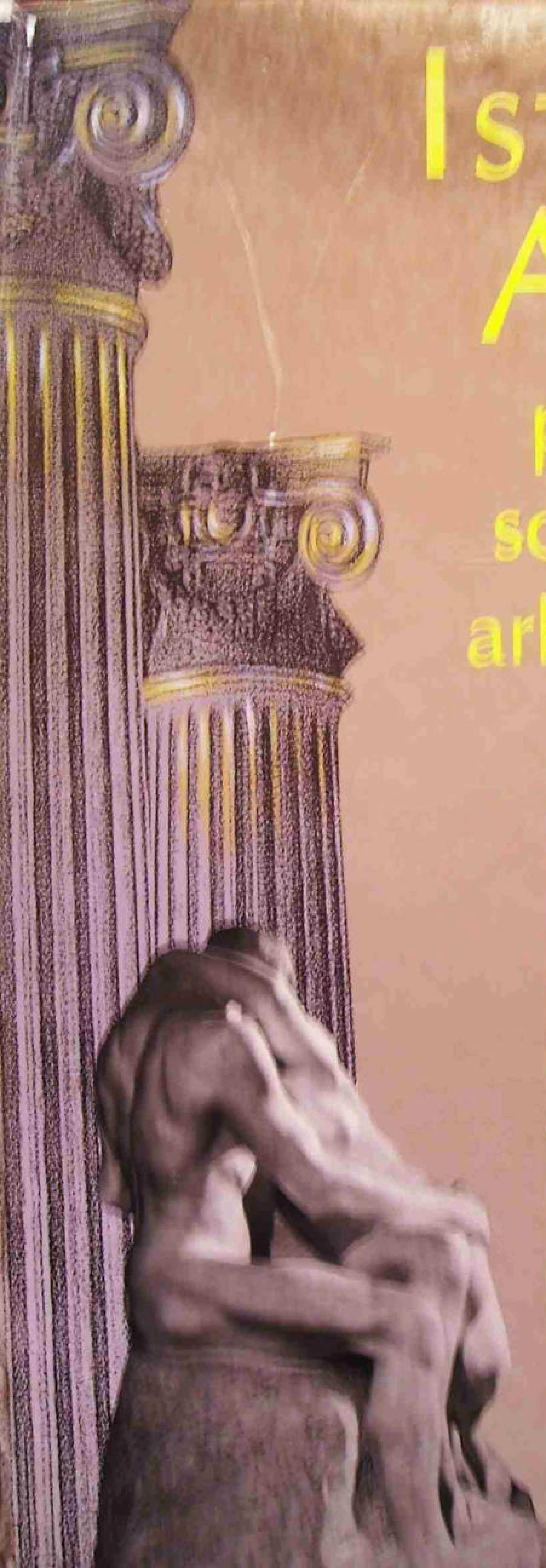


ISTORIA ARTEI

pictură
sculptură
arhitectură



Enciclopedia
RAO

Jean-François
Favre

*profesor agregat de arte plastice
la Liceul Bellesue à Saintes
(Franța)*

Dietrich
Grünewald

*profesor de istoria artei
la Universitatea Koblenz-Landau
(Germania)*

Antonio Filipe
Pimentel

*profesor de istoria artei
la Universitatea din Coimbra
(Portugalia)*

ISTORIA

ARTEI

pictură
sculptură
arhitectură

Pe copertă: Jacques Stella (1596-1657),

Sfânta Familie cu o horă de îngeri.

Colecție privată, Galeria Emmanuel Moatti

Auguste Rodin (1840-1917),

Sărutul, marmură.

Muzeul Rodin, Paris. Foto René Jacques, 1941 (detaliu).

© Ministerul Culturii, Franța

Grupul editorial RAO

Enciclopedia RAO

C.P. 2-124

București, România

HISTOIRE DE L'ART

Peinture, sculpture, architecture

© 1995 Hachette Livre

© 2000 Enciclopedia RAO pentru versiunea în limba română

Traducere din limba franceză de Corina STANCU

Consultant de specialitate pentru versiunea

în limba română Denia MATEESCU

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate Editurii Enciclopedia RAO.
Orice reproducere sau preluare integrală sau parțială, prin orice mijloace, a textului
sau/și a ilustrațiilor cuprinse în prezenta lucrare este strict interzisă,
acestea fiind proprietatea editorului.

ISBN 973-8175-04-6

Tipărit și legat în Slovacia

Cuvînt înainte

O riginalitatea acestei *Istorie a artei* constă în faptul că a fost scrisă de patru profesori europeni de specialitate din patru țări diferite: Franța, Germania, Polonia și Portugalia. Ea a capătat actualul contur în urma a numeroase întâlniri în cursul cărora autorii și-au expus viziunea privind istoria artei, ceea ce a permis un demers nou în analiza faptului artistic.

Această lucrare studiază în principal arta Europei occidentale, de la origini pînă la arta contemporană. Ea se adresează atât studenților și specialiștilor în istoria artei, cît și tuturor celor care simt nevoia de a descoperi lumea artistică. Autorii s-au străduit să înnebăieze un limbaj simplu și accesibil, dar precis. Lucrarea aduce ordine și claritate în multitudinea de nume proprii, date și stiluri și, în acest fel, îl pregătește pe cititor pentru abordarea unor tratate mai specializate. Textul este însoțit spre exemplificare de numeroase reproduceri de opere de artă, uneori celebre, alteori mai puțin cunoscute, însă toate alese pentru calitatea lor și pentru caracterul lor reprezentativ.

Prezentarea este cronologică, iar abordarea temelor sintetice. Această metodă înlesnește înțelegerea și îi oferă cititorului posibilitatea unei judecăți de valoare propriu în fața varietății produselor artistice. Organizarea simetrică a materialului în structura fiecărui capitol permite o orientare rapidă și exactă:

- O reproducere în format mare deschide fiecare secțiune a cărei introducere marchează problematica respectivului capitol.

- O rubrică de context pune în evidență faptele istorice, sociale și culturale care, prin influența exercitată, permit înțelegerea mișcării artistice studiate.

- O rubrică de caracteristici și răspîndire descrie și analizează curentul artistic sau perioada respectivă, într-o abordare sintetică. Aici sînt definite caracteristicile și elementele de unitate ale unui stil – permițînd astfel identificarea lui lesnicioasă – și este expusă cronologic și geografic evoluția unei anume mișcări artistice. Tot aici sînt detaliate relațiile și influențele existente între diferite țări.

- O analiză a unei sau a mai multor opere de artă semnificative vine ca o concluzie a fiecărui capitol. Aici cititorul găsește o descriere a operei analizate, un studiu al anumitor inovații tehnice, precum și sugestii privind aportul artistic original.

Operele de artă nu trebuie să fie considerate drept obiecte culturale izolate, menite doar să îmbogățească salile unui muzeu. Ele există prin raportare la societățile care le-au dat naștere. Iată de ce această *Istorie a artei* se străduiește să pună lucrările artistice în relație cu contextul lor. Cu toate acestea, operele de artă sînt prea complexe pentru a putea fi explicate doar în baza unor procedee riguroase de analiză științifică. Artistul traduce și imită lumea, dar o și creează: de aici rezultă și interesul stîmpt de opera sa și, chiar dacă analizele noastre ne ajută să înțelegem mai bine opera, ele nu trebuie să se amăgească socotind că au dat la iveală toate semnificațiile actualului artistic.

Editorul

Semnul * indică faptul că lucrarea respectivă este reprodusă în această carte.
Semnul + indică faptul că respectivul termen este definit în glosar.

N.B.: Cititorul va putea consulta cu folos glosarul și indicele de autori, alături de divizorul lucrării.

Cuprins

Introducere: Nașterea artei 7

Partea întii: Artele Antichității

Capitolul 1. Artă Mesopotamiei și a Egiptului 13
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Templul lui Horus la Edfu 20
• Cele trei muzice, monumentul lui Naht, Teba 22
Capitolul 2. Artă greacă 25
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Partenonul de la Atena 34
• Marele altar al lui Zeus și al Aienei de la Pergam 36
Capitolul 3. Artă romană 39
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Amfiteatrul flavian: Colosseum 48
• Pantheonul lui Hadrian 50
Schemă sinoptică 52

Partea a doua: Artă Evului Mediu

✓ Capitolul 4. Artă paleocrestină și artă bizantină 57
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Mozaicurile din biserică San Vitale: Împăratul Iustinian și împărăteasa Teodora 64
✓ Capitolul 5. Artă romanică 67
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Litere inițiale a Cartii lui Kells 78
• Portalul bisericii Saint-Pierre din Moissac 80
✓ Capitolul 6. Artă gotică 83
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Punerea în mormine, GIOTTO 94
• Retablul bisericii Fecioarei din Cracovia, Veit STOSS 96
Capitolul 7. Artă musulmană în Europa medievală 99
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Curtea leilor din Alhambra de la Granada 106
Schemă sinoptică 108

Partea a treia: Artă secolelor XV-XVIII

✓ Capitolul 8. Renaterea 113
■ ANALIZA UNOR OPERE
• David, DONATELLO 128
• Biciuirea lui Christos, PIERO DELLA FRANCESCA 130
• Il Tempietto, DONATO BRAMANTE 132
Capitolul 9. Manierismul 135
■ ANALIZA UNOR OPERE
✓ • Însmormintarea contelui de Orgaz, EL GRECO 144
• Basilica din Vicenza, ANDREA PALLADIO 146
✓ Capitolul 10. Baroc și clasicism 149
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Castelul Versailles 166
• Extatul Sfintei Tereza, BERNINI 168
• Autoprețurile lui REMBRANDT 170
• Rapirea fiicelor lui Leucip, Peter Paul RUBENS 172
Capitolul 11. Rococoul 175
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Biserica de la Weis, DOMINIKUS ZIMMERMANN 182
Schemă sinoptică 184

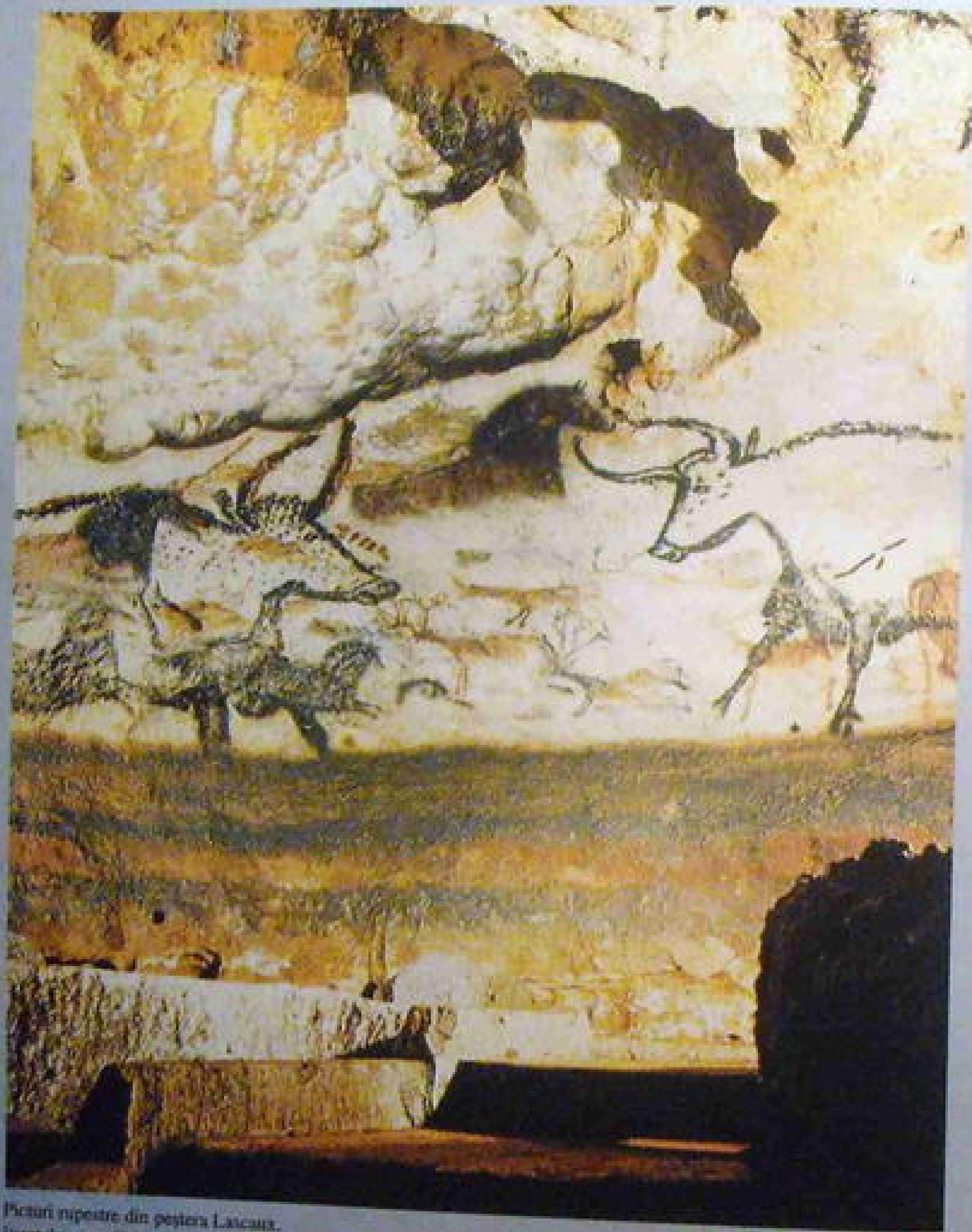
Partea a patra: Artă secolului XIX

✓ Capitolul 12. Neoclasicismul 189
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Jurământul Horatilor, Jacques-Louis DAVID 196
• Pantheonul (Paris), Jacques-Germain SOUTHWOT 198
Capitolul 13. Romantismul 201
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Moartea lui Sardanapal, Eugène DELACROIX 210
Capitolul 14. Realismul și impresionismul 213
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Atelierul pictorului, Gustave COURBET 222
• „Seria” tablourilor Gara Saint-Lazare, Claude MONET 224
Capitolul 15. Artă în jurul anului 1900 227
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Hotelul Tassel (Bruxelles), Victor Horta 232
Schemă sinoptică 234

Partea a cincea: Artă secolului XX

Capitolul 16. Fundamentele secolului XX: cubismul și futurismul 243
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Domnișoarele din Avignon, Pablo PICASSO 248
Capitolul 17. Artă informală și artă abstractă geometrică 251
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Number 3, Jackson POLLOCK 256
• Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? IV, Barnett NEWMAN 258
Capitolul 18. Artă figurativă: privirea subiectivă 261
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Pierrette și clovnul, Max BECKMANN 268
• Figure with Meat, Francis BACON 270
• Supermarket Lady, Duane HAMSON 272
Capitolul 19. Universal pictural al suprarealismului 275
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Promenadele lui Euclid, René MAGRITTE 280
Capitolul 20. Artă ca proces dinamic: mișcare și acțiune 283
■ ANALIZA UNOR OPERE
• 7000 de stejari, Joseph BEUYS 288
Capitolul 21. Artă și funcționalism: arhitectura și designul 291
■ ANALIZA UNOR OPERE
• Fotoliul roșu și albastru, Gerrit Thomas RIETVELD 296
• Centrul național de artă și cultură Georges Pompidou, Renzo PIANO, Richard ROGERS 298
Schemă sinoptică 300

Glosar 302
Indice de autori 313
Trimiteri la citate 318
Credințe fotografice ale documentelor ce deschid capitole 318



Picturi rupestre din peștera Lascaux.
Fetele ating din marea sală a taurilor.
© Colorphoto Hans Althoff, Basel

O istorie a artei: nu un traiect linear, ci o evoluție mereu improspată de contribuții exterioare, în care amestecurile și conexiunile geografice și temporale produc necontenit mutații ale formelor și ale funcțiilor artei.

Orice operă, spune sculptorul Robert Smithson, își asumă efectul produs de curgerea timpului, raportându-se în mod egal atât la preistorie cît și la cel mai îndepărtat viitor. În artă, durata este mai importantă decît originalitatea – valoare relativă și trecătoare, condamnată la o permanentă depășire. De aceea Delacroix voia să fie „un clasic pur”.

Această capacitate de a dura constituie un criteriu în artă. De aici taina ei: uimirea de a constata că arta greacă ne emoționează încă după secole, că picturile rupestre*, de la descoperire și pînă astăzi, ne apar ca începuturi ale artei.

Fascinația unei nașteri, așa se manifestă mereu arta. Ceea ce ne impresionează la Lascaux este prezența inițială a unei gândiri creatoare asemenea unei vieți care se naște sub ochii noștri. Într-adevăr, principiul care stă la baza acestei arte provine nu atât din coduri prealabile cît dintr-o plasmuire izvorâtă din natură și înțeleasă ca o evoluție vitală.

Paralel cu funcția sa rituală și magică, mai evidentă în perioadele de demult, funcția ludică, adică jocul cu regulile, constituie o condiție esențială a emergenței artei. Din totdeauna, prin artă ființa umană sfidează moartea.

Introducere

Nașterea artei



„Venus din Willendorf”.
Muzeul de istorie naturală din Viena
© E. Lessing/Magnum

Primele forme de expresie



Amprentă a mîinii în negativ. Peștera din Castillo (Spania) aproximativ 40 000 de ani î.C.
© Photo Jean Vernat



Desen reprezentînd un mamut, aproximativ 40 000 de ani î.C. Peștera din Pech-Merle (Lot).
© Teitel/Explorer



Pictură înfățișînd un cal și semne abstracte, aproximativ 15 000 de ani î.C. Peștera din Lascaux (Dordogne).
© Photo Jean Vernat

Urmelile degetelor imprimate în argila moale, conturul mîinilor pictat cu șablonul, ca în *peștera din Castillo* (Spania)*, acum 40 000 de ani, dovedesc cît de mult a ținut omul să-și pună pecetea pe lumea care îl înconjură. Încă de la începuturi, sînt exprimate aici clar și cele două motivații esențiale ale artistului: să se proiecteze în lume, lăsîndu-și amprenta, și să și-o anexeze, facînd-o proprietatea sa.

Arta, marcă a unei puteri magice

Reprezentarea femeii, considerată simbol al fecundității, dovedește că omul primitiv a creat imagini cu funcție magică. Statuetele numite „Venus” sînt puternic în evidență elementele sexuale legate de fecunditate: bazinul lat, pieptul și pîntecele foarte dezvoltate. Trebuie remarcat că figurine foarte asemănătoare apăreau de-a lungul întregii Europe în urma cu 25 000 de ani. *Venus din Willendorf** (p.7) din Austria corespunde celei din *Lespugue* în Franța, din *Grimaldi* în Italia sau din *Gagarino* în Ucraina.

