., Miro,
Personaj și
pasăre



Românul **Victor Brauner** (1903-1966) i-a cunoscut la Paris în 1930 pe Brâncuși și pe Tanguy, acesta din urmă introducându-l în cercul pictorilor suprarealiști. André Breton i-a prefațat catalogul primei expoziții pe simeza căreia atrăgeau atenția *Autoportretele* sale, unele care îl înfățișau cu un ochi lovit și sângerând. Brauner este un bun exemplu care ilustrează faptul că suprarealismul este în primul rând o atitudine spirituală față de viață și societate și nu un set de legi și reguli fixe. În timpul celui de-al doilea război mondial a experimentat colajul și fumajul, tehnică automatistă care presupune depunerea de funingine pe suportul ales care ia forme diverse și neobișnuite, în felul acesta hazardul scoate la lumină imaginile din subconștient, precept suprarealist prin excelență.

Fig. 5.37., 5.38.,
Brauner, Fără
titlu,
Suprarealistul



Yves Tanguy (1900-1955), prietenul lui Brauner, nu a avut studii de artă dar a asimilat influența lui de Chirico care i-a modelat talentul nativ. Tablourile pe care ni le-a lăsat (*Mamă, tata e rănit!*) conțin de multe ori subiecte marine, de altfel a fost o vreme marinăr în marina comercială, sau întinderi pustii de pământ. Se apropie într-o oarecare măsură de maniera lui Dali în ceea ce privește minuțiozitatea tehnică care amintește de cea fotografică. În anii celui de-al doilea război mondial se stabilește în America unde va participa la o importantă expoziție care reunea picturi ale unor artiști suprarealiști expatriați și care a însemnat începutul recunoașterii sale internaționale.

Fig. 5.39.,
Tanguy, Aerul în
oglinda sa



Fragment din primul *Manifest al Suprarealismului*, text publicat de scriitorul francez André Breton în 1924 la Paris

„Manifest asupra Suprarealismului

Atât valorează încrederea în viață, în ceea ce viața are mai provizoriu, viața reală bineînțeles, că până la urmă această încredere se pierde. Omul, acest visător definitiv, din zi în zi mai nemulțumit de propria-i soartă, dă ocol cu neplăcere obiectelor de care este constrâns să se folosească și pe care i le-a oferit indiferența sau efortul său: mai întotdeauna efortul, pentru că el a consimțit să muncească, sau cel puțin nu a refuzat să-și încerce norocul, ceea ce el numește norocul lui.[...]

Numai cuvântul libertate mă mai exaltă. Îl cred în stare să întrețină, la infinit, vechiul fanatism uman. El răspunde, fără îndoială, singurei mele aspirații legitime. Între atâtea rele pe care le moștenim, trebuie să recunoaștem, totuși, că ne este lăsată cea mai mare libertate de spirit. Depinde de noi să n-o folosim rău. A înrobi imaginația, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiției supreme, pe care o aflăm în adâncul ființei noastre. Numai imaginația dă socoteală despre ceea ce „poate fi” și aceasta îmi e de ajuns pentru a ridica puțin teribila interdicție; e de ajuns și pentru ca eu să mă abandonez ei, fără teama de a mă înșela (ca și cum am putea să ne înșelăm și mai mult). Unde începe securitatea spiritului să devină dăunătoare și unde se oprește? Pentru spirit, posibilitatea de a greși nu este mai degrabă contingentă binelui?[...]

Uimitorul nu este același pentru toate epocile: în mod obscur el face parte dintr-un fel de revelație generală din care ne parvine doar un detaliu: acestea sunt ruinele romantice, manechinul modern sau orice alt simbol în stare a mișca sensibilitatea umană pentru un timp. În aceste cadre care ne fac să zâmbim, se reproduce mereu iremediabila neliniște omenească, și de aceea eu țin seama de ele, le consider inseparabil legate de câteva creații geniale, pe care le afectează mai dureros decât pe celelalte. Sunt furcile lui Villon, grecoaicele lui Racine, divanele lui Baudelaire. Ele coincid cu o eclipsă a gustului, pe care o suport, eu care am despre gust ideea unei mari pete. În prostul gust al epocii mele eu mă străduiesc să merg mai departe decât oricare altul.[...]

Ca un omagiu lui Guillaume Apollinaire, care murise cu puțin timp în urmă, Soupault și cu mine am desemnat cu numele de SUPRAREALISM noul mod de expresie pură pe care-l păstrăm încă pentru noi și de care eram nerăbdători să-i facem să beneficieze pe prietenii noștri.[...]

SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale”.