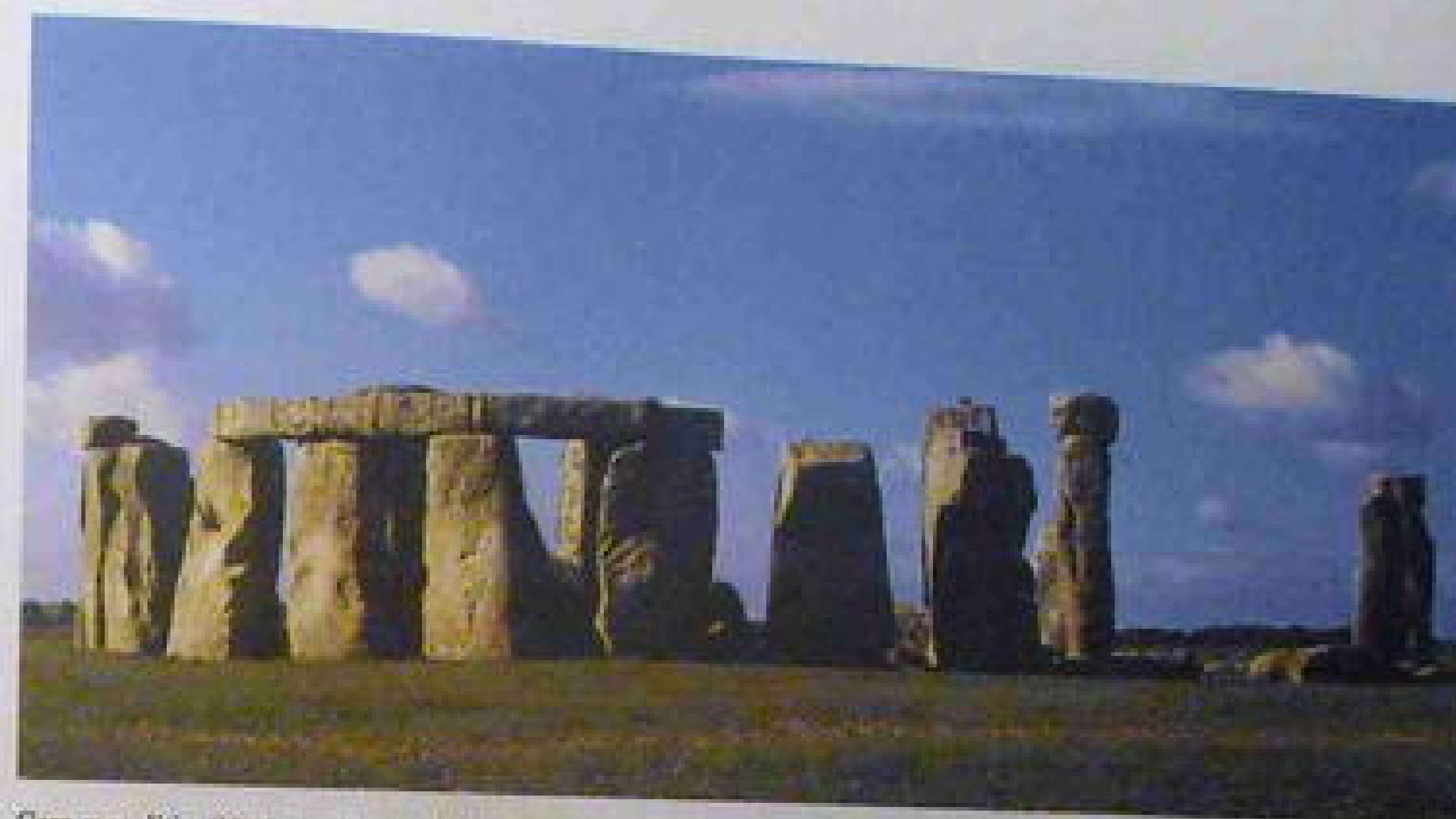
Arta în luptă cu asemănarea

„Artistul-vrăjitor”, împins, poate, de dorința de a obține o putere asupra prazilor rivnite de vinători, sau insuflit de intenții mitice ori religioase, trasează, în jurul anilor 20 000 î.C., cu ajutorul unui carbune, niște siluete de animale, ca în *peștera din Pech-Merle**.

Care anii 15 000 î.C. se constată apariția unui material mai elaborat: pensule facute dintr-un pămînt de pene sau par; un tub din os scobit, prin care se suflă praf colorat; șabloane tăiate din piele permițînd obținerea unor degradeuri, care sugerează suprapunerea planurilor, și redarea exactă a modelului.

Artistul preistoric fixează animalele într-o reprezentare pe care o dorește cît mai completă. El desenează animalul din profil, pentru a-i putea reprezenta cele patru picioare, dar înfățișează din fața coamele și copitele. Această perspectivă pluriangulară corespunde conturului cel mai explicit.

Alături de un stil „realist”, este prezentă și o manieră mai schematică, o primă utilizare a sem-nului. Astfel, în jurul animalelor pictate în



Cerc megalitic. Sfîrșitul mileniului III î.C., la Stonehenge (Anglia).
© Dagli Orti

*peștera din Lascaux**, se găsesc forme abstracte: un șir de puncte, un ansamblu de linii paralele sau perpendiculare, al căror sens ne scapă.

Descoperirea în 1995 a *peșterii Chauvet* (Franța) pare să repună în discuție data apariției picturilor animaliere la 30 000 de ani î.C.

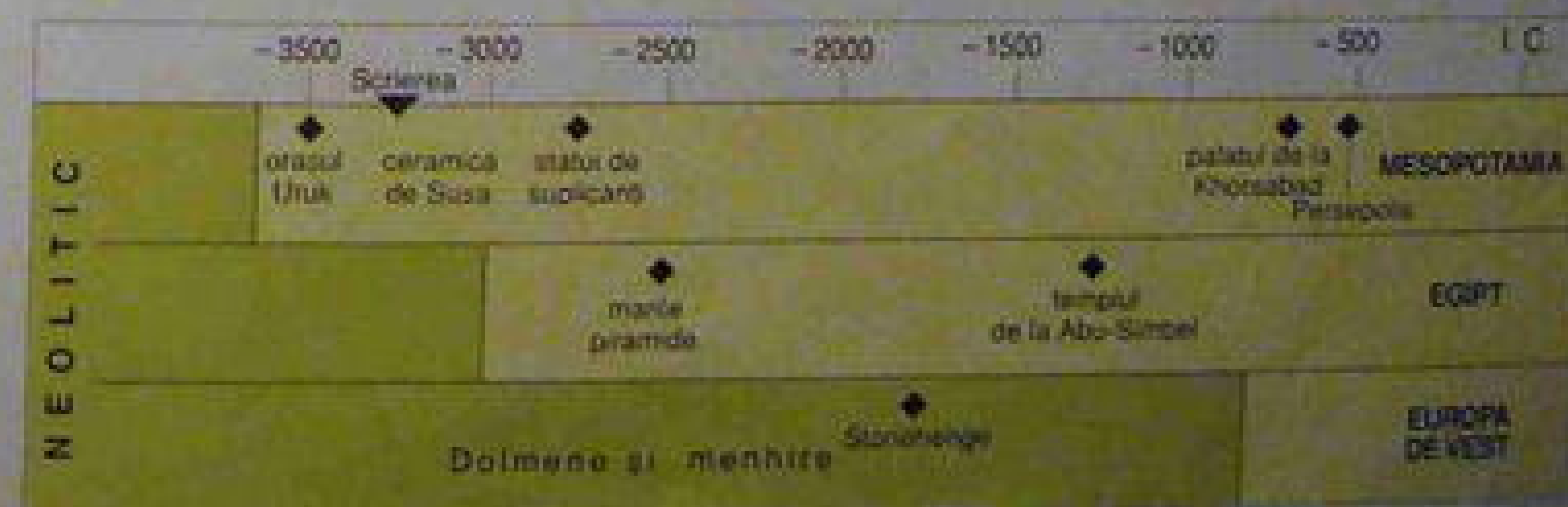
Apariția sculpturii

Un os, o simplă pietricică sau asperitățile unei pietre îi sugerează artistului o formă animală și, accentuînd această asemănare intîmplătoare prin adăugarea cîtorva linii săpate, omul creează primele sculpturi. Se întîlnește astfel întregul spectru al modalităților de expresie, care se întinde de la gravura fină pînă la basorelief.

Privire sumară asupra arhitecturii

La sfîrșitul perioadei neolitice, în mileniul III î.C., o artă nouă își face apariția în Europa: arhitectura. Dolmenul, primul ansamblu construit, se compune din două pietre enorme, așezate vertical, pe care este pusă orizontal o a treia. Aceste pietre mari, numite „megaliti”*, anunță deja, prin felul lor de asamblare, principiul lîntoului. Alături de dolmenuri, omul creează alei acoperite care formează adevărate săli. Uneori, pe sol, el ridică pietre imense, alungite: menhire.

Trebuie menționat că în mileniul II î.C., Europa de vest se afla încă în epoca megalitică, pe cînd alte civilizații din Orientul Mijlociu atinseseră un nivel de dezvoltare foarte important.





Artele Antichității

Arta Mesopotamiei și a Egiptului
Arta greacă
Arta romană

Se numește „Antichitate” perioada care se întinde de la sfârșitul neoliticului până la începutul Evului Mediu. Cuvântul „antichități” denumește și lucrările de artă vechi, începând cu Renașterea italiană, spre deosebire de creațiile „moderne”.

Antichitatea reprezintă în special perioada care începe cu apariția scrierii, către mileniul IV î.C., și se prelungește până la căderea Imperiului roman în 476, o dată cu înlăturarea ultimului împărat. În ciuda acestei date simbolice, limita între Antichitate și Evul Mediu rămâne imprecisă. Există o evoluție lentă marcată de creștinarea Imperiului roman și divizarea lui în două părți, simultan cu marile invazii germanice.

Antichitatea se referă la o vastă parte a lumii, în principal cea organizată în jurul Mediteranei care oferă o cale de comunicație naturală. Se diferențiază Antichitatea orientală proprie egiptenilor, mesopotamienilor și persilor, și Antichitatea clasică a grecilor, etruscilor și romanilor.

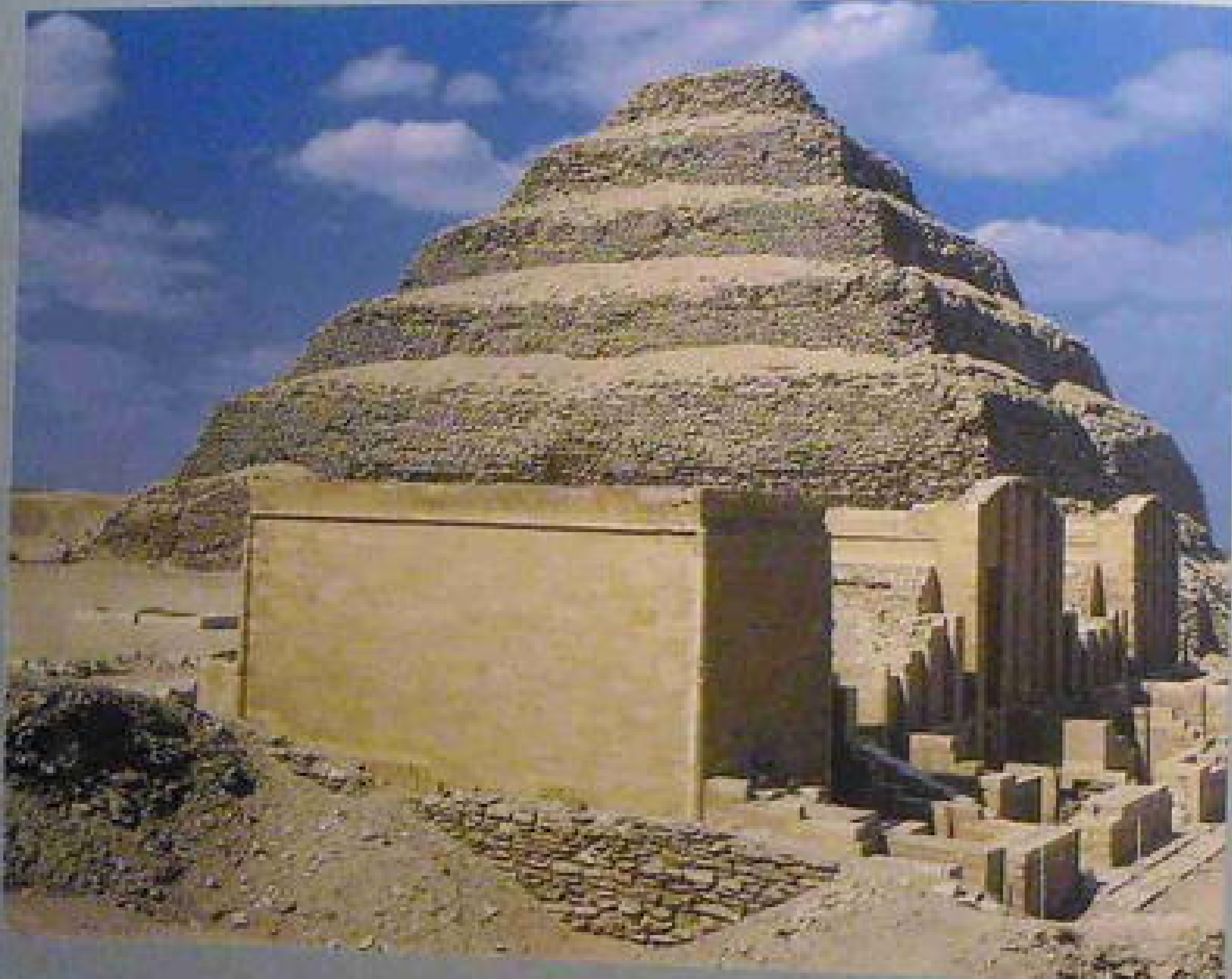
Apariția și dezvoltarea orașelor determină crearea unei arte monumentale care ia amploare din ce în ce mai mult, o dată cu constituirea statelor și apoi a imperiilor.

Dezvoltarea orașelor nu se produce în același moment în bazinul Mării Mediterane. Un puternic vânt civilizator vine din Orient, apoi se răspindește spre Occident, creînd o filiație între aceste mari civilizații. Datorită acestui fapt, în Europa se suprapun perioade diferite.

Acest capitol, străbătînd 4 000 de ani de istorie, ne va arăta evoluția arhitecturii, de la construcțiile de mari dimensiuni mesopotamo-egiptene, la eleganta coloanelor grecești. Roma va prelua această moștenire într-un raport balansînd în jurul grandorii și al lipsei de măsură. Paralel, arta reprezentării – pictura și sculptura – va cunoaște aceleași evoluții. Artistul va inventa forme din ce în ce mai suple și mai vii, trecînd încetul cu încetul de la suprafața plană la o lume complexă, în trei dimensiuni. Astfel, studiul Antichității revelă, la o scară redusă, antagonismul mereu renăscînd între civilizația Orientului și aceea a Occidentului. Confruntarea se dovedește uneori brutala, dar Occidentul nu încetează niciodată să primească influențele benefice.

Capitolul

Arta Mesopotamiei și a Egiptului



Simul de la Saqqara, Egipt

Acest vast ansamblu de 15 ha reunește toate clădirile și curțile destinate celebrării unor rituri pe care se presupune că regele trebuia să le săvârșească pentru trecerea lui în eternitate.

Marginal la ora de vest a curții pentru sărbătorirea Sed*, zidurile masive ale templelor reprezintă regiunile Egiptului. În fundal, piramida* lui Zoser se ridică pe vase gradate la o înălțime de 60 m. Ea reproduce imaginea unei scări imense evocând punctul primordial de unde s-a ridicat soarele în prima dimineață.

© Erich Lessing/Magnum

La sfârșitul paleoliticului, între 10000 și 5000 î.C., omul vânător și nomad intră în perioada agrară. Cultivatorul, mai întâi seminomad, se stabilește încet-încet pe un teren anume. Atunci ia naștere satul, curînd orașul, adică orașul-stat, și după aceea imperiul. Aceste ansambluri constituite sînt conduse de șefi, regi-preoți, și necesită o organizare a împărțirii terenurilor cultivabile.

Așezări topografice pe cîmp, artistul, care lucrează pe suprafețe plane, delimitează imaginea cu un ansamblu, împarte planul prin benzi orizontale sau verticale și pune în lumină o axă de simetrie.

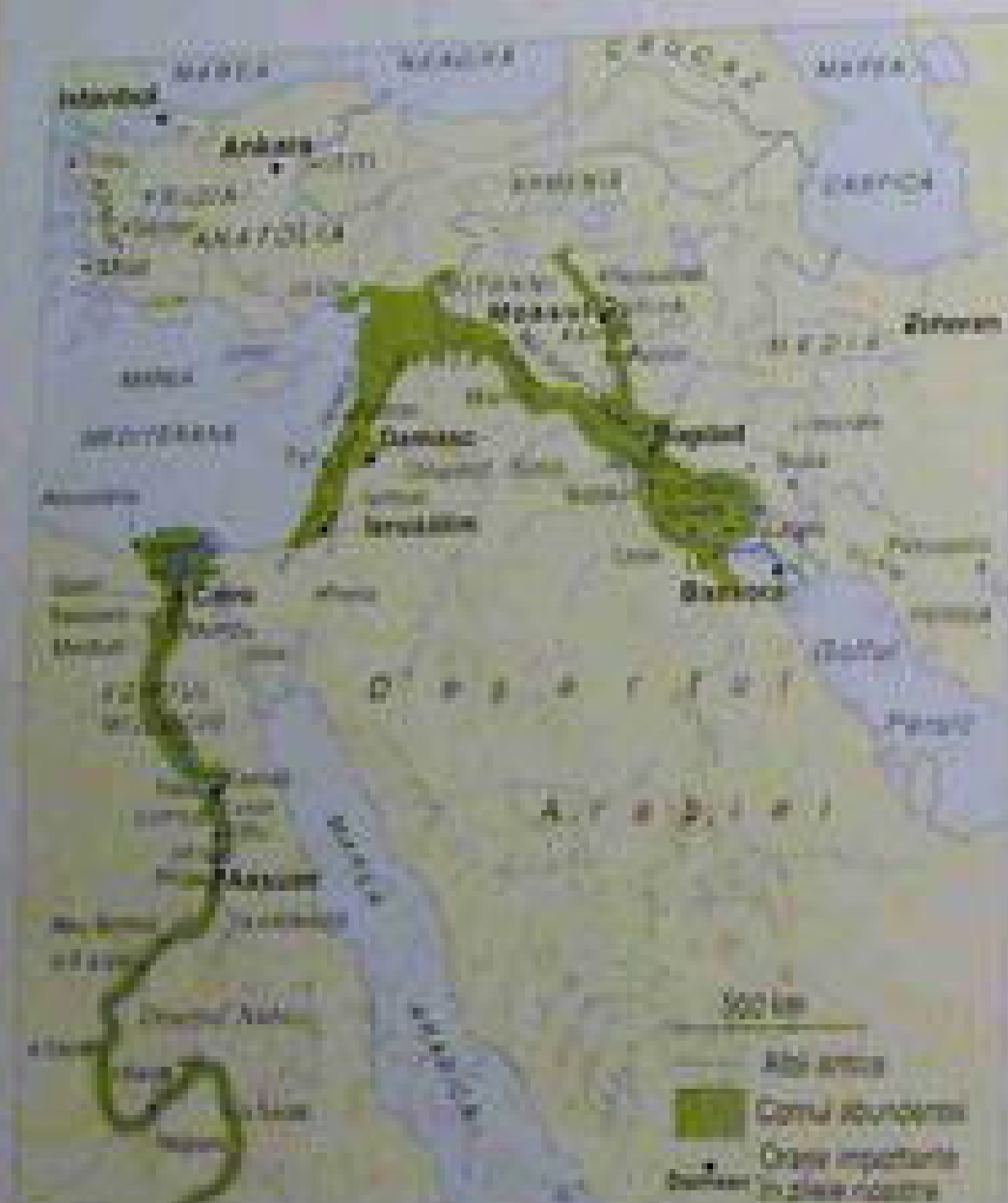
Condițiile geografice asemănătoare, care au permis apariția imperiului Mesopotamiei și pe cel al Egiptului, au creat între ele o analogie remarcabilă timp de mai mult de douăzeci și cinci de secole. În aceste două imperii, construcțiile din ce în ce mai mari, de dimensiuni gigantice, simbolizează dorința de putere. Nevoia de a construi pentru eternitate antrenează o cercetare a efectelor de masă, o simplificare a liniilor, o predominanță a orizontalei față de verticală. Obsesia măreției călăuzește arta egipteană și mesopotamiană, dar, pe cînd cea din urmă este esențialmente religioasă, atașată cultului zeilor și al morților, cea de a doua este, mai degrabă, civilă, îndreptată spre glorificarea suveranului.

Sculptura, în special basorelieful, cunoaște o dezvoltare considerabilă. Compozițiile, adesea convenționale, se integrează perfect în monumente. Sculptorul și pictorul nu mai lucrează pentru un grup mic de oameni – tribul. El trebuie, în mijlocul cetății, să satisfacă cerințele și dorințele conducătorilor. Astfel, artiștii au obligația de a reproduce aceleași scene după câteva modele imuabile. În asemenea condiții, artistul rămîne un creator anonim.

Artă sumeriană. Statuie din alabastru a lui Iur-Shamagan, rege din Mar. Atitudine de „suplicant”, mileniul III. Muzeul național din Damasc, Siria. © Dagli Orti



Urbanizarea și apariția imperiilor



Egiptul și Mesopotamia: Cornul abundenței

Între anii 10000-8000 î.C., agricultorii ocupa Orientul Apropiat. Case rotunde, cu plan sumar, formează mici sate. Arheologii au descoperit în ruinele orașului Jerihon* urmele unor construcții mai elaborate, datînd din anul 8000 î.C., sub forma de turnuri cu scări interioare.

În același timp, alte populații se stabilesc în valea Nilului. Seceta din aceste regiuni îi obliga pe locuitori să se regrupeze în jurul fluviilor și să irige vaile: egiptenii pe cea a Nilului, mesopotamienii pe cele ale Tigrului și Eufratului. Aceste două regiuni se situează la extremitățile unei zone numite „Cornul abundenței”.

Datorită unei organizări riguroase, aceste regiuni devin centrul unor civilizații urbane strălucitoare. Absența materiilor prime, în afara de argila și trestie, îi obliga pe locuitorii Mesopotamiei să dezvolte comerțul cu țările din jur. Foarte curînd, apare și o organizare socială.

Istoria Mesopotamiei nu poate fi concepută într-un mod linear. Începînd din anul 3000 î.C. răsar mai multe orașe-state, care domină o zonă mai mare sau mai mică. Uneori, ele dau naștere unor imperii foarte importante. Dimpotrivă, Egiptul formează foarte curînd un ansamblu vast, atunci cînd prinții din sud cuceresc țările din nord. Acești prinți își iau titlul de „faraoni”, adevărați zei în timpul vieții și după moarte. În ciuda luptelor pentru delimitarea influențelor, țara va rămîne unificată o lungă perioadă de timp – de circa 2.500 de ani între prima dinastie, către anul 3000 î.C. și a XXV-a dinastie, spre anul 600 î.C.

În Mesopotamia, „țara dintre fluvii”, sumerienii pun bazele unui imperiu. Ei întemeiază orașul Uruk (cître 3700-3300 î.C.). Noi centre de civilizație se dezvoltă în regiunea Sumer, la Lagas, unde domnește Gudea*, și la Ur.

Sosirea populațiilor de origini și culturi diferite duce la formarea unor noi imperii, mai mult sau mai puțin stabile. Preoții dețin aici o mare putere. Ei descifrează voința zeilor, analizînd mișcarea astrelor, ceea ce favorizează dezvoltarea astronomiei și a matematicilor. Hegemonia sumerienilor se întrerupe în favoarea akkadienilor între anii 2345-2150 î.C., a babilonienilor între 1894-1595 î.C., apoi a asirienilor, începînd cu anul 900 î.C. În sfîrșit, persii întemeiază un imperiu imens care, de la Mediterana pînă la Ind, înglobează întreaga Mesopotamie.



Vedere a unui turn și a unor fortificații ale zidurilor din Jerihon, Mileniul VIII. î.d.n.e.
© E. Lessing/Magnum

Contacte între Egipt și Mesopotamia

Cele două civilizații, mesopotamiana și egipteană, au atins același grad de dezvoltare. Administrația devine importantă și favorizează rapid folosirea scrierii. Numai suveranii dispun de resursele țării și de mijloace pentru a le utiliza. Învățații și scribii concep proiecte grandioase. Problema transportului materialelor se rezolvă cu ușurință prin navigația pe canale. Folosirea sistematică a sclavilor, mîna de lucru nelimitată, ieftină, reînnoită în urma războaielor, permite realizarea construcțiilor gigantice.

Pe măsura ce avansăm în istorie, contactele războinice sau pașnice se înmulțesc și legăturile între țări devin tot mai strînse. În timpul Regatului Nou, faraonul Tutmes III inițiază o expediție pînă la Eufrat. Instalează guvernatori egipteni care controlează fortărețele. Viața în manieră egipteană, cu gustul său pentru lux, devine un model pentru aristocrații locali. Mai tîrziu, Egiptul suportă ocupația asiriană care duce la distrugerea orașelor Memphis și Teba (660 î.C.).

La mijlocul secolului IV, cuceritorul Alexandru cel Mare zdrobește puterea militară persană, intră în Egipt și întemeiază orașul Alexandria, în anul 332 î.C. Cultura greacă patrunde, încetul cu încetul, în Egipt. Alexandria cunoaște o dezvoltare considerabilă în timpul perioadei numite „elenistica”.



Statuia din diorit a lui Gudea, prinț din Lagas, cître 2150 î.C.
Muzeul Louvre, Paris.
© Dagli Orti



Mormîntul lui Tutankhamon, dinastia a XVIII-a. Sîpet de vîntoare, detaliu al regelui înarmat împotriva asirienilor.
Muzeul egiptean, Cairo. © Dagli Orti



Egiptul și Mesopotamia: Cornul abundenței

O artă pentru eternitate



Teba, Valea Nobililor.
Necropola din Cheik el-Gurnah. Mormintul lui Ramose
c. 1170 î.C. Vedere a peretelui reprezentând funeraliile,
detaliu cu boctoare aflate în fruntea cortegiului.
© Dagli Orti

Artă egipteană prezintă de-a lungul a mai mult de trei milenii contraste remarcabile: orice creație are un scop religios, axat pe cultul morților. În ce o privește, arta mesopotamiană se interesează înainte de orice de gloria pămînteană a monarhilor, așa cum o dovedește și seria de statui ale lui Gudea, guvernatorul Lagasului (mileniul III î.C.).

Ați în Egipt cît și în Mesopotamia, edificiile se impun prin proporțiile gigantice, care denotă dorința de a construi pentru eternitate. O structură arhitecturală identică se regăsește în piramida egipteană și în ziguratul mesopotamian. Printre cele mai vechi piramide, cea a lui Zoser de la Saqqara prezintă trepte asemănătoare celor aparținînd ziguratelor. Piramida asigură morminei faraonului o viață veșnică după moarte. Concepută ca un mormînt inviolabil, ea pare indestructibilă. În schimb, ziguratul nu conține nimic; el servește ca suport grandios pentru un altar situat în virful monumentului.

În Egipt, arhitectura, esențial religioasă, cuprinde două mari tipuri de monumente: morminte și temple. Caramida nearsă este primul material folosit pentru construcții. Cître anul 2660 î.C., arhitectul Imhotep utilizează pentru prima dată piatra pentru construirea ansamblului funerar al regelui Zoser la Saqqara. Din acest motiv, el rămîne „inventatorul” arhitecturii în piatră. Construcțiile sînt realizate fără mortar, cu blocuri mari de piatră, puse unele peste altele.

**Mormintele egiptene:
mastabe* și piramide***



Egiptenii vor să-și ferească trupurile de distrugerea care urmează morții, de unde imbalsamarea și reproducerea sculptată a imaginii defunctului, care servește ca locaș al sufletului său. Mumia și statuia, încarnîndu-l pe cel dispărut, sînt plasate într-o mastaba, monument de formă trapezoidală, ridicat deasupra unei camere mortuare de care se leagă printr-un culoar care va fi blocat după funeralii. Mastabei îi urmează piramida în trepte, așa cum este cea a faraonului Snefru. Ulterior, începînd cu a IV-a dinastie (2575-2465 î.C.) își face apariția piramida cu pereți netezi. Cele mai importante sînt cele ale faraonilor Kheops (147 m înălțime), Khefren și Mykerinos, situate la Gizeh, în apropiere de Cairo.

Există, de asemenea, hipogee – morminte subterane săpate în falze, cum sînt cele din Valea Regilor, la est de Teba, în Regatul Miglociu. Pe pereții mormintelor, pictorii și sculptorii din atelierele regale, în legătură strînsă cu activitatea religioasă a preoților, întruchipăzau marea divină a faraonului și îi asigură propria eternitate. O convenție invariabilă, care accepta viața de după moarte, imprimă personajelor pictate* sau sculptate o simetrie absolută și o imuabilitate hieratică*. În basorelieful și sculpturi, artiștii reproduc portrete idealizate într-o atitudine senină și demnă. Personajele sînt desenate din diferite unghiuri: pe de o parte bătrînul și capul în profil, pe de altă parte ochiul și umerii din față. Numai pictura din mormintele Regatului Nou manifestă un anumit naturalism spontan.

În 332 î.C., cucerirea Egiptului de către Alexandru Macedon plantează cultura greacă în solul egiptean. Apare, atunci, o reînnoire a artelor sub Ptolemei, ultimii faraoni egipteni între secolele IV-I î.C.

Templele egiptene

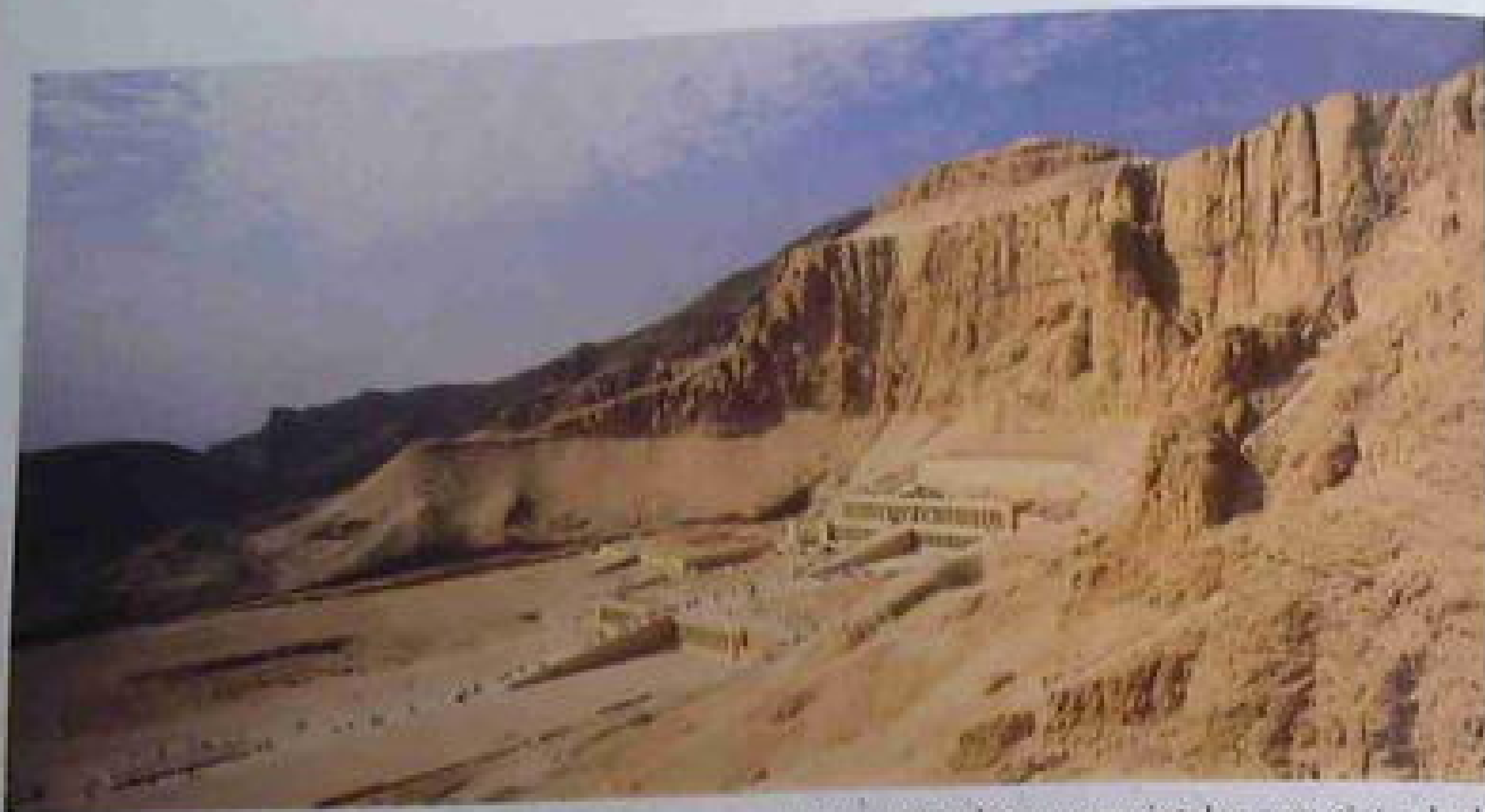
Celălalt mare tip de monument, templul divin, atinge perfecțiunea în Regatul Nou (a se vedea analiza lucrării). El adăpostește în sanctuar statuia în care se va încarna zeul, așa cum se întîmplă la Karnak și la Luxor*. Aceste temple au un aspect impunător. Hipostilul* templului lui Amon-Ra la Karnak măsoară 103 m pe 52 m; 234 de coloane susțin plafonul de 23 m înălțime. Incinta sacră care înconjoară aceste temple cuprinde, în afară de casa zeului, toate clădirile anexe legate de cult și de întreținerea clericilor. Cele mai importante și-au pierdut adesea unitatea inițială, ca urmare a adăugirilor făcute de fiecare faraon, a noilor hipostiluri, a curților și a pilonilor*. Unele sînt săpate în munte. Fațada se compune dintr-un pilon tăiat în rocă și din statui uriase, dispuse de o parte și de alta a intrării, așa cum apare la Abu-Simbel. Templul funerar, cot-



Egipt, Cairo.
Triadă: Mykerinos, Hator și o zeită purtînd emblema
provinciei Djoser.
Sînt provenind din Gizeh. Regatul Nou – dinastia a IV-a.
Mormînt egiptean din Cairo.
© Dagli Orti



Egipt, Templul lui Amon la Luxor.
Hipostilul cu coloane în formă de lotus vîrșă
dinspre camera peretelui a lui Amon-Ra.
© Dagli Orti



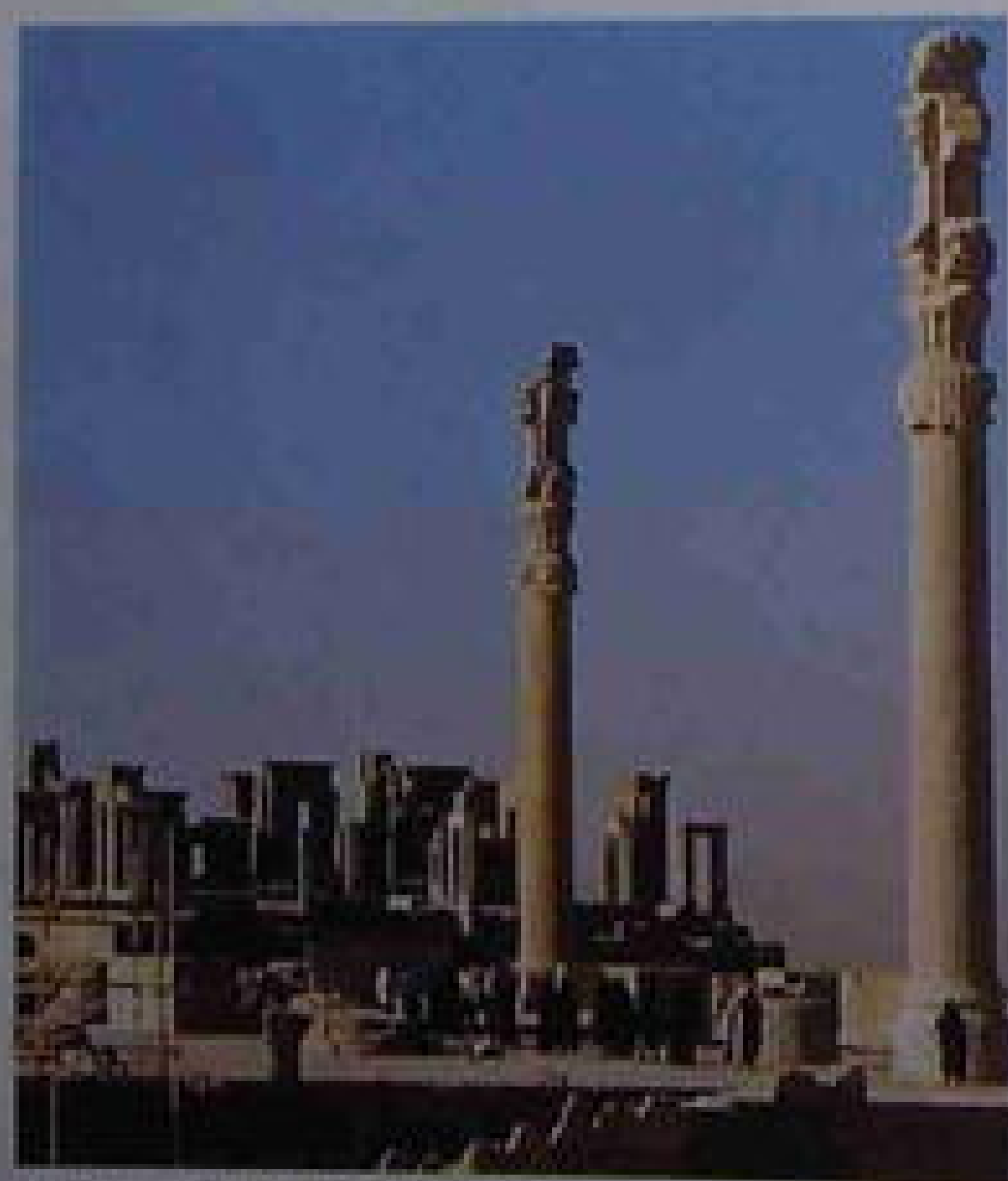
Templul funerar al reginei Hatshepsut la Deir el-Bahri (dinastia a XVIII-a).
Porticurile lungi, tăiate în centru de rampe de acces monumentale, și cele trei terase succesive stau fața în față cu falera înaltă. Ansamblul constituie un minunat exemplu de integrare a arhitecturii într-un sit natural.
© David Austin, Fotogram-Stone

struit în apropierea mormintelor cum sînt cele de la Saqqara și Gizeh, servește cultului suveranilor divinizați. Unul dintre cele mai remarcabile este templul reginei Hatshepsut la Deir el-Bahri*. Tehnicile de construcție, proporțiile, precizia volumelor rămîn elemente foarte stabile de-a lungul întregii istorii a Egiptului. Aceasta permanență denotă o concepție a unui timp ciclic care nu aduce schimbări, deoarece se repetă.

Dezvoltarea oraşelor mesopotamiene: monumente şi sculpturi

În Mesopotamia, numeroase clădiri realizate din cărămida de pământ nărs sau din chirpici, amestec de argilă și paie, nu se mai prezintă astăzi decât ca ruine. Acestea sînt dispuse întotdeauna în ordine, unele peste altele. Astfel, ansamblul din Uruk dovedește existența un plan preexistent. Orașul există ca atare. El nu mai este o acumulare de locuințe. Începînd din mileniul III, arhitecții concep un nou tip de clădire: palatul. În acest edificiu, care poate fi construit în diferite moduri, se distinge întotdeauna sala tronului, plasată între două curți înconjurată de ansambluri cu funcționalitate precisă. Birourile și atelierele se repartizează în jurul primei curți, apartamentele în jurul celei de-a doua.

Perşi înalta palate grandioase pe terase artificiale. În centru, „apadana”^{***}, sau marea sală a tronului, rămâne impresionantă prin padurea de coloane. Lungi cortegii de soldaţi sînt reprezentate în basorelief. Aceste sculpturi stilizate decorează faţadele într-un ritm care se repetă.



Apadana palatului de la Persepolis.
La Persepolis, utilizarea pietrei pentru construirea structurii
palatului – coloane, arcaștramente ale ușilor și ferestrelor,
scări de acces – este mai importantă decât ornaide.
© Dacota-Gaillard-Kiamma

În Mesopotamia, sculptura sumeriană denota o rigiditate statică. Un sentiment de apăsare, de teamă emana din numeroasele statui ale zeilor și zeitelor, ale regilor și ale demnitarilor și, uneori, ale oamenilor din popor. „Suplicantul” este tipul caracteristic sculpturii. Acest bărbat care se roagă își împreunează minile pe piept într-o atitudine neclintită. Ochii, mariți peste măsura, înnegriți cu o linie de bitum negru, par să privească dincolo de orizont. Statuile formează uneori grupuri în care nu se pot distinge zeii de muritori, regele de supusul său. La babilonieni, în palatele din Mari, pictura prezintă scene foarte realiste, cum este cea a îmbrăcării regelui. Asirienii folosesc sculptura pentru a-și înfrumuseța palatele. Basoreliefuli glorificându-l pe monarh însoțese imenși tauri înaripați cu cinci picioare și cu față umană. Efigiile regelui abunda cu bărbi lungi, tăiate rectangular, precis ondulate, și cu îmbrăcăminte lucrată cu multa finețe. Scenele prezintă viața la curte (primirea și omagiul supușilor), la vânătoare sau la război, cu o fidelitate impresionantă, așa cum se vede pe basoreliefurile palatului lui Sargon II la Khorsabad*.