Abstracționismul

Caracteristici fundamentale – diferența dintre abstract și abstracționism

Subiectul artei abstracționiste nu poate fi înțeles dacă nu ținem cont de faptul că rădăcinile acesteia ajung până la expresionism, ca în cazul lui Kandinsky de exemplu, și trec mai mult sau mai puțin prin toate curentele de avangardă care s-au manifestat în această perioadă atât de fecundă a începutului secolului XX. De fapt, mișcarea abstracționistă este formată din mai multe grupuri cu orientări distincte și este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, să stabilim primatul unei personalități sau al unui spațiu cultural în coagularea noului stil. Debutul acestui fenomen artistic se situează între 1910 și 1914 și în primul deceniu al acțiunii abstracționiste s-a conturat numitorul comun care va identifica nota caracteristică noii mișcări și care este bazată pe reducerea naturalului la o sinteză non-figurativă. Spontaneitatea artistului este una totală și lipsită de orice altă conotație iar elementul non-figurativ, de multe ori chiar geometric, este un element fundamental de exprimare. În același timp, arta abstractă a ridicat și problema universalității imaginii și prin aceasta a influențat evoluția artei

contemporane.

Unul din artiștii perioadei care a influențat prin opera sa (*Măiastra*, *Muza adormită*, *Începutul lumii*, *Domnișoara Pogany*, *Sărutul*, *Pasărea măiastră*, *Coloana infinită*) inclusiv orientarea abstracționistă dar care în același timp nu poate fi clasat într-un curent sau altul, a fost **Constantin Brâncuși** (1876-1957). Considerat de către unii specialiști abstracționist, de alții minimalist, el nu a încercat să reducă mijloacele de expresie, ci să concentreze forma la esența ei cea mai elocventă. După cum spunea, „nu sculptez păsări, ci zboruri”. La el procesul stilizării devine o adevărată modalitate poetică iar căutarea formelor primare în sculpturile realizate, forme extrase din mitologia țăranilor români, i-a permis să ajungă la o absolută autonomie și universalitate a schemei figurative. Lecția aceasta au înțeles-o poate cel mai bine artiștii abstracționiști care se apropie de el prin puterea de persuasiune pe care o acordă simbolurilor.

Fig. 5.40., 5.41.,
Brâncuși, Tors de
fată (D-ra Pogany
1), Tors de băiat



În personalitatea lui **Alberto Giacometti** (1901-1966) sculptor elvețian de limbă italiană, regăsim un alt mentor al artiștilor din mișcarea despre care vorbim. În lucrările sale (*Palatul la 4 a. m.*, *Femeia cu gâtul tăiat*) pline uneori de violență și erotism, a experimentat mult iar la un moment dat, în deceniul patru al secolului XX, s-a apropiat de abstracționism ale cărui rigori și le-a asumat. Nu se va lăsa însă cuprins în totalitate de acest stil pe care îl va părăsi în încercarea de a se defini mai clar ca artist. Trăsăturile alungite și emaciate ale siluetelor sale, prietenia cu filosoful francez Jean Paul Sartre și expoziția din 1948 de la New York i-au deschis drumul celebrității și recunoașterii internaționale. Alături de Brâncuși, Giacometti a influențat evoluția artei abstracționiste în diferitele forme pe care le-a îmbrăcat.

Fig. 5.42.,
Giacometti, Omul
care merge



Curente din abstracționismul rus la începutul secolului XX

Rusia ne oferă un excelent exemplu pentru a putea înțelege mai bine această diversitate. Aici au apărut trei curente circumscrise noii tendințe, și anume raionismul, suprematismul și constructivismul. Putem spune că, în cazul Rusiei, trecerea de la pozitivismul artei specific celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea la arta abstracționistă s-a făcut destul de brusc dar pe fondul ideilor noi pătrunse mai ales dinspre Franța în mediul cultural și artistic rus. Lecția fovistă și cubistă era cunoscută datorită în special negustorilor de artă ruși care cumpăraseră masiv și aduseseră în Rusia tablouri de acest gen. Artiștii ruși nu s-au mulțumit doar să imite, ei au asimilat creator aceste influențe iar rezultatul a fost original.

Raionismul a apărut în jurul anului 1909 datorită pictorilor **Natalia Goncearova** (1881-1962) și **Mihail Larionov** (1881-1964). Cei doi s-au căsătorit în 1955 oficializând astfel o lungă conviețuire. Expoziția din 1913 cunoscută sub numele „Ținta” a consacrat noul termen artistic care se dorea a fi o „sinteză de cubism, futurism și orfism”. De altfel, cei doi artiști au fost marcați în prima fază a creației lor, pe care o vor abandona treptat, de pictura impresionistă și postimpresionistă. Spre deosebire de cubism însă, orice urmă cu lumea obiectelor reale este distrusă dar se păstrează o anumită legătură cu volumele, ceea ce conferă profunzime. Luminozitatea este prezentă aproape constant și devine o adevărată temă a discursului estetic, lumina este folosită pentru a crea adevărate structuri geometrice.

Fig. 5.44.,
Goncearova,
Scăldătoarea
cailor



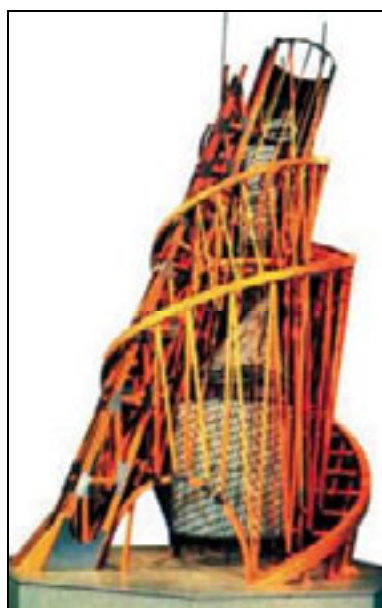
Spre deosebire de cei doi, **Kazimir Malevici** (1878-1935), socotit întemeietorul curentului *suprematist*, renunță la orice tentă figurativă, manieră prezentă încă de la prima sa lucrare abstractă, *Pătrat negru pe fond alb*, expusă în 1913. Simplitatea geometrică pe care Malevici o propune este una totală, mai radicală decât tot ceea ce se realizase în acest sens până atunci și aceasta deoarece urmărea să atingă granița sensibilității plastice pure. Într-o altă fază a creației, pictura lui devine mai colorată și folosește iluzia spațiului tridimensional creată prin suprapunerea formelor. În esență, suprematism înseamnă supremația deplină a sensibilității în starea sa pură, ruptă de orice contaminare venită din exterior. Profesor de pictură la Vitebsk și Petrograd, a influențat nu numai arta plastică dar și arhitectura sau arta mobilierului.

Fig. 5.45.,
Malevici,
Primăvara



Bun prieten cu Malevici, **Vladimir Tatlin** (1885-1953) este considerat fondatorul unui alt curent legat de evoluția mișcării abstracționiste, și anume *constructivismul*. Cu toate că începuturile carierei artistice au demonstrat că și Tatlin a urmat în linii generale același drum precum congenerii săi, totuși obsesia față de tehnică l-a determinat să caute un drum nou. Credința că numai tehnica poate exprima cel mai bine sensul epocii sale a făcut ca el să se îndrepte spre acele motive artistice care au legătură directă cu realitatea, spre deosebire de bunul său prieten dominat de o motivație opusă. De aceea a și fost apreciat de guvernul sovietelor și a primit comenzi oficiale, precum *Monumentul Internaționalei a III-a*, un turn înclinat realizat din sticlă și bare de metal. Totuși, grupul constructivist s-a scindat deoarece o parte a componentilor, precum Naum Gabo și fratele lui Antoine Pevsner, au respins această rupere a artei de calitatea ei estetică. „Dizidenții” considerau că arta are o valoare intrinsecă care se manifestă indiferent de societatea care o produce. Absolutizarea mașinii văzută din perspectiva unei adevărate ideologii nu ducea, în ultimă instanță, decât la o sărăcire a mijloacelor artistice. De altfel, realismul socialist, devenit omnipotent, a sufocat după 1925 orice polemică și dispută artistică.

Fig. 5.46., Tatlin,
Monumentul
Internaționalei a
III-a

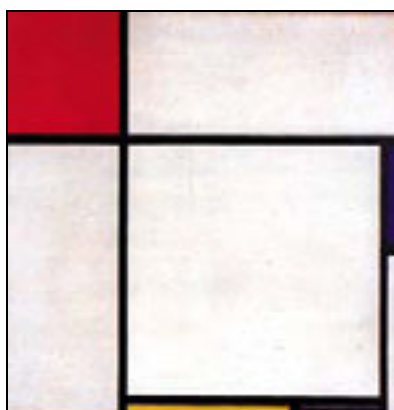


Coloritul și
formele
fundamentale ca
esență a
abstractizării

Arta abstractă și-a găsit și alte mijloace de expresie, precum cele propuse de pictorul olandez **Piet Mondrian** (1872-1944) și de gruparea din jurul revistei „De Stijl” (Stilul). Alături de alți artiști, ca de exemplu Theo van Doesburg, Mondrian va publica cu începere din 1917 revista amintită în care va semna la un moment dat și Brâncuși și care a dat