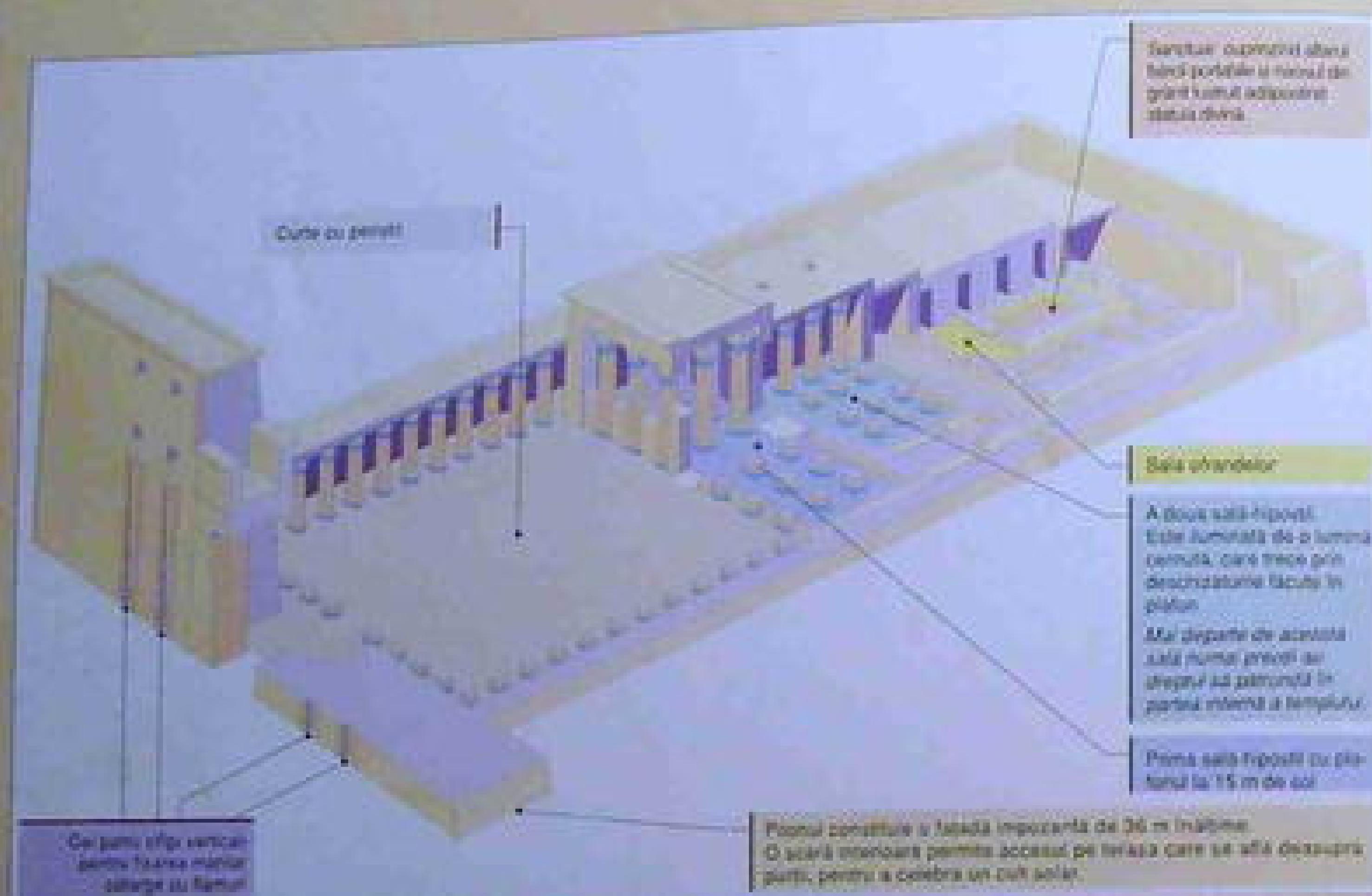
Mesopotamia. Khorsabad. Palatul lui Sargon II.
Doi princi fiind un mision si capota de mac.
Muzeu Luvru, Paris. © Photo RMN

Cronologii comparate

	MESOPOTAMIA Periodizarea hegemoniei imperiilor	EGIPT Evoluția imperiului	Arhitectură - Producții artistice
-3500	Civilizația presumeriană	Perioada predinastică	- Primele aglomerări urbane - Apare scrisul în Uruk - Ceramica de Susa
-3000		Epoca veche Dinastia I și a II-a câte 3100-2600	- Templul de la Beni Uruk - Marele mumotie din cărămida neagră - Sakkara - Rămășițe din Ur - Sogile - Statuete de supranți
-2500	Hegemonia SUMERULUI 2000-2350 Gilgamesh c. 2600-2500	REGATUL VECHI 2600-2100 dinastia a III-a Zoser dinastia a IV-a Khopsu	- Pyramidele de la Sakkara - Pyramidele de la Gizeh - Primele zigurate - Lagati - Ur - Uruk - Statuete lui Gudea
-2000	IMPERIUL AKKAD 2345-2150 Sargon cel Mare 2334-2282	REGATUL MILOCIU 2040-1700 dinastia a XI-a faraoni Mentuhotep dinastia a XII-a faraoni Sesostris și Amenemhat	- Pluie ale unor palate mari - Temple numeroase la Teba - Susa - Mari
-1500	SUMER - Eoca hegemonic 2150-2030 Gudea 2114-2124		
-1000	PRIMUL IMPERIU BABILONIAN 1894-1595 Hamurabi 1792-1750	REGATUL NOU 1550-1070 dinastia a XVIII-a Tutmosis II 1479-1425 Amenhotep III 1390-1352 Tutankhamon 1369-1332 dinastia a XIX-a Ramzesis II 1279-1212	- Marele templu de la Karnak c. 1500 - Templul de la Deir el Bahri c. 1400 - Templul de la Luxor c. 1380 - Templele de la Abu Simbel c. 1200
-500	NOUL IMPERIU ASIRIAN 900-612 Sargon II 721-705 Asurbanipal 688-626	Perioada Efirii Epoca tîrzie dinastia a XXV-a	- Asur - Nineve - Palatul fortificat la Khorsabad (713-707) - Rumeli Bablonului - Susa - Persopolis - Alexandria (331 î.C.)
	NOUL IMPERIU BABILONIAN 612-539 IMPERIUL PERSAN 539-331		447 GREC Parthenon
î.C.			

Templul lui Horus la Edfu

(secolul III și II î.C.)



Schema templului lui Horus



Pilonii de la intrarea templului lui Horus.
© Hervé Champollion, Agence Top

Simbolurile cosmice și înaintarea inițiativă spre lumea divină

Dispunerea templelor egiptene dă o imagine exactă despre crearea lumii într-o ordine perfectă.

– Incinta, un zid din cărămida neursă, evocă prin undulațiile sale starea lichidă a lumii înaintea creației.

– Nivelul mai ridicat al templului, construit din piatră, reprezintă lumea solidă, apărută brusc din ape.

– Pilonii (intrarea) simbolizează pe Isis și Neftis „cele două zeițe care ridică pe cer discul solar”.

– Cele două obeliscuri reprezintă coarnele de pe capul zeitelor. Aceste coarne susțin soarele.

Sala hipostil:

– pardoseala reprezintă pământul cu crăpăturile lui, iar plafonul – cerul cu stele de aur, pictate pe un fond albastru;

– pe arhitrave, imense păsări sacre, cu aripile desfăcute, asigură trecerea spre cer;

– florile de lotus de pe capitellurile celor mai înalte coloane sînt deschise, în timp ce florile de pe coloanele cele mai joase sînt închise pentru că nu primesc lumina de la soare. Această sală reprezintă vegetația hranită de solul fertil și forța generatoare de viață a soarelui.

– Sanctuarul, spațiu lipsit de lumină, permite soarelui să se odihnească în timpul nopții.

Peretii fiecărei săli reprezintă misterul sacru care se desfășoară aici. Basoreliefurile pictate însuflețesc arhitectura. Imaginea are valoare de realitate pentru egipteni:

– sala de intrare: zeul iese în întâmpinarea faraonului;

– sala ofrandelor: fiecare regiune a Nilului dă flori, fructe și viețuitoare pentru cult. Faraonul vinează animalele care vor fi aduse drept ofrandă;

– sanctuar: preotii poartă barca sacră în timpul procesiunii.

Lectura templului egiptean în timpul vizitării

Pătrunzînd în templu, de-a lungul unui traseu impus de planul edificiului, omul trăiește la propriu trecerea din lumea exterioară în lumea divină.

– Orientarea construcției de la est la vest după traseul solar.

– Se pătrunde în templu printr-o alee marginită de stîlpi, pazitori ai intrării.

– Două obeliscuri (pietre monolite înalte) îndreaptă privirea spre cer.

– Pilonii constituie intrarea în templu. Un portal monumental apără intrarea în sanctuar.

– O curte imensă, înconjurată de o galerie marginită de coloane (portic) este rezervată credincioșilor.

– O pantă lină duce la hipostil, acest spațiu imens, invadat de un ansamblu de coloane enorme, care susțin un plafon înalt. Deschizăturile din clădire permit pătrunderea luminii spre traveea centrală.

– Terenul continuă să urce pentru a îngădui accesul în sanctuar, camera închisă, în care se afla zeul. Statuia acestuia este închisă în interiorul unui naos. Înălțimea salilor descrește progresiv și întunericul se face din ce în ce mai adînc.

Comentariu

În edificiile sacre ale tuturor religiilor, de la templul budist la biserica creștină, evocarea concepției lumii se regăsește în repartizarea planului și a maselor arhitecturale.

Sanctuarul templului lui Horus.
© Richard Nowitz/Explorer



Coloanele peristilului de la templul lui Horus.
© Dagli Orti



Cele trei muziciene, mormintul lui Naht, Teba (câtre 1420 î.C.)



© Dagli Orti

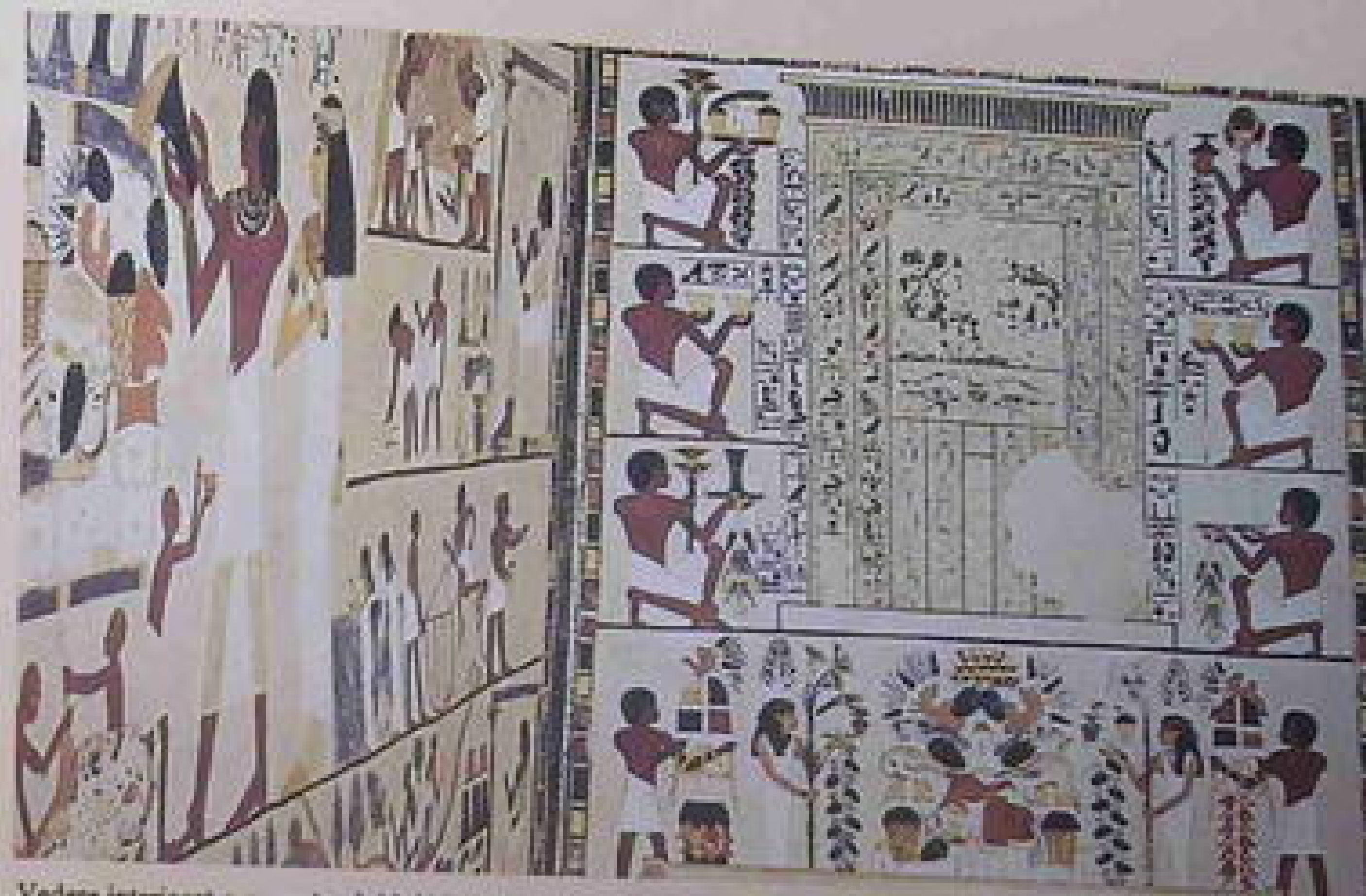
Mormintul lui Naht, scrib și astronom în templul lui Amon sub domnia lui Tutmes IV (1425-1408 î.C.), se afla în Valea Nobililor din necropola Tebei.

Planul foarte simplu al hipogeelelor particulare din dinastia a XVIII-a (1580-1314 î.C.) se prezintă sub forma uneia sau a două capele funerare decorate cu basoreliefuluri, sau, cel mai adesea, cu picturi. Cele de la mormintul lui Naht și-au păstrat o extraordinară prospețime.

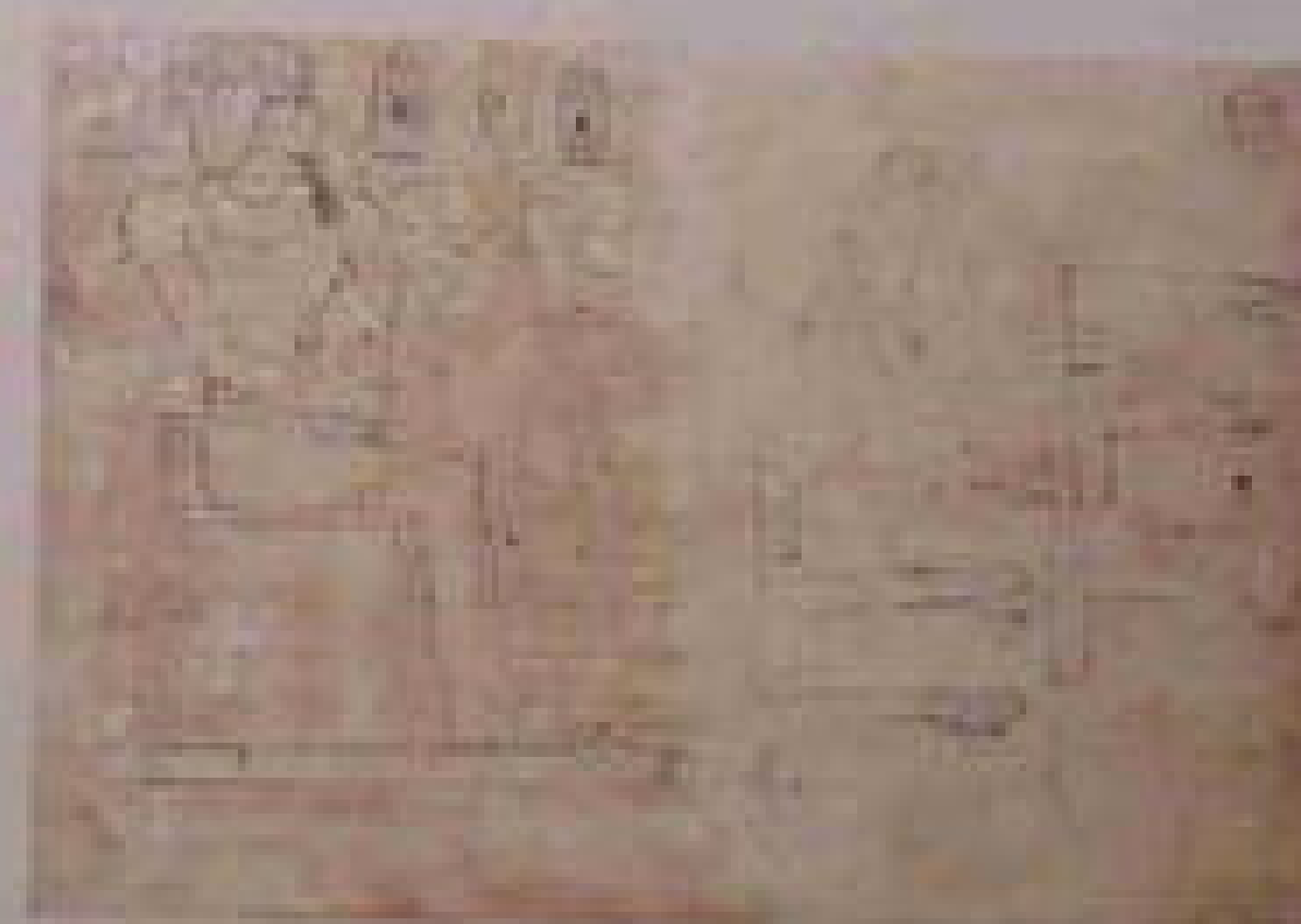
Subiect

Toate scenele reprezentate concure la pregătirea în mod simbolic a ofrandelor necesare banchetului funerar: defunctul va putea să-și ia provizii pentru a-și asigura supraviețuirea. Scenele se înlanțuie într-o ordine logică, în maniera benzilor desenate. „Lectura” începe de jos și se termină în partea de sus a suprafeței pictate. Pe un

perete se găsește reprezentate muncile agricole: aratul, semănatul, secerișul, treieratul etc. Pe un alt perete, apare defunctul vinând pasări și pescuind cu harponul în mlaștină. În fața intrării, este prezentat un banchet unde, printre diverse grupuri de persoane, se observă acest trio de muziciene; o cântăreață la flaut dublu, o cântăreață la lăută și o harpistă. Pe capul fiecăreia este așezat un con cu crema parfumată, pe care îl poartă toate personajele participante la festin. Fiecare cap, prin poziția lui și prin mișcarea coșitelor, are o expresie proprie. Cele două fete în rochii lungi, mulate pe corp, încadrează o dansatoare goală, care poartă o mică centură în jurul soldurilor. O convenție constantă impune personajelor o frontalitate absolută, cu umerii din față, capul din profil, ochiul din față, bazinul din trei sferturi și picioarele din lateral. Pentru a-și demonstra supletea, dansatoarea privește în spate, schițând un pas de dans.



Vedere interioară a mormintului lui Naht. Latura de sud.



Exercițiu de desen pe panou de lemn cu stuc. Dinastia a XVIII-a:
– Imaginea regelui trasată într-un caroișaj, pentru a fi marcată.
– Studii de hieroglife.
British Museum, Londra

Tehnică

Pe perețele aspru al stâncii, artistul aplica, de mai multe ori, un strat subțire de chirpici, pământ argilos amestecat cu paie, pentru a-i da consistență. Apoi, suprafața este acoperită cu un grund subțire de stuc, alcătuit din ipsos și praf de piatră. Pictorul trasează linii orizontale pentru a separa registrele în interiorul cărora stabilește un caroișaj conform unui canon tradițional. Fiecare personaj poate fi situat astfel în poziția dorită, așa cum arată panoul păstrat la British Museum. După

această punere în pagină, pictează fondul scenei în gri-bleu deschis, și apoi personajele cu culori așternute în aplat și fără umbre. Paleta pictorului egiptean cuprinde tonuri de ocru-roșu, galben și brân, alb de var, negru de fum, verde și albastru obținute din pete de cupru și cobalt. Mesterul transformă în praf aceste culori găsite în natură, le diluează cu apă și le amestecă cu puțină gumă arabică pentru a permite aderența la perete. Această tehnică este asemănătoare celei folosite în gușa modernă.

Catre mijlocul dinastiei a XVIII-a, pictorii acopera scenele pictate cu un strat protector de vernis care, îmbătrânind, dă un aspect brun-roșcat pe carnatia personajelor, așa cum se vede în grupul celor trei muziciene.

Mod de exprimare

Pictura mormintelor egiptene trebuie să evoce trei spații: viața pamânică, reprezentarea titurilor funerare îndeplinite pentru cel dispărut, viața de dincolo.

În ciuda acestor teme convenționale, mesterul Nouului Regat se prezintă ca un artist original, reținând fiecare din aceste motive conform propriului talent creator. Pictura reușește să se degajeze de rolul său religios și decorativ, pentru a se prezenta ca o artă independentă. Această pictură ne interesează prin claritatea cu care relevă puterea de imaginație a artistului care face să trăiască un spațiu rigid și codificat.