numele său unui întreg curent abstracționist. Acțiunea grupului pleca de la premisa că individualismul este cauza tuturor eșecurilor iar acestuia i se opunea forța spiritului ca singurul element capabil să realizeze legătura dintre individual și universal. O altă idee era aceea a modului în care este privit raportul dintre artă și viață, viața văzută ca sursă de inspirație a artei dar o viață înțeleasă în dimensiunea sa interioară, diferită de cea exterioară, a lumii reale și obiective. În tablourile lui (celebra pânză *Compoziție în galben și albastru*), Mondrian folosește un carioaj de linii riguros trasate pe verticală și orizontală sau rețele asimetrice de dreptunghiuri, toate pictate într-o cromatică restrânsă și care respectă o disciplină și o rigoare menite să sublinieze detașarea de lumea obiectelor.

Fig. 5.47.,
Mondrian,
Compoziție



Primul manifest al revistei „De Stijl”, publicat în 1918 la Leyda în Olanda

1. *„Există o veche conștiință a timpului și există, de asemenea, una nouă. Prima tinde spre individualism. Cea nouă tinde spre universal. Bătălia individualismului împotriva universalului se manifestă fie în războiul mondial, fie în arta epocii noastre.*
2. *Războiul distruge lumea veche cu conținutul ei: dominația individuală în orice domeniu.*
3. *Artă nouă a pus în lumină conținutul noii conștiințe a timpului: proporții cumpănite între universal și individual.*
4. *Noua conștiință a timpului este gata să se realizeze în toate, în viața externă de asemenea.*
5. *Tradițiile, dogmele și prerogativele individului („naturalul”) se opun acestei realizări.*
6. *Scopul fondatorilor acestei noi arte plastice este acela de a face apel la toți cei care cred în reforma artei și a culturii, pentru a nimici atare obstacole, în același mod în care ei înșiși au nimicit, în arta lor, forma naturală care împiedică expresia artei, ultima consecință a oricărei cunoașteri artistice.*
7. *Artiștii de astăzi, împinși în întreaga lume de aceeași conștiință, au luat parte, în câmpul spiritual, la războiul împotriva dominației individualismului, capriciul.*

Organul De Stijl, fondat cu acest scop, se străduiește să pună în lumină noua concepție despre viață. Colaborarea oricui este posibilă.”

Test de autoevaluare 5.2.

Care este diferența dintre perspectiva lui Brâncuși asupra corpului uman și cea a lui Giacometti? Folosiți spațiul de mai jos pentru formularea răspunsului.

Răspunsul poate fi consultat la pagina 143.

5.4. Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

7.1. Diferențele sunt date de perspectiva asupra naturii și a modalităților de a “traduce” experiența naturii în limbaj artistic; în plus, este vorba de rolul diferit al artei. Asemănările sunt legate de utilizarea culorilor fundamentale și al formelor simple.

7.2. Sculpturile reprezentate sunt ilustrative pentru stări (Brâncuși) și pentru acțiune (Giacometti), deci pentru static, respectiv dinamic.

5.5. Lucrare de verificare 5

Alcătuiești un eseu liber în care să prezentați evoluția stilurilor avangardei pornind de la exemplul figurii umane. Este recomandabilă analiza pe grupe de reprezentări ale chipului sau corpului uman și analiza formelor geometrice utilizate de către artiștii avangardei.

Instrucțiuni privind testul de evaluare:

- dacă este posibil, tehnoredactat, Arial 12, 1,5 rânduri, max. 5 pagini
- se trimite prin poștă tutorelui.
- se folosește în primul rând cursul dar pentru obținerea unui punctaj ridicat este necesară parcurgerea bibliografiei indicate.

Criteriile de evaluare sunt:

- claritatea exprimării și absența formulărilor nesigure (30 %),
- prezentarea tematică a conținuturilor (30 %)
- utilizarea bibliografiei suplimentare (30 %).

5.6. Bibliografie

Debicki, Jacek, *Istoria artei*, București, Editura Rao, 1998

Chilvers, Ian, *Oxford Dictionary of 20th Century Art*, Oxford University Press, 2000.

Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003.

Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the Twentieth Century*, London, Thames & Hudson, 1996.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968.