Capitolul

Arta greacă



Propileele: porti monumentale de intrare in acropola de la Atena; la dreapta micul templu al Atenei Nike; in plan secund, Partenonul.
© Scala

Prin artă greacă se înțelege producția artistică a civilizației grecești antice, deși este dificil să se determine cu precizie limitele cronologice ale acesteia. Într-adevăr, artele care se dezvoltă în lumea greacă (în Creta și la Micene) în mileniul II, sînt ele parte integrantă din arta greacă? Întrebarea rămîne un subiect controversat. Cu toate acestea, dacă nu pot fi considerate ca primele manifestări ale artei grecești, artele minoice și miceniene stau, cu siguranță, la baza genezei ei. Vom conveni, deci, să plasăm nașterea artei grecești în jurul secolului IX î.C., o dată cu apariția perioadei geometrice. S-a căzut de acord că, după ce apogeul artei grecești a fost atins în secolul V î.C., în perioada clasică, ultimele ei manifestări s-au stins în pragul bătăliei de la Actium (31 î.C.). În realitate, lucrurile au stat mai puțin arbitrar, pentru că, și după această dată, influența artei grecești rămîne evidentă atît în producțiile occidentale cît și în cele orientale. Importanța acestei arii de influență se explică prin imensa expansiune a culturii grecești.

Limitată inițial la cadrul restrîns al Mării Egee, arta greacă se impune treptat, datorită acțiunilor de colonizare din secolele VIII și VII, în toată regiunea din jurul Mării Mediterane. Cuceririle lui Alexandru cel Mare fac ca la sfîrșitul secolului IV lumea greacă să se întindă la est pînă la granițele cu India, la sud să înglobeze tot Egiptul și, mai ales, imensul Imperiu persan. Totuși, la această diversitate geografică se adaugă profunde diviziuni politice.

Într-adevăr, chiar dacă orașele grecești se găsesc unite în fața dușmanului, în războaiele din secolul V sau în cadrul participării comune la Jocurile panelenice, ele nu au nici un sentiment de apartenență la o aceeași entitate. Dar, în această diversitate rezidă o identitate culturală comună, care face să se poată vorbi de o artă greacă.



Arta Greciei Mari.
Crater apollian cu volute
pe care este reprezentată o scenă de dans în timpul
sărbătorilor din Taurin. Muzeul arheologic, Turin.
© Dagli Orti

Orașele grecești



Ana Cicladelor. Idol în marmură provenind din Syros.
Muzeul național, Atena.

© Dagli Orti



Monedă de aur a regelui Cretan, secolul VII î.C.
Regatul Anatoliei, Lidia, Leu și taur.
Document Jean Vinchon, Paris.

© Dagli Orti

Grecia deține un loc central în lumea mediteraneană. Regiunea este alcătuită în mare parte din masive muntoase. Marea este un element esențial pentru comunicații. În mileniul III (în epoca bronzului vechi) **Cicladele** dezvoltă o activitate artistică* și comercială în cadrul restrâns al Mării Egee.

În mileniul II înfloarește puterea **Cretei**, și insulele mici nu au decât un rol pasiv. Cultura cretană, numită **minoică**, cunoaște cea mai strălucitoare perioadă între 1700 și 1450 î.C. Cretanii stabilesc o adevărată **talasocrație*** comercială în Mediterana. Societatea minoică este organizată în jurul marilor palate, al căror rol nu este exact cunoscut.

În jurul anului 1450 î.C. palatele cretane sunt brutal distruse, probabil de invaziile venite de pe continent. Constatăm, într-adevăr, că **civilizația miceniană** apare în același timp în Pelopones, dar nu atinge apogeul decât în epoca bronzului recent (1400-1200 î.C.). Societatea miceniană, puternic ierarhizată, este profund războinică. În fruntea ei se află conducători puternici, al căror prestigiu este prezentat în *Iliada* lui Homer. Micenienii folosesc o scriere, **linearul B**, astăzi descifrată.

„Virstele întunecate”

Pentru motive încă necunoscute (invazii doriene sau o catastrofă naturală), civilizația miceniană dispare în secolul XII î.C. și, o dată cu ea, **întreg echilibrul lumii mediteraneene care se prăbușește**, antrenând dispariția scrierii și a numeroase tehnici. Civilizațiile revin la un stadiu primar, pe care ne este greu să-l cunoaștem.

Expansiunea și apogeul democrației

În secolul VIII î.C. explozia demografică și criza economică au obligat populațiile să se exileze. Acestea se raspîndesc în jurul bazinului mediteranean, formînd astfel primele colonii grecești. În secolul VII î.C. apariția sistemului monetar* revigorează economia. El îmbogățește o clasă nou apărută – **burghezia reprezentată de negustori și meșteșugari** –, care pretinde participarea la viața politică.

Secolul VI î.C. vede născîndu-se primii „filosofi ai naturii”, unul dintre cei mai cunoscuți fiind **Heraclit**.

La sfîrșitul secolului VI î.C., războaiele medice pun față în față Grecia și puternicul

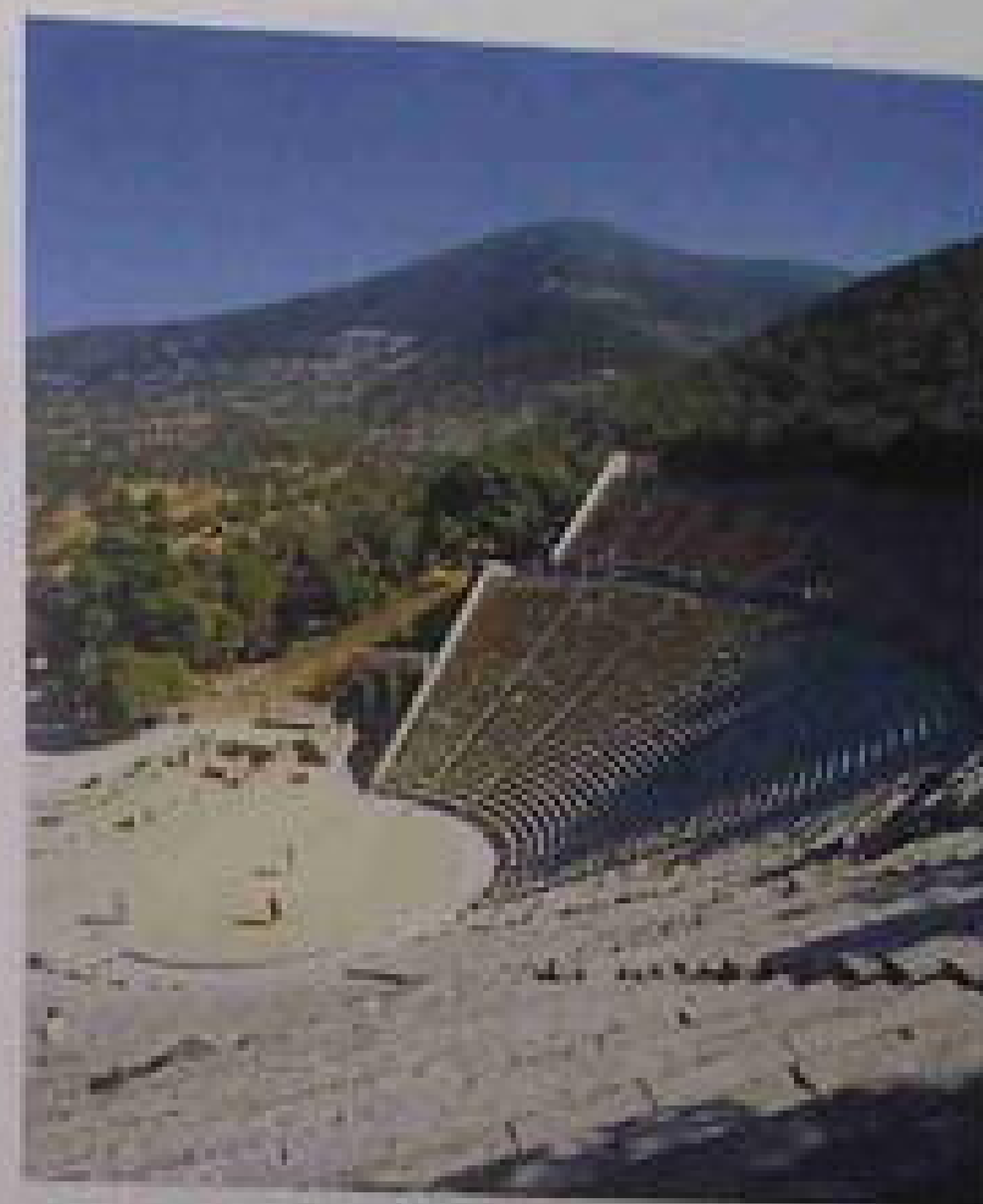
Imperiul persan. Luptele iau sfîrșit în 480 î.C., iar orașele grecești, sub conducerea Atenei, sînt victorioase. Acest triumf pune bazele **supremației ateniene**, întărită prin crearea, în 470 î.C., a **Ligii de la Delos***. La începutul secolului V, demersurile politice egalitariste ale unor tirani* duc la instaurarea democrației la Atena. Toți cetățenii participa la viața politică. Această democrație are anumite limite pentru că o mare parte a populației (femei, sclavi și meteci) nu beneficia de dreptul la titlul de cetățean. Atena este centrul cultural al secolului V. **Pericle**, om politic ateniian, pune toate resursele orașului în slujba realizării unor mari lucrări prestigioase.

Religia este liantul societății. Într-adevăr, prin tradițiile pe care le implică (sărbători, jocuri sportive, teatru*), ea unește cetățenii într-un sentiment de apartenență la aceeași comunitate.

La sfîrșitul secolului V, războaiele din Pelopones pun față în față Atena și Sparta – oraș care rămăsese credincios oligarhiei*. Orașele sînt secătuite și slăbite în urma disputelor politice. Această destabilizare provoacă o **criză religioasă**. Multe spirite sînt influențate atunci de noile teorii ale **sofistilor**, aflați la originea dialecticii, și a căror filosofie empiristă și senzualistă ajunge la critica credințelor religioase ale Greciei antice. Curmînd consensul religios, sofismul apare drept periculos pentru cei aflați la putere în momentul respectiv și, în 399 î.C., filosoful **Socrate**, țap ispașitor, este condamnat la moarte pentru lipsa de respect față de religie.

Grecia elenistică

Începînd din 359 î.C., Filip al II-lea, regele Macedoniei, își extinde pretențiile asupra lumii grecești, orașele slăbite capitulînd rapid în fața asalturilor lui. Sînt reunite în „**liga de la Corint**”, sub tutela regelui. În fapt, orașele grecești își păstrează autonomia economică și politică, fiind însă supuse conducerii militare a regatului macedonean. Organizarea orașului nu difera cu nimic. **Alexandru cel Mare***, fiul lui Filip al II-lea, împinge frontierele regatului său pînă în India. La moartea sa, în 323 î.C., generalii săi (**diadohi**) își dispută imperiul. La începutul secolului III se creează trei mari regate: dinastia **Seleucizilor** domnește în Orient, aceea a **Ptolemeilor** (Lagizi) în Egipt și cea a **Antigonizilor** în Macedonia. Dar secolul III marchează și începutul cuceririi romane, care progresează rapid. Ultimul bastion al culturii elenistice este regatul ptolemeic din Egipt, cucerit la rîndul lui de Octavian Augustus în urma bătăliei de la Actium (31 î.C.). La această dată, se poate considera că lumea greacă, în întregul ei, a devenit provincie romană.



Epidaure, Pelopones. Vedere a teatrului construit de arhitectul POLICLET CEL TINAR, secolul IV î.C.
© Dagli Orti



Portretul lui Alexandru cel Mare.
Marmură sculptată de LEOCHARIS cîrm 330 î.C.
Muzeul Acropole, Atena.
© Dagli Orti

O artă în căutarea perfecțiunii



Creta. Palatul din Cnossos.
Marea scară cu galerii care
mențin o penumbra răcoasă.
© Dagli Orti



Artă miceniană, secolul VI î.C. Mască din aur numită „a lui
Agamemnon”, provenind din mormântul V din Micene.
Muzeul național, Atena.
© Dagli Orti

Până la începutul secolului XX, originile artei grecești au rămas invaluite de mister, pentru că în Grecia nu se găseau nici o urmă din epoca pietrei. Acum se știe că nașterea artei grecești își are originea în confruntarea mai multor civilizații care ocupau bazinul oriental al Mediteranei.

Artă cicladică

Cea mai veche marturie artistică a lumii grecești este artă cicladică. În epoca bronzului vechi, Cicladele produc numeroase obiecte, în argila arsă sau în bronz, dar cele mai frumoase manifestări artistice constau, fără îndoială, în producerea de „idoli” cicladici* (p. 26). Aceste statuete din marmură reprezintă personaje puternic stilizate. Aparent simple, realizarea lor ține seama de păstrarea foarte riguroasă a proporțiilor, care le conferă acest superb echilibru. În ciuda numeroaselor ipoteze ale istoricilor, ne este imposibil să cunoaștem semnificația lor exactă. Producerea lor se diminuează la sfârșitul mileniului II.

Artă minoică

Perioadei de dominație a Cretei, în jurul anului 1800 î.C., îi corespunde construirea unei prime generații de **palate**, între care cele din Cnossos* și **Malia**. Aceste edificii sunt alcătuite dintr-o curte rectangulară, în jurul căreia se afla o serie de încăperi, de culoare pentru procesiuni și de săli de ceremonii. Palatele sunt puternic inspirate de modelele orientale. După distrugerea lor brutală, pe aceleași situri, în secolul VI î.C., va fi reconstruită „a doua serie de palate cretane”. Ele prezintă un plan similar, pereții lor fiind acoperiți cu fresce magnifice, în culori strălucitoare. Prin intermediul subiectelor religioase sau al motivelor florale, se exprima bucuria de a trăi și spontaneitatea. Ceramica pictată reia același stil naturalist și vesel, delectând prin reprezentări de elemente marine. Producerea micilor obiecte de lemn, metal sau fildeș se face pe scară largă. Cretanii creează, de asemenea, foarte frumoase piese de orfevrărie.

Artă miceniană

Atunci când civilizația minoică mai strălucește încă, sunt realizate la Micene, în secolul XVI î.C., două morminte mari, probabil princiare. Într-un mediu relativ sărac, opulența lor uimește. Aceste morminte conțin obiecte din metal prețios (elemente de podoaba a capului, cupe sau vase, arme

de ceremonie etc.) dintre care multe provin din întreaga Europă; creațiile autohtone sînt decorate cu scene violente, într-un stil aproape brutal. Așa este și frumoasa mască a lui Agamemnon*. Începînd din jurul anului 1400 î.C., după nimicirea Cretei, micenienii construiesc **puternice citadele fortificate**, al căror aspect contrastează cu deschiderea amplă, spre natură, a palatului cretan. Pereții sînt formați din blocuri enorme de piatră, atît de mari încît, după cum spun legendele, numai ciclopii le-ar fi putut transporta. Aceasta face să se atribuie arhitecturii denumirea de „ciclopica”. În interiorul citadelor, palatele au dimensiuni reduse. Încăperea lor principală este construită după principiul megaronului*, aflat la baza viitoarei arhitecturi grecești. Se găsesc de asemenea, la micenieni, clădiri funerare în forma „capătinei de zahăr”, rodul unei măiestrii tehnice deosebite, care impun prin amploarea lor. Micenienii încurajează producția de mici obiecte rudimentare și originale, care reproduc, în general, forma literelor Φ ψ Τ (phi, psi, tau).

Dispariția civilizației miceniene antrenează după sine pierderea cunoștințelor tehnice dobîndite și diminuarea producției artistice.

Dezvoltarea ceramicii

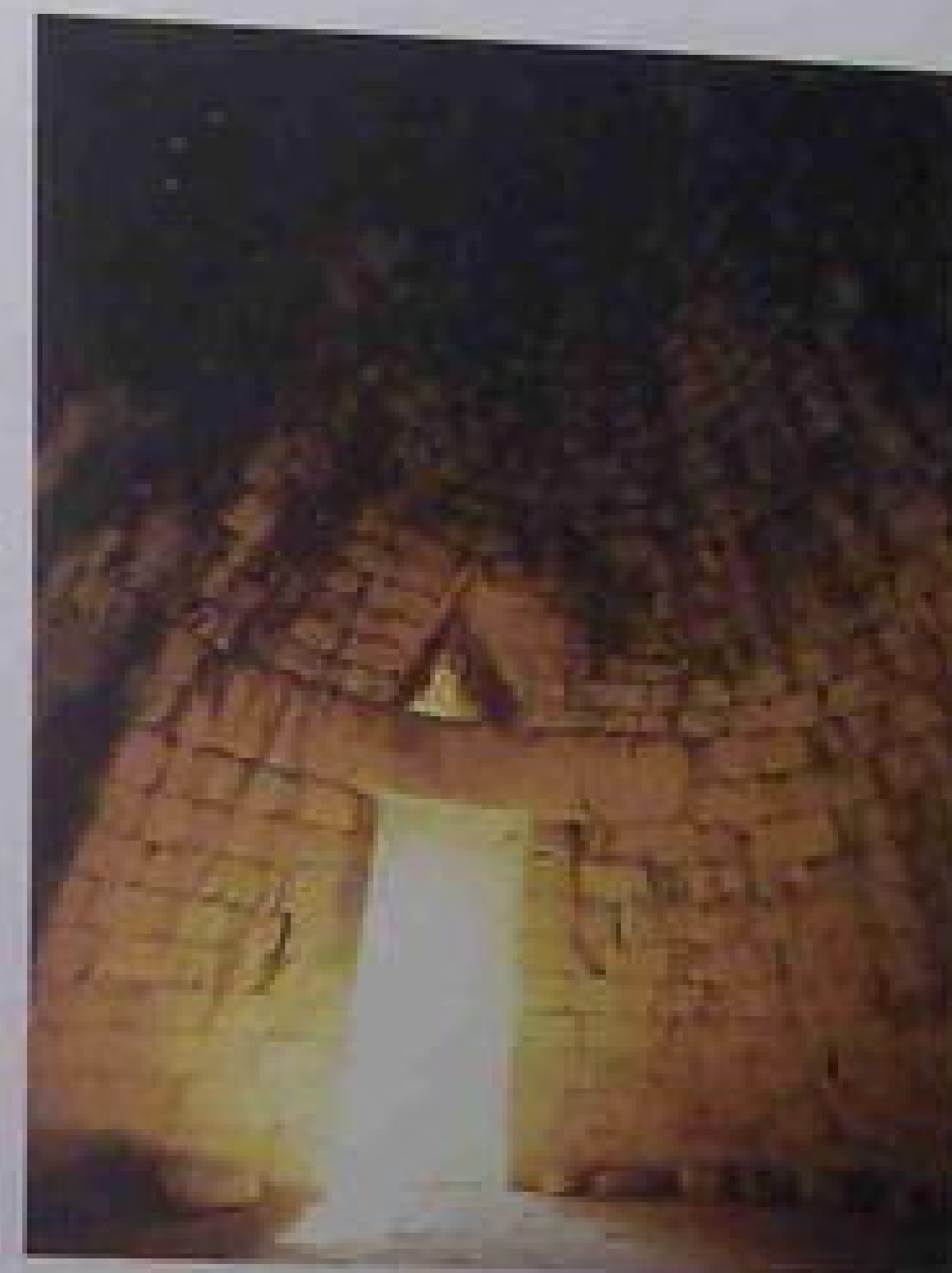
Stilul geometric

În secolul XI î.C., ceramica își face reapariția. Ea prezintă un decor simplu. Începînd cu secolul IX î.C. ceramica cunoaște o mare înflorire: vasele sînt ornate cu motive geometrice* și sînt abundent decorate. Cître anul 850 î.C. reîncepe reprezentarea figurii umane. Integrată în acest decor geometric, ea este stilizată pînă la limita abstractului. Puțin cîte puțin, scenele figurative capătă o importanță tot mai mare pe suprafața vaselor și, începînd cu secolul VIII î.C., stilul geometric dispăre în folosul unei mai mari înclinații către realism.

Stilul orientalizant

În secolul VII, arta se îmbogățește prin aportul Orientului, cu care artiștii au contacte din ce în ce mai strînse. În perioada „epocii orientalizante” ceramica pictată este ornată cu elemente luate dintr-un bestiar fabulos; scenele descriptive sînt înlocuite prin subiecte epice sau mitologice. Corintul și Atena devin cele două mari centre ale ceramicii, între secolele VII-VI î.C.

Artiștii se concentrează aproape exclusiv asupra reprezentării figurii umane. De acum înainte, în ceramica pictată nu apar, în jurul personajului central, decît elementele semnificative ale decorului. Tehnicii **figurii negre*** îi succed, spre anul 530 î.C., inventarea tehnicii **figurii roșii*** care permite să se meargă și mai departe în privința preciziei desenului și a căutării expresiei realiste.



Micene. Trezaurul lui Atreia, secolul IV î.C.
Vedere interioară cu capota.
© Dagli Orti



Stil geometric. Amforă din secolul VIII î.C.,
provenind din cimitirul din Dgylen (1,23 m înălțime).
© Dagli Orti



Artă arhaică. Kuros funerar al lui Kroisos
provenind din Anavissos, circa 525 î.C. Marmură de Paros.
Muzeul național, Atena.

© Dagli Orti

Apariția marii statuare și a arhitecturii în piatră

Sculptura se concentrează pe două tipuri precise: reprezentarea unui tânăr gol (kuros*) și a unei fete îmbracate (kore) care constituie punctul de plecare a întregii statuare grecești.

Aceste statui în piatră, precum și acelea ale perioadelor care urmează, erau pictate în întregime. Sculpturile arhaice și-au găsit modelele în statuarea egipteană. Kuros adoptă, așadar, o atitudine hieratică. Anumite detalii anatomice sînt marcate schematic prin incizii. Kore prezintă același aspect stereotip, „înghețat”, sub drapaje* simple, de sub care corpul se întrezărește cu greutate. Prezentarea decorativă a picioarelor capilare caracterizează aceste sculpturi.

Dar, cu timpul, în jurul anului 500 î.C., figurile se anima, modelul devine mai realist. Tinerele fete (kore) sînt reprezentate acum cu o îmbrăcăminte ușoară, care lasă să transpară formele feminine.

Templele, edificiile cărora li se acordă toată atenția, încep să fie construite din piatră. Această arhitectură nu folosește mortar, elementele componente fiind fixate între ele prin scoabe sau, simplu, prin suprapunere.

Templul, format inițial dintr-un simplu megaron, precedat de un pridvor, evoluează ulterior pentru a ajunge, în secolul VI, la un plan în trei părți. Acum, templul prezintă un sanctuar (naos* sau cella*), în general împărțit în 3 nave, și destinat adăpostirii statuii de cult. Naosul este precedat de un vestibul (pronaos*), și dotat în partea opusă cu un opistodom*.

Cînd este înconjurat de un șir de coloane, pe cele patru laturi, templul se numește peripter. Este dipter atunci cînd coloanele se aliniază pe mai multe rînduri.

Mai mult: din secolul VI, sînt prezente cele două mari ordine arhitecturale*: **ordinul doric** se răspîndeste în Grecia continentală (invadată de dori în secolul XI), iar **ordinul ionic** se dezvoltă în insulele și pe țărmurile Asiei Mici (în Ionia).

Templele dorice* sînt masive și de dimensiuni medii. Construcția lor se bazează pe o mare rigoare arhitecturală care acordă o importanță deosebită structurii în dauna decorului. Decorarea lor exterioară înseamnă transpunerea în piatră a unor elemente funcționale de lemn.

Ordinul ionic oferă un aspect mai suplu, punînd accent, în mod intenționat, asupra elementelor decorative. În Asia Mică, sub influența Orientului, se construiesc temple colosale, a căror reputație este mare. Templele din insule prezintă dimensiuni mult mai modeste. Din păcate, ne-au parvenit foarte puține dintre marile construcții ionice din secolul VI.

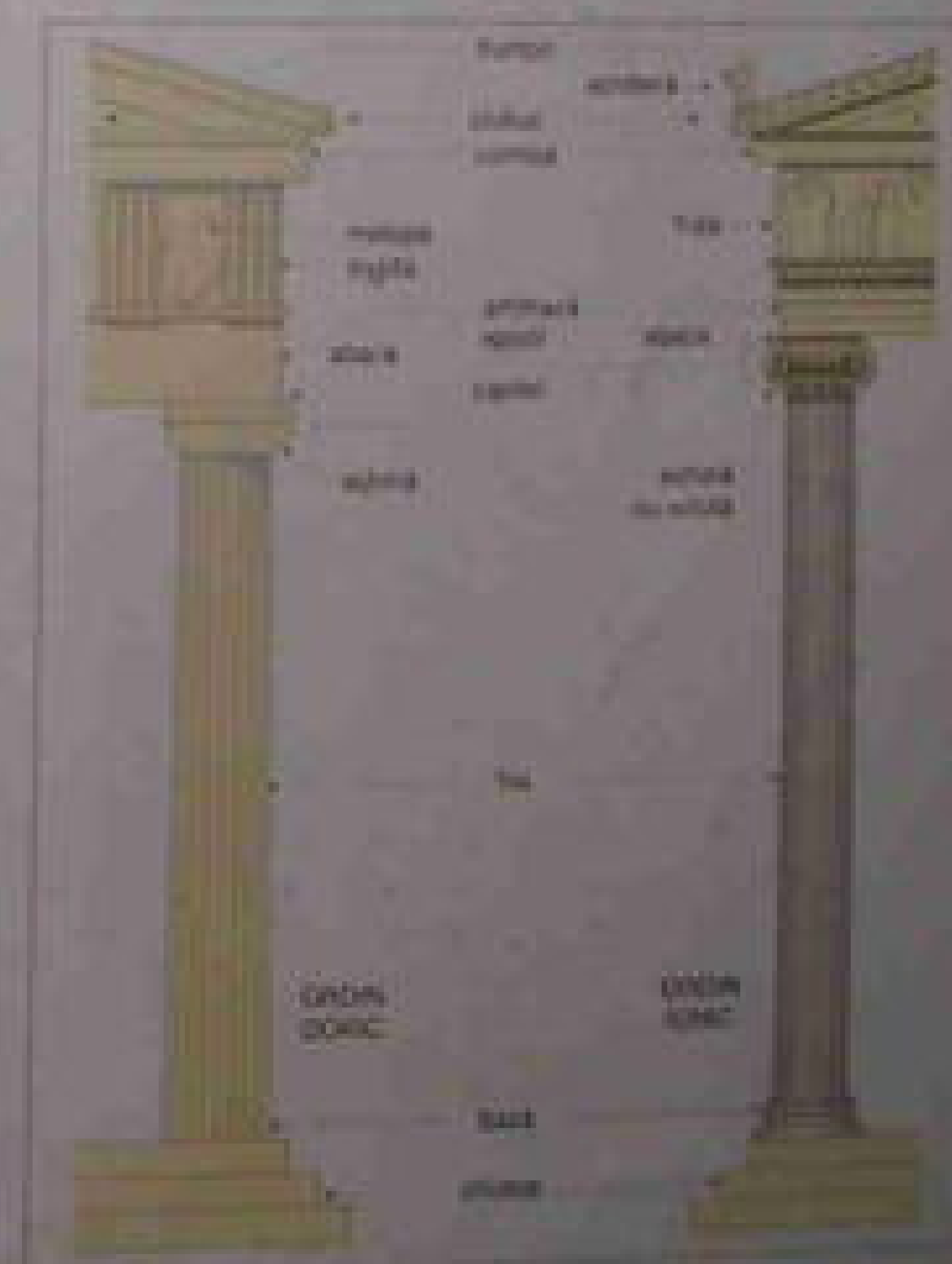


Paestum. Templul Herei numit „Basilica”, secolul VI î.C. © Dagli Orti

Prima perioadă a artei clasice

Ordinul doric domina creația arhitecturală. Arhitecții se preocupă de problemele structurale ale construcției pentru a-i da o expresie perfectă. Ei realizează corecții care permit atenuarea deformărilor datorate efectelor optice. Armonia templului se realizează grație elaborării unei **ratio**, măsură de bază care corespunde razei medii a unei coloane. Astfel, fiecare parte a templului este calculată în funcție de acest modul. Începînd din anul 447 î.C., construcția **Partenonului*** (p. 34) marchează apogeul acestei arhitecturi clasice. Datorită unei soluții originale, care îmbină ordinul doric cu numeroase elemente ionice, Partenonul devine modelul întregii creații arhitecturale a celei de-a doua jumătăți a secolului.

Pe de altă parte, sculptorii renunță la convențiile arhaice pentru a da statuarei un ultim suflu vital care îi lipsea: **mișcarea**. Prelucrarea bronzului se generalizează și stăpînirea tehnicii turnării în ceară pierdută* îi dă mai multă suplete. Din nefericire, aproape toate lucrările în bronz au fost refotopite în decursul epocilor ulterioare. Numai copiii romane (mai mult sau mai puțin fidele) realizate în marmură, sau scrierile anticeilor stau astăzi marturie pentru marea statuare clasică. La începutul secolului V stilul sever își pune amprenta austeră pe chipul acestor sculpturi.



Ordine grecești: doric și ionic



Replică a Discobolului lui Miron, provenind din vila Palombaro de pe colina Esquilin, după un original de MIRON, c. 450 î.C. Muzeul Național al Termelor, Roma. © Dagli Orti



FIDIȘ: Frieze de pe lăura estică a Partenonului (detaliu). Procesionarea Parateneilor. 445-438 î.C. Muzeul Louvre, Paris. © Dagli Orti

La mijlocul secolului, acest stil evoluează, imperceptibil, spre primul elasicism, reprezentat de cei trei mari sculptori ai secolului: Miron, Policlet și Fidiș. Elasicismul încearcă să creeze o impresie de perfect realism, construind un om ideal, care exprima măsura și armonie. Miron dezvoltă în faimosul său *Discobol** (în jurul anului 450 î.C.) principiul euritmiei* și reușește ca, prin intermediul acestei lucrări, să facă o sinteză a mai multor mișcări succesive. Policlet tratează problema corpului atletului în repaus. El elaborează un canon* conform căruia dimensiunea capului trebuie să fie a șaptea parte din înălțimea totală a corpului uman. Cu *Doriforul* sau *Diadumenos*, sculptorul realizează un sistem de balans al maselor corpului, care devine modelul întregii statuare elicice. Cea mai faimoasă lucrare a lui Fidiș este friza *Partenonului**. Cu ajutorul unui relief foarte adâncit, care îi este caracteristic, el exprimă, printr-o compoziție echilibrată și prin mișcări ponderate, toată seninătatea ideală a spiritului grecesc.

Din povestirile lui Plinius și din câteva rare măști concrete, aflăm că pictura cunoaște o mare dezvoltare în epoca elicică. Artistul lucrează în sensul redării unei reprezentări cât mai fidele a realității și caută efecte trompe l'oeil*.

A doua perioadă a artei elicice

Secolul IV î.C. este o perioadă de tranziție care anunță arta elenistică. Arhitectura dezvoltă gustul pentru decor, menținându-și preocuparea pentru respectarea proporțiilor. Un al treilea ordin, cel corintic, apare în interiorul edificiilor și amestecul stilurilor este tot mai frecvent. Arhitectura religioasă creează un tip nou de mic edificiu circular (tholos*) a cărui funcție exactă ne scapă. În același timp, marea arhitectură funerară renște, cu edificii adesea rupestre, cu fațade foarte îngrijite.

Sculptura abandonează severitatea rece a primei perioade elicice și se încarcă afectiv. Se dezvoltă astfel un curent senzual care acordă o mare atenție formelor sinuoase și gratioase. Corpul feminin revine la loc de cinste. La mijlocul secolului, Praxiteles realizează primul nud feminin: *Afrodita din Cnidos**. Pentru abordarea acestui subiect, marele sculptor revine la modelarea marmurei, a cărei textură este mai onctuoasă. Pe de altă parte, în sculptură se manifestă o tendință mai realistă și zbuciumată, care prefigurează arta elenistică. Concomitent ia naștere arta portretului, care nu corespunde într-un fel spiritului caracteristic pentru prima perioadă elicică. Această tendință este dominată de Lisip, portretist la curtea lui Alexandru cel Mare. Acest mare sculptor regindește canonul lui Policlet și stabilește noi proporții – lungimea cor-

pului este de opt ori mai mare decât cea a capului, creând astfel statui mai elancate.

În secolul IV are loc declinul progresiv al ceramicii pictate. Între timp, marea pictură cunoaște o epocă de aur, drept mărturie stând picturile care împodobesc mormântul lui Filip al Macedoniei (330 î.C.).

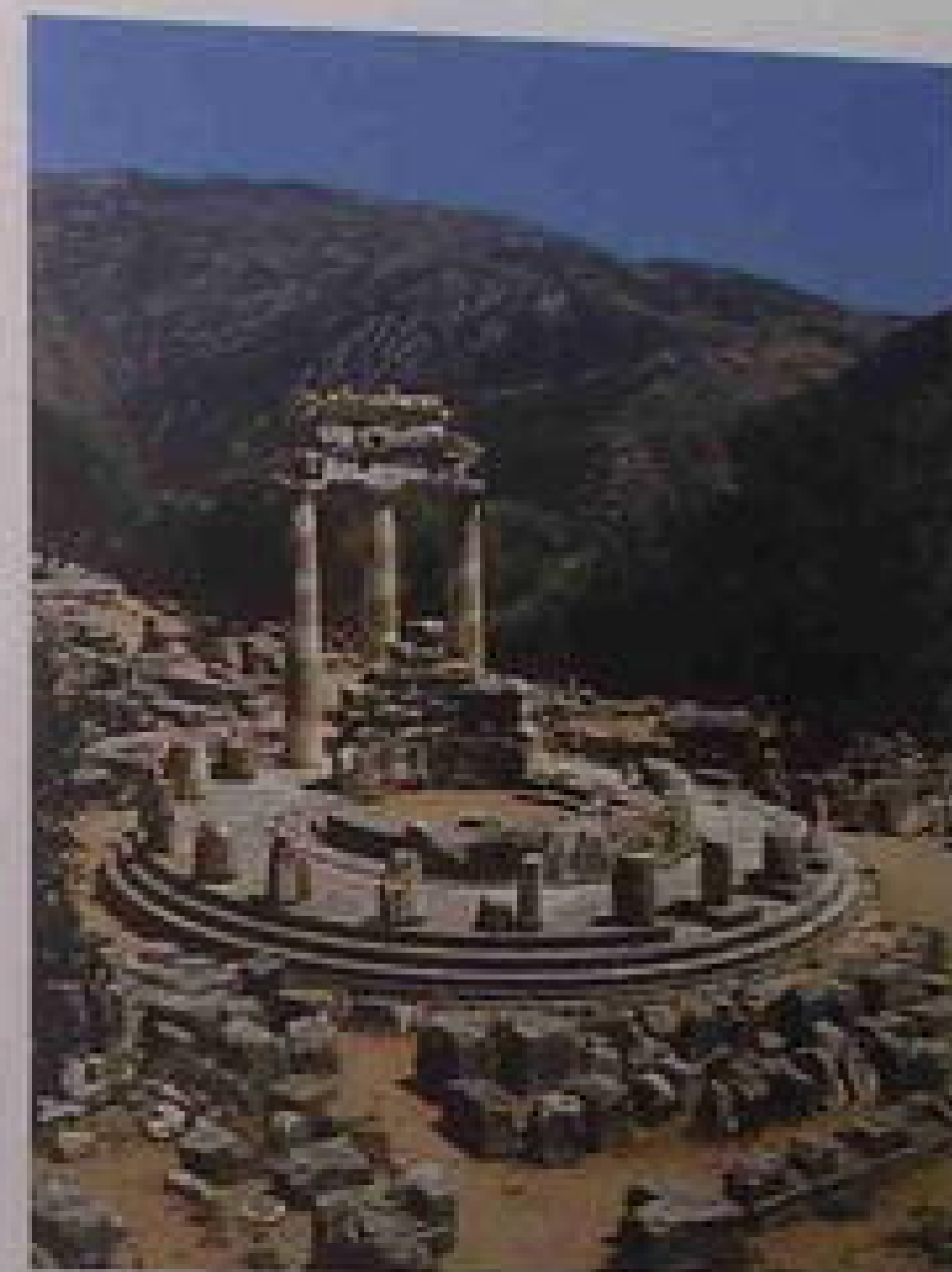
Arta elenistică

În perioada elenistică apar numeroase orașe noi, ceea ce permite triumful arhitecturii civile în piatră. Aceleași principii de simetrie și de raționalism guvernează urbanismul, dar preocuparea de capătii a arhitecților rămâne adaptarea construcțiilor la configurația locurilor și a peisajului. În această privință, teatrele sînt exemple magnifice, pentru că, așezate pe povârnișul unei coline, îmbrățișează panta. Pretutindeni în oraș, clădirile pentru practicarea sportului, cele administrative și culturale, ca și locuințele private sînt construite în piatră. Porticurile („stoa”) ritmează și delimitează cadrul urban. Fiecare edificiu face acum obiectul preocupărilor și rafinamentelor care pînă atunci erau rezervate arhitecturii religioase. Cea mai frumoasă realizare a acestui urbanism elenistic este, fără îndoială, acropola din Pergam. Arhitectura evoluează și în ceea ce privește structura sa. Spre deosebire de rigoarea elicică, ea etalează acum gustul pentru ceremonii și pentru fast. Elementele sînt deturnate de la valoarea lor arhitectonică pentru a satisface o preocupare tot mai mare pentru decor.

Sculptura elenistică pune, de asemenea, în evidență o sensibilitate radical diferită față de spiritul elicic. În prima jumătate a secolului III î.C., sculptorii manifestă un interes nou atât pentru studiul corpurilor de copii, cât și pentru statuile reprezentînd femei, de unde și realizarea a numeroase *Venus* și *Afrodite* goale sau drapate. Dar, la sfîrșitul secolului, se face simțită o nouă tendință expresionistă, preocupată atât de musculaturile exagerate, de atitudinile enfatiche, cât și de subiectele legate de luptă și de durere. Acest stil domina sculptura elenistică. Decoratia arhitecturală este lucrată acum într-un alt relief accentuat și răspunde aceluiași caracteristici ca și statuarea. Mai mult, arta portretului cunoaște un succes tot mai mare în timpul dinastiilor elenistice sau al noilor invadatori romani.

Marea pictură greacă a epocii elenistice este reprodusă în frescele* de la Pompei. Pictorii stăpinesc exprimarea tridimensională. Ei utilizează procedeul trompe l'oeil, pe care îl aplică în reprezentarea cadrelor arhitecturale lipsite de personaje.

Arta greacă dispare o dată cu cucerirea romană, dar ecoul ei se va prelungi încă mult timp. Într-adevăr, de la Michelangelo la Rodin, ea va constitui sursa de inspirație a tuturor sculptorilor și arhitecților.



Delphi. Tholosul vechiului templu al Ateni, secolul IV î.C. © Dagli Orti



Afrodita din Cnidos. Replică romană după PRAXITELES, c. 350 î.C. Muzeul Louvre, Paris. © Dagli Orti

Partenonul de la Atena (secolul V î.C.)



© Dagli Orti

După distrugerile cauzate de pradarea Atenei de către Xerxes în 480 î.C., Pericle decide să reconstruiască diferite monumente aflate pe acropola. Fidias, care supraveghea ansamblul, le încredințează lui Ictinos și Callicrates misiunea de a realiza un templu dedicat zeiței Atena. Lucrările au început în 447 î.C. și inaugurarea templului a avut loc în 438 î.C.