Popescu, Mircea (coordonator), *Dicționar de artă*, București, Editura Meridiane, 1995.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- *** *Istoria lumii în texte*, Ed. Teora, București, 1999
- Chilvers, Ian, *Oxford Dictionary of 20th Century Art*, Oxford University Press, 2000.
- D. Townson, *Franța în Revoluție*, Ed. All, București, 2002
- Debicki, Jacek, *Istoria artei*, București, Editura Rao, 1998
- Ecaterina Lung, Gheorghe Zbucnea, *Europa medievală (secolele V-XV)*, București, 2003
- F. Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1994
- F. Furet, *Reflecții asupra Revoluției franceze*, Ed. Humanitas, București, 1992
- F. Furet, *Reflecții asupra Revoluției franceze*, Ed. Humanitas, București, 1992
- Fernand Braudel, *Gramatica civilizațiilor*, București, 1994
- Fr. Chamoux, *Civilizația elenistică*, Ed. Meridiane, București 1985
- Fr. Chamoux, *Grecia clasică*, ed. Meridiane, București 1985
- G. Hosking, *Rusia, popor și imperiu, 1552-1917*, Ed. Polirom, Iași, 2001
- George Henderson, *Goticul*, București, Editura Meridiane, 1980.
- Germain Bazin, *Istoria avangardei în pictură din secolul XIII până în secolul XX*, București, Editura Meridiane, 1973.
- Gilbert Luigi, *Arhitectura în Europa: din Evul Mediu până în secolul XX*, Iași, Institutul European, 2000.
- Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003.
- H. C. Matei, *Enciclopedia antichității*, Ed. Meronia, 1995
- Huyghe, Rene, *L'Art et l'homme*, Paris, Librairie Larousse, 1958
- I. Geiss, *Istoria lumii*, Ed. Allessential, București, 2002
- Imhof Ulrich, *Europa luminilor*, Ed. Polirom, 2003
- J. Boardman, *Grecii de peste mări*, Ed. Meridiane, București 1993
- J. Hélie, *Mic atlas istoric al Timpurilor Moderne*, Ed. Polirom, Iași, 2001
- Jacques Le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1980.
- Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al evului mediu occidental*, București, 2002
- Jean Gimpel, *Constructorii goticului*, București, Editura Meridiane, 1981.
- John Rewald, *Istoria impresionismului*, 2 vol., București, Editura Meridiane, 1978.
- Lucie-Smith, Edward, *Visual Arts in the Twentieth Century*, London, Thames & Hudson, 1996.
- M. I. Finley, *Lumea lui Odiseu*, Ed. Univers, 1974
- Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968.
- Mihai Berza, Radu Manolescu, Valeria Costăchel, Florentina Căzan, Gheorghe Zbucnea, *Istoria evului mediu*, I-II, București, 1974
- Mongrédien Georges, *Viața de toate zilele în vremea lui Ludovic al XIV-lea*, Ed. Minerva, București, 1972
- N. Platon, *Civilizația egeeană*, Ed. Meridiane, București 1988
- N. Riasanovsky, *O istorie a Rusiei*, Ed. Institutul European, Iași, 2002
- Oppenheim Walter, *Europa și despoții luminați*, Ed. All, București, 1998
- Oppenheim Walter, *Habsburgii și Hohenzollernii, 1713-1786*, Ed. All, București, 1995
- P. Chaunu, *Civilizația Europei clasice*, vol. 1-2, Ed. Meridiane, București, 1989
- P. Cousin, R. Bloch, *Roma și destinul ei*, Ed. Meridiane, 1988
- Popescu, Mircea (coordonator), *Dicționar de artă*, București, Editura Meridiane, 1995.
- Radu Manolescu (coord), *Istoria evului mediu*, I, 1-2, București, 1993
- Radu Manolescu (coord), *Istoria medie universală*, București, 1980
- Radu Manolescu, *Societatea feudală în Europa Apuseană*, București, 1974.
- Sanda Voiculescu, *Introducere în istoria arhitecturii universale: arhitectura Romei antice*, 1977.
- Serge Bernstein, Pierre Milza, *Istoria Europei*, vol. I-III, Iași, 1998.
- Treasure Geoffrey, *Richelieu și Mazarin*, Ed. Artemis, București, 2001
- Vlad Gh. Nistor, *Redefinind sfârșitul. Cetate și Imperiu*, Ed. Nemira, 2000
- Wilkinson Richard, *Ludovic al XIV-lea, Franța și Europa, 1661-1715*, Ed. All, București, 1999
- Z. Petre, *Cetatea greacă*, Ed. Nemira, 2000, paginile 23-106
- Zumthor Paul, *Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt*, Ed. Eminescu, București, 1982