Detaliu al fațadei vestice, unde se poate vedea alternanța de metope și coloane. © Dagli Orti

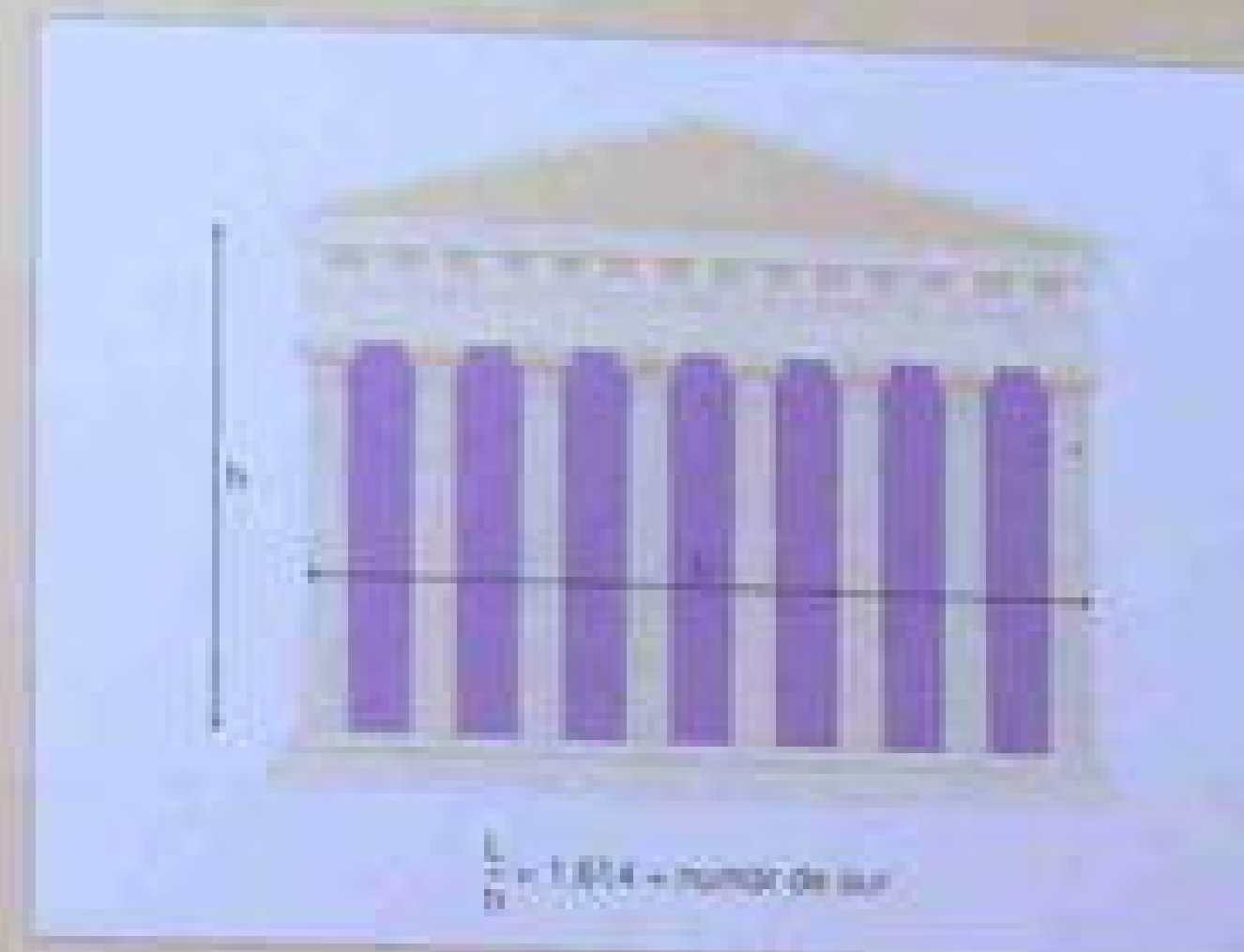
Descriere

Partenonul, construit în marmură albă, este un templu peripter (coloane făcând înconjurul complet al edificiului) care se sprijină pe o fundație construită din trei gradene, formând o platformă de 30,80 m x 69,47 m. Repetiția coloanelor, care delimitând cimpul vizual în jurul templului – sparge uniformitatea maselor de ziduri, conferă acestui tip de edificiu un caracter particular, în care se îngemănează forța și eleganța.

Sanctuarul este format din naos, sala rectangulară adâncă de 100 de picioare atice. Această sală, împartă în trei nave inegale, adăpostea în centru statuia Atenei criselefantine (făcută din aur și fildeș), înaltă de 12 m, realizată de Fidias.

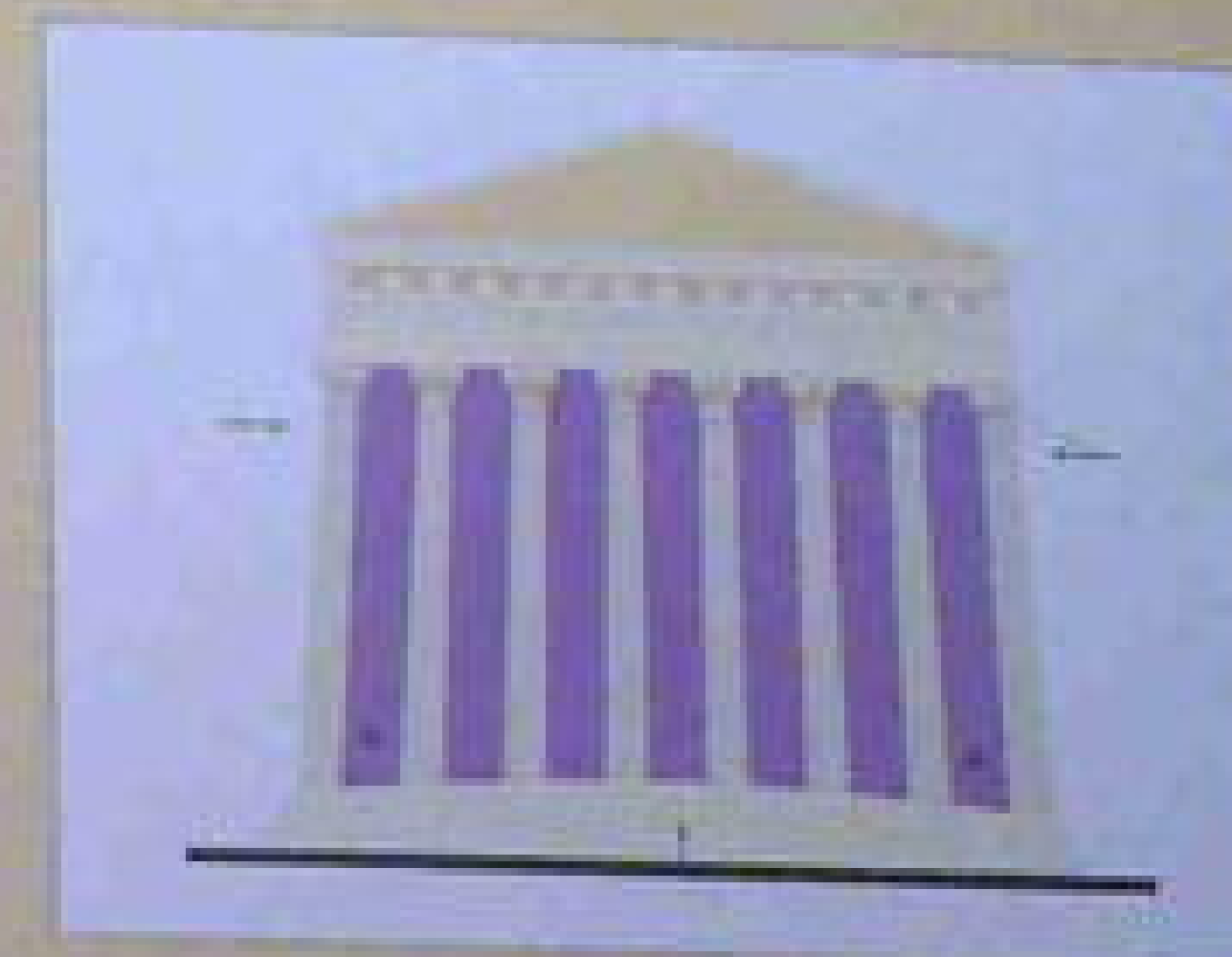
Sala din spate, opistodomul, închidea uriașul tezaur al Ligii de la Delos, condusă de orășul Atena. Importanța acumulării de bogății explică dimensiunile mari ale acestei săli.

Căutarea perfecțiunii



Crochiu 1

Arhitectul alege dimensiunile ansamblului și al detaliului în funcție de o unitate de măsură, **modulul** (raza medie a coloanei). Se multiplică acest modul astfel încât să se obțină în plan și în elevație euritmia, adică un joc de raporturi simple și armonioase între părți și între părți și întreg. Aceste raporturi se bazează pe numerele 2 și 3, pătratele lui 2 și 3 și pătratele acestor pătrate. În plus, proporțiile fațadei corespund numărului de aur.



Crochiu 2

Grecii observaseră că trebuiau făcute anumite corectii pentru a stemi deformările provocate de iluziile optice, ceea ce le permitea apropierea de perfecțiunea ideală.

- 1) Axele coloanelor sunt înclinate spre naos (7 cm pentru o coloană de 10 m);
- 2) îngroșarea tuturor orizontalelor;
- 3) gâlb ușor al fațadei fiecărei coloane (entasis);
- 4) spațiile (a) dintre coloanele din margine sunt mai mici.

Comentariu

Noțiunile de ritm și armonie tratate cu rigoare matematică se îmbină cu un rafinament extraordinar, care conferă arhitecturii grecești o dimensiune excepțională.

Partenonul reprezintă una dintre cele mai înalte realizări clasice, în care se împletesc sobrietatea și energia, austeritatea și imaginația. Artă greacă a reușit să realizeze acest dificil „mariaj” între rațiune și poezie, devenind un exemplu pentru arhitecții secolelor următoare.

Sculptura

Sculptura, creația lui Fidias, este situată, ca în toate templele grecești, numai pe elementele arhitecturale fără rol funcțional. Astfel, pe Partenon se găsesc decorații sculptate pe:

– cele 92 de metope reprezentând lupta dintre Centauri și Lăpți*;

– frontonul de est (expus la răsărit) prezentând nașterea miraculoasă a zeiței Atena;

– frontonul de vest (expus la apus) descriind disputa dintre Poseidon și Atena;

– partea de sus a zidului sălii de cult (*cella*) pe care se desfășura o friză cuprinzând, între spațiile dintre coloane, cortegiul Panateneelor, alcătuit din patru sute de personaje și două sute de animale.



Una dintre metopele frizei Partenonului, reprezentând lupta dintre Centauri și Lăpți. British Museum, Londra. © Werner Forman Archive, Londra

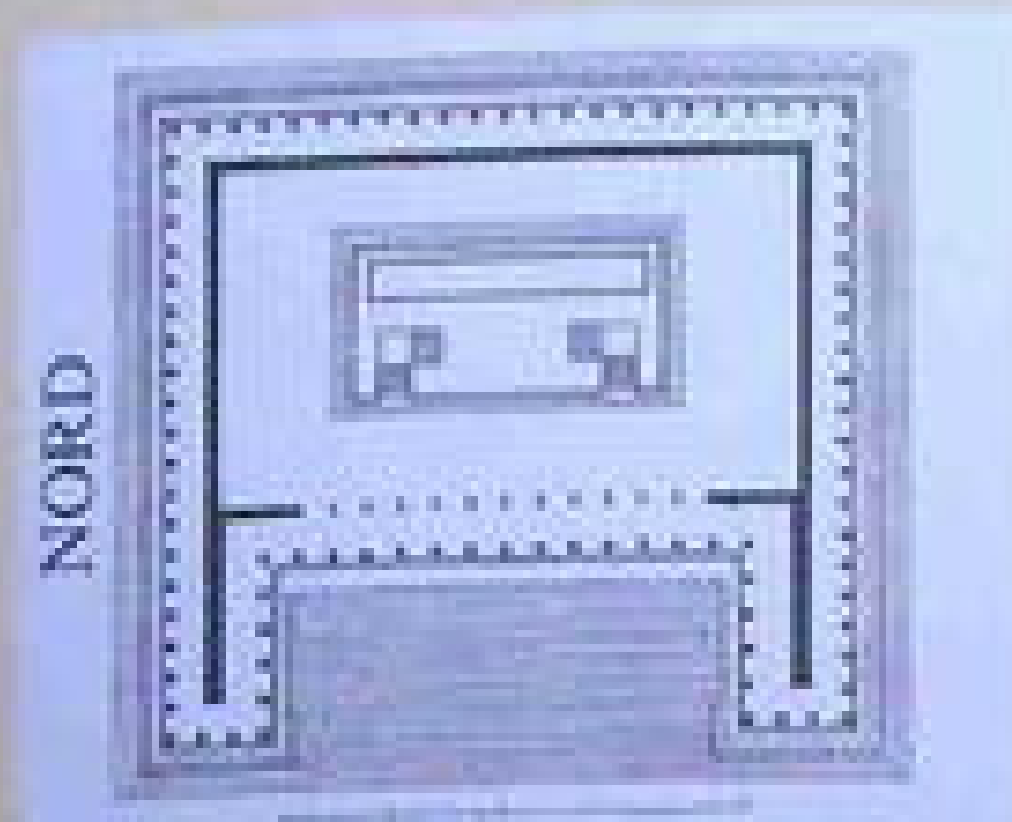
Această friză dă o puternică impresie de dinamism și de libertate, prin varietatea atitudinilor. Modelele corpurilor, arătând de jocul drapelurilor, creează impresia de mișcare, evitând monotonia.

Sculptorul Fidias știe să îngemăneze sobrietatea și energia stilului dorit cu eleganța și grația stilului ionic.

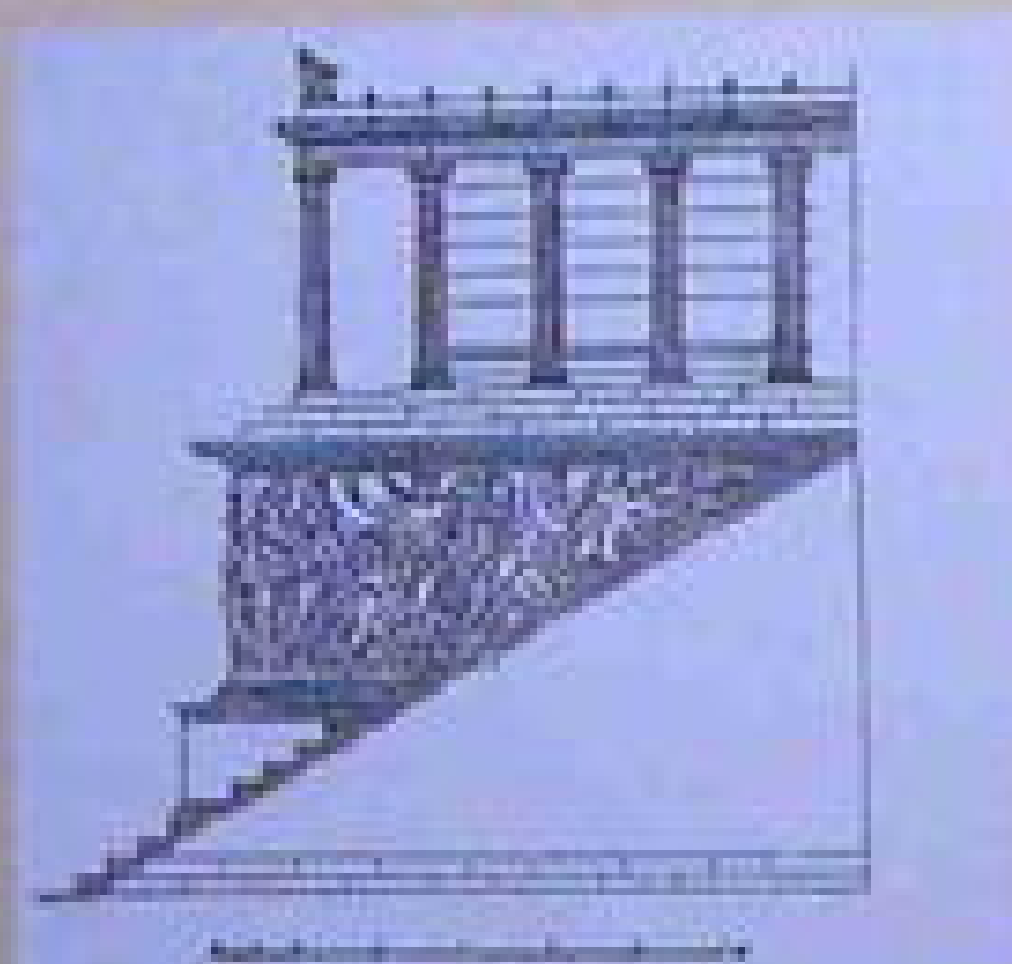
Marele altar al lui Zeus și al Atenei de la Pergam (între 180 și 170 î.C.) Muzeul Pergamon, Berlin



Aripa stângă a Altarului lui Zeus.
Muzeul Pergamon, Berlin.
© Erich Lessing/Magnus



Plan de ansamblu al Altarului lui Zeus



Secțiune și elevație

Extrase din *Istoria prescurtată a arhitecturii în Grecia și la Roma*, de G. Gromort.
Ed. Vincent, Freal et Co, 1947

Regele Eumeneu al II-lea, aliat al romaniilor, a domnit peste Pergam, în Asia Mică, timp de 40 de ani. El a înălțat multe monumente pe acropola capitalei sale, dintre care este de reținut un altar pentru sacrificii de mari dimensiuni, dedicat lui Zeus și Atenei, construit între 180 și 170 î.C.
Săpăturile arheologice conduse, începând din 1873, de germanul Humann au permis identificarea acestui monument. Friza a fost transportată la muzeul din Berlin, unde s-a reconstituit altarul.

Descriere

Cinci trepte alcătuiesc fundația acestui ansamblu care măsoară 36 m x 34 m.

Pe latura vestică, o scară monumentală, largă de 20 m și înaltă de aproape 6 m, conduce la o colonadă care permite accesul pe o esplanadă rectangulară de 20 m x 30 m. Un zid închide esplanada pe trei dintre aceste laturi. Un portic în stil ionic înconjoară acest perete pe latura estică.

Altarul, construit pentru a putea arde rămășițele victimelor, ocupă în centrul platformei un dreptunghi de 7 m x 14 m.

În jurul soclului porticului exterior se desfășoară o friza lungă de 120 m și înaltă de 2,30 m, prezentând episoade din lupta zeilor împotriva giganților: Gigantomachia. O cornișă puternic ieșită în relief încadrează această friză.



Detaliu de pe sculpturile frizei.

© Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlin

Sculptura

Mai mulți artiști, ale caror nume sînt gravate pe soclu, au colaborat la realizarea frizei din Pergam. Printre inscripții se pot descifra numele lui Dionisiade, Melanip, Oreste.

Subiectul frizei prezintă lupta zeilor și a titanilor cu giganții.

Spre vest, sînt reprezentați Oceanul și divinitățile marine și terestre, la nord cele ale nopții și ale astrilor.

La est, pe fațada principală, se găsesc Zeus și Atena.

Pe peretele care înconjoară esplanada altarului se desfășoară, pe o lungime de 79 m, o a doua friză, înaltă de 1,57 m. Ea reprezintă o temă mitologică, legenda lui Telephos.

În mod evident, artiștii vizează efecte dramatice. Bătălia produce furie, privirile exprima suferința și durerea la unii, forță și minie la alții. Vestimentele se involburează, corpurile se rasucesc, mușchii se umflă din cauza efortului supraomenească făcut de luptători.

Pentru a mari efectul realist, reliefulurile foarte pronunțate se detașează puternic de fundal și unele personaje se reazemă pe treptele altarului. Ansamblul folosește efecte de clarobscur care accentuează și mai mult emoția intensă produsă de această operă.



Vedere de ansamblu a Altarului.

© Erich Lessing, Magnus

Comentariu

La altarul din Pergam, realismul neîngrădit al sculpturii se echilibrează cu calmul geometric al arhitecturii: orizontalele mari acari și verticalele porticului ionic.

Departe de rafinamentul sculpturii grecești clasice, epoca elenistică se străduiește să emoționeze prin reprezentarea unei lumi a violenței și a brutalității, unde pot fi exprimate suferința fizică și spaima sufletească. Artă din Pergam este mărturia unui demers expresionist intens. Sculptura precească atinge aici ultima expresie a evoluției sale.

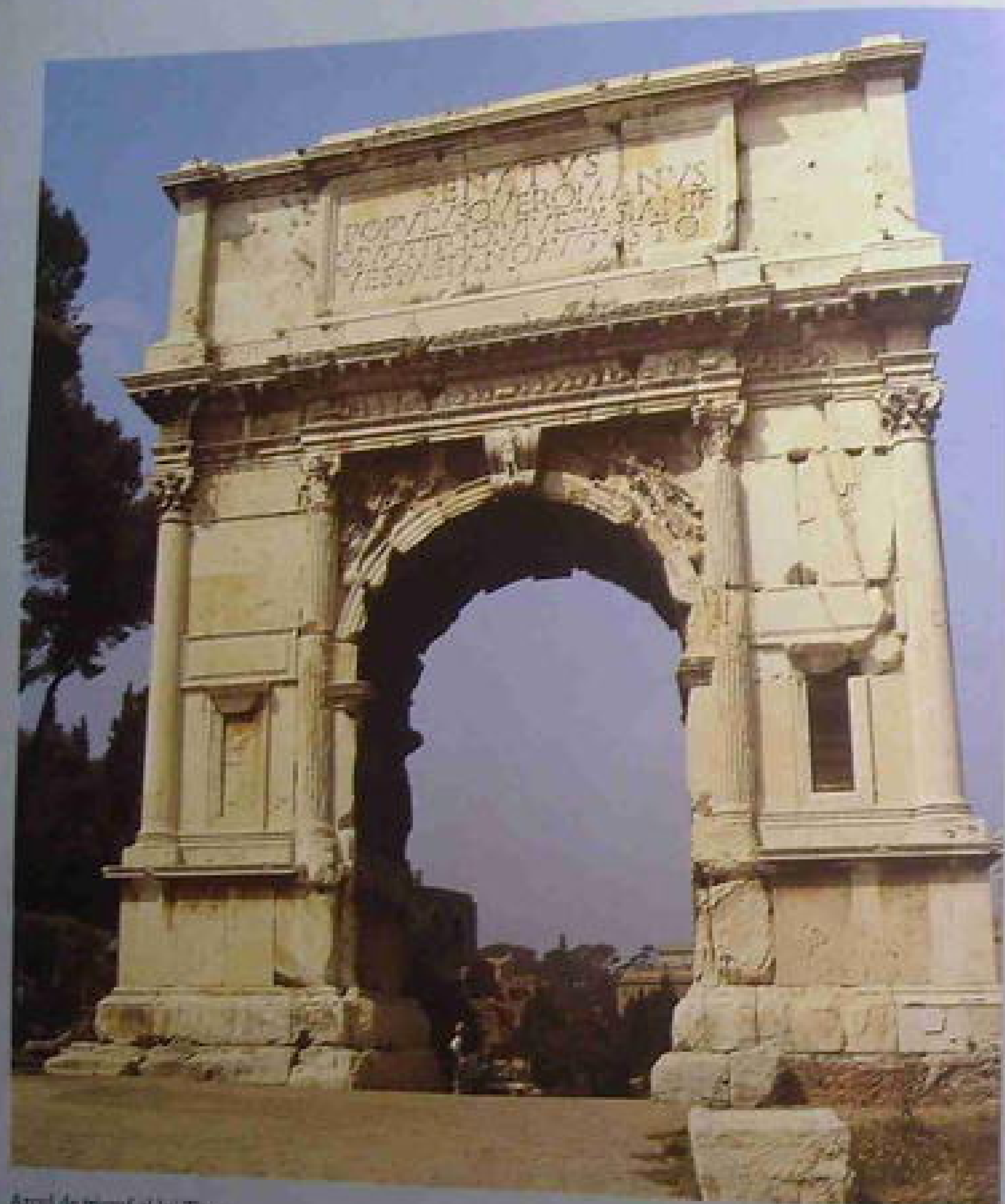
Capitolul

Arta romană

Arta romană se dezvoltă la Roma și în Imperiul roman din secolul II î.C. până la începutul secolului IV d.C. Totuși, Roma este republică autonomă încă de la sfârșitul secolului IV î.C. I-au trebuit, deci, mai mult de trei secole pentru de a se elibera de influențele artei grecești și ale celei etrusce, și pentru a exprima, după propriul geniu, acele forme și structuri pe care le-a răsplădit timp de mai multe secole în întreaga lume pe care a cucerit-o. Din punct de vedere geografic, expansiunea maximă a imperiului este atinsă abia în secolul II d.C., sub domnia împăratului Hadrian: ocupă atunci tot bazinul mediteranean (tărmul Africii de Nord și al Siriei, Galia, Grecia și Macedonia), Europa occidentală și o parte din Europa centrală.

Arta romană a fost reprodusă în întregul imperiu și, sub un apelativ unic, regrupează o asemenea diversitate, încât s-ar putea vorbi despre ea la plural. Ar fi imposibil de evocat aici toate variantele acestei arte. De aceea, ne vom concentra asupra creației artistice de la Roma, care este considerată, în mod evident, ca model pentru tot imperiul.

În domeniul arhitectural, în cel al sculpturii sau în artele decorative, arta romană răspunde unor principii fundamentale, care nu evoluează vizibil din punct de vedere tehnic în cursul dezvoltării sale stilistice. Astfel, la originea diferitelor domenii ale creației artistice, stau o legătură profundă cu propaganda și un gust accentuat pentru grandios, care apare sistematic. Chiar dacă se inspiră din plin din arta greacă – până într-atât încât s-a putut vorbi uneori de arta greco-romană –, arta romană caută, înainte de orice, să fie utilă și grandioasă.



Arca de triumf a lui Titus,
ridicată în 81 î.C., la Roma.
© Dagli Orti



Artă etruscă, sec. V î.C.
Lupusica alăptându-i pe Romulus și Remus.
Bronz. Cei doi copii au fost realizați în perioada Renasterii.
Muzeul Capitolului, Roma.
© Dagli Orti

Cucerirea lumii mediteraneene



Artă etruscă. Poarta Volterra (sec. III-II î.C.), Toscana.
© Dagli Orti



Zidul lui Hadrian între Anglia actuală și Scoția.
© D. Bodilyan

Este surprinzător să se constate că și cele mai vechi vestigii de locuire stabilă găsite la Roma corespund datei întemeierii ei legendare, în secolul VIII î.C. Este vorba despre câteva case din crengi, grupate în mici sate. Abia după sosirea etruscilor, care se instalează în situl Romei la sfârșitul secolului VII î.C., devin cele șapte coline un adevărat oraș înconjurat de ziduri groase. Etruscii întrețin legături strânse cu grecii. Romanii preiau de la aceștia alfabetul, religia și tehnica bolșii*.

De la republică la imperiu

În 509, Tarquinius, rege din Etruria, a fost înlăturat din Roma și s-a proclamat **republică**. Aceasta s-a fondat pe principiul separării puterilor: **comițiile** (adunări ale poporului) aleg **magistrați** care au putere executivă. Aceștia numesc **senatorii**, responsabili cu politica externă și cu finanțele. În ciuda acestei organizări, societatea romană este dominată de profunde inegalități. **Patricienii** (aristocrația) dețin puterea, pe cînd **plebeii** (poporul) sînt îndepărtați de la aceasta, pînă cînd, în secolul IV, au loc o serie de reforme care să le permită accesarea la magistraturi.

Secolul IV marchează **începutul politicii expansioniste a Romei** care, la sfârșitul secolului III, cucerește întreaga Peninsulă italiană. În secolul II, spiritul expansionist roman, din ce în ce mai îndrăzneț, întreprinde cucerirea întregului bazin mediteranean și în special a Greciei. Astfel, în secolul I, imperiul se întinde din Spania pînă pe coastele siriene, transformînd Mediterana într-o adevărată mare interioară – *Mare nostrum*. Această extindere dă loc la un amestec cultural, care va constitui ulterior civilizația romană. Misterele Orientului cucerește spiritele, dar, mai presus de orice, rafinamentul intelectual al Greciei este cel care suscită admirația romanilor. De fapt, se schimbă religia. Ea acceptă unii zei orientali, așa cum este cultul lui *Mythra*. Romanii sînt fascinați de imaginația mitologiei grecești, care contrastează cu austeritatea zeilor etrusci, și își formează propriul panteon, care îl reproduce pe acela al grecilor.

În același timp, inadapata la rapida extensivitate a Romei, viața politică se scufundă în haos și, în secolul I, izbucnește războiul civil. Mai mulți generali, între care Pompei și Cezar, sînt aduși rînd pe rînd la putere. Și, în final, Octavian, nepot și fiu adoptiv al lui Cezar, care restabilește ordinea și proclamă imperiul.

Imperiul (secolele I-II d.C.)

În 31 î.C., Octavian Augustus* îl înlătură pe Antoniu, aspirînd la putere. Din acel moment începe ascensiunea sa spre virful ierarhiei. Din partea adunarilor obține treptat puteri absolute. În domeniul militar este numit **imperator***, în politica **princeps*** și în domeniul religios **augustus***.

După dinastia Iulio-Claudianilor (aceea a lui Augustus) urmează cea a Flavianilor, provenită din rîndurile burgheziei. Sub dinastiile Antoninilor și Severilor, în secolul II d.C., imperiul cunoaște epoca de aur. Structurile au fost stabilite: diferențele adunări populare au disparut și puterea imperială este reprezentată în provincii de către prefecti, plasați sub autoritatea directă a suveranului. Administrația, bazată pe o puternică birocrație, este foarte dezvoltată. În 117 d.C., la moartea lui Traian, imperiul atinsese extensiunea maximă și cuceririle iau sfîrșit. Teritoriile sale se delimitează printr-un zid, **limes***, apărat de garnizoanele care romanizează regiunile cele mai izolate.

Pacea (**pax romana**) domnește în imperiu, permițînd libera circulație a marfurilor datorită unei rețele de drumuri foarte dezvoltate. Economia este, asadar, înfloritoare și, în plus, autoritatea imperială este relativ tolerantă față de puterile locale. Cu toate acestea, împăratul își impune cultul persoanei în tot imperiul.

Agonia lentă a Romei (secolele III-V)

La sfârșitul secolului II, acest echilibru se strică. **Germanii**, tinjînd la bogăția romană trec dincolo de **limes** și războiul devine iminent. Puterea imperială decade în favoarea conducătorilor militari aduși la conducerea imperiului de către armată. La mijlocul secolului III, acești ultimi șefi militari se succed la conducere într-un haos total: este anarhia militară. Autoritarismul acestora este greu suportat de popoare. Mai mult, războiul săracește imperiul care, după faștul secolului II, intră într-o criză economică. La sfârșitul secolului III împăratul **Dioclețian** (284-305) restaurează autoritatea imperială. Și, pentru o mai bună gestionare a puterii, el împarte imperiul în două: Imperiul de Răsărit și Imperiul de Apus. Succesorul lui, **Constantin**, întărit de această restructurare, reunifică imperiul și instaurează noua capitală în Orient, la Bizanț, care devine Constantinopol. Centrul imperiului se deplasează spre est, Roma pierzîndu-și definitiv rolul de prim rang.

Prin edictul de la Milano, în 313, împăratul recunoaște religia creștină, pînă atunci interzisă și persecutată. Această acceptare marchează nașterea creștinismului în imperiu. Astfel, o dată cu sfârșitul păgînismului, o mare parte a identității culturale și artistice a Romei moare, marcînd dispariția artei romane caracteristice.



Împăratul Augustus ținînd o plată.
Statuie din marmură găsită la Prima Porta, Roma.
Înălțime: 204 cm, Muzeul Vatican, Roma.
© Erich Lessing/Magnum Photos



Porta Nigra din Trier.
Unul dintre vestigiile Imperiului roman
în Germania.
© Dagli Orti

De la etrusci la greci: sinteza romană



Artă etruscă. Sarcofagul soților, 520 î.Hr.,
găsit la Cerveteri.
Muzeul național Villa Giulia, Roma.

Aparută la începutul secolului VII î.Hr., arta etruscă cunoaște perioada sa de apogeu în secolele VI și V. Primește atunci influențe din Orient, mai ales din Grecia arhaică. În toate domeniile creației, aceste influențe vor fi amplu reinterpretate, după propriul spirit, care acordă o importanță deosebită stilului decorativ, spontan și viu, puternic legat de realitate.

Templele, inspirate de cele grecești, au proporții robuste și sunt înalte pe un podium. Sunt alcătuite din trei *cellae* succesive, precedate de un portic cu coloane. Nici unul dintre aceste temple, construite din cărămidă și lemn, nu s-a păstrat pînă astăzi. Totuși ne sînt cunoscute datorită arhitecturii funerare, care deține un loc important în lumea etruscă. Săliile interioare ale acestor impresionante morminte, deasupra cărora sînt așezați tumuli*, reproduc, de fapt, arhitectura religioasă sau pe aceea a construcțiilor civile.

Statuara etruscă folosește, de obicei, teracota și bronz.

În domeniul artei funerare, teracota este folosită în special pentru sarcofagele mari în formă de gisant pe jamate lungi*, specifice stilului etrusc. În marile morminte etrusce a fost găsit un mobilier funerar bogat, între care remarcabile creații de orfevrărie, realizate prin tehnici ale filigranului* și ale granulației*.

Afara de acest mobilier, zidurile acestor morminte imense oferă privitorilor fresce minunate care, cu ajutorul unei palete* bogate, evocă canoanele Greciei arhaice, reinterpretate într-un stil viu și imaginativ.

De la arta etruscă la arta romană

O dată cu căderea Tarquinilor, arta etruscă suferă un recul. Totuși, mai mult de trei secole, ea va domina, împreună cu arta greacă, producția artistică a Romei. Începînd din secolul II î.Hr., cînd arta romană își va fi găsit propria identitate, arta etruscă va fi prezentă mai ales în producerea urnelor funerare din piatră. Treptat, arta etruscă se pierde puțin cîte puțin în arta romană, dar, amprenta ei rămîne vizibilă în curentul realist al celei din urmă.



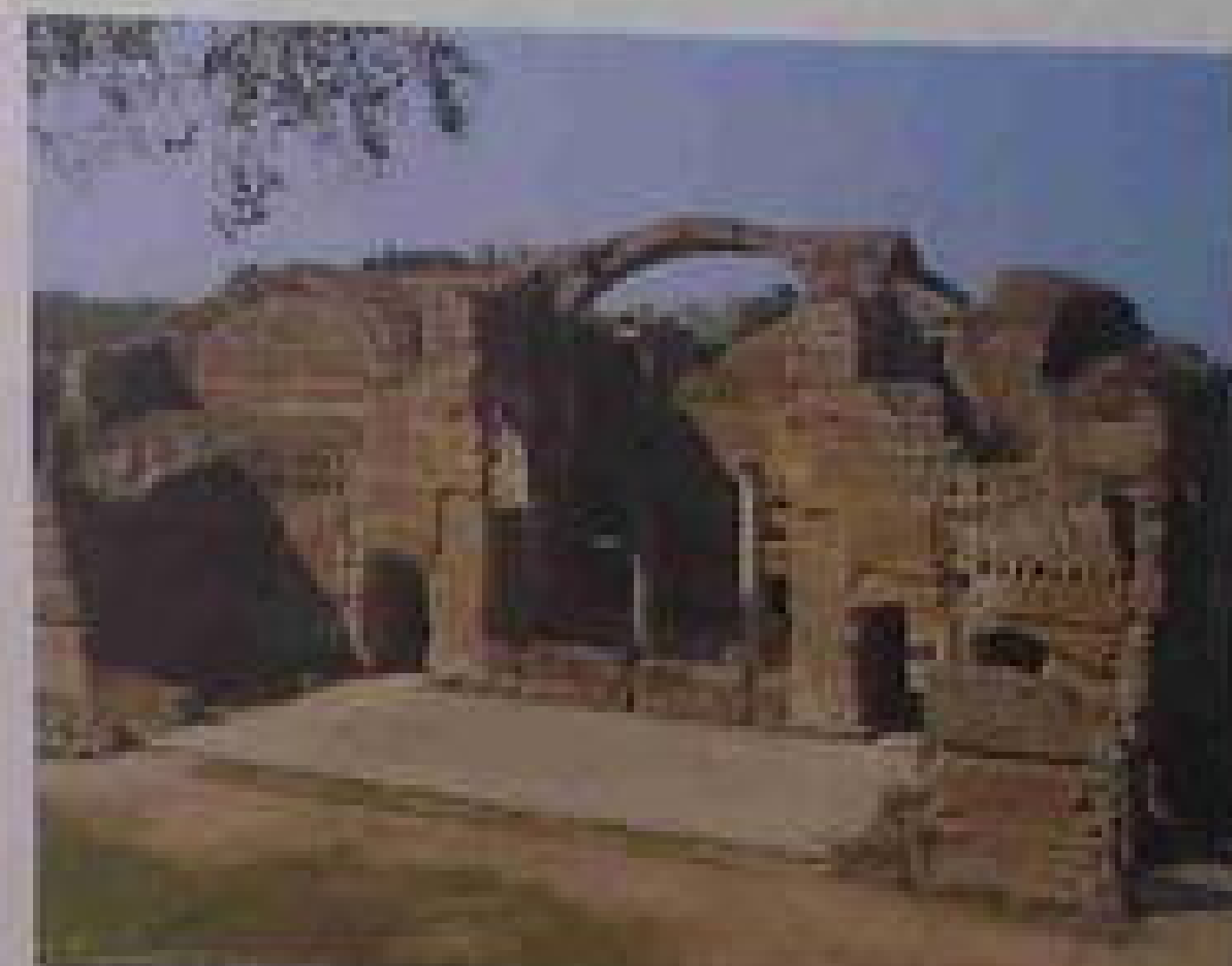
Artă etruscă. Cîșor de aur, găsit la Todi (sec. V-IV î.Hr.).
Muzeul național Villa Giulia, Roma.
© Dagli Orti

Arhitectura romană

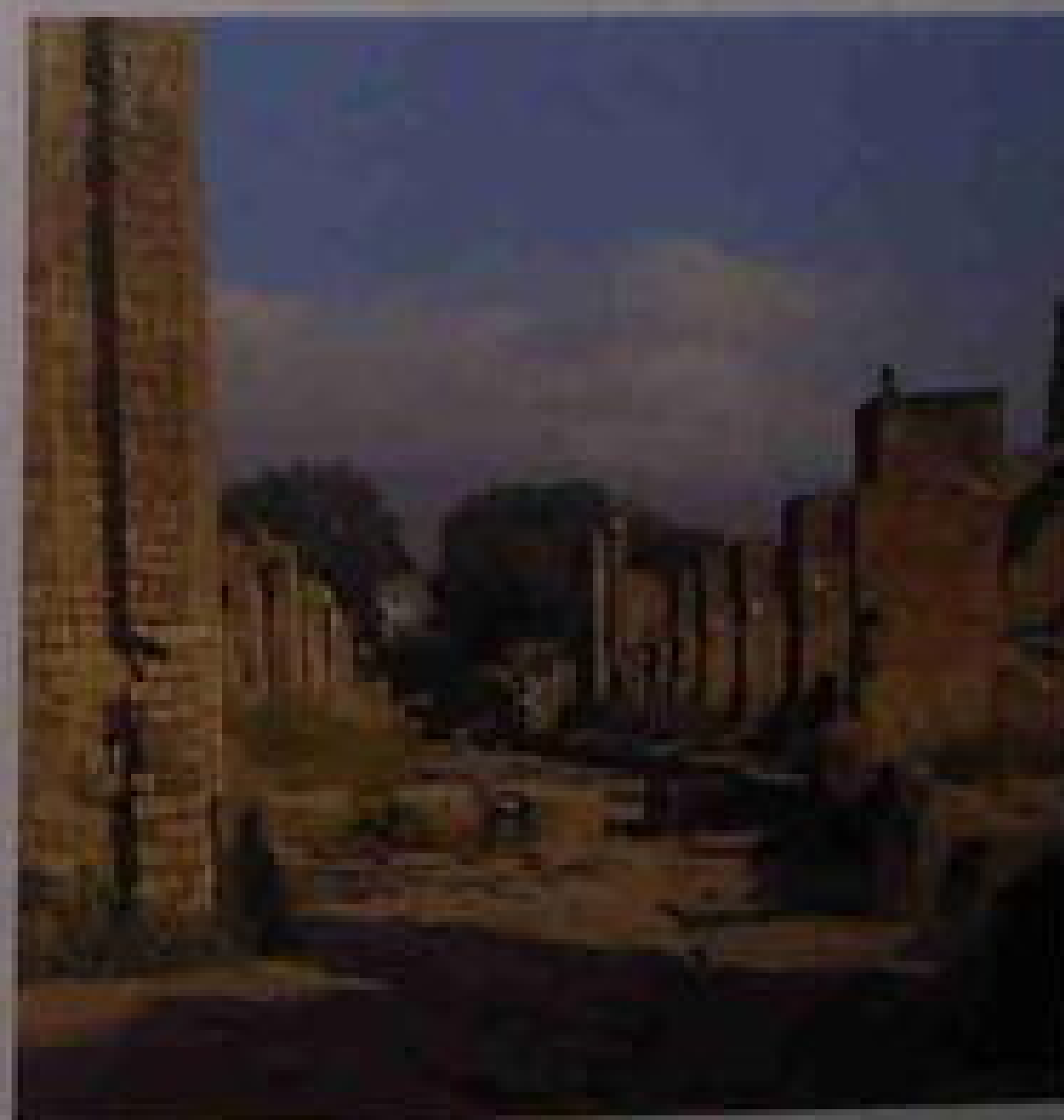
Arhitectura romană își afirmă propria identitate începînd din secolul II î.Hr., prin punerea la punct a tehnicii **blocajului***: un mortar dur, în care sînt amestecate bucați de piatră. Acest material maleabil constituie structura oricărui edificiu roman. Rînd pe rînd, arhitecții îi studiază toate calitățile tehnice. Astfel, blocajul permite elaborarea și raspîndirea formelor din ce în ce mai complexe: arcul, bolta și cupola. Cele trei elemente devin specifice arhitecturii romane. Blocajul, nefînd plăcut privirii, este mascat prin blocuri de piatră tăiate: **parament**. Pentru edificiile majestuoase și pentru interioarele bogate, paramentele sînt din marmură. Începînd cu perioada imperiului, cărămida este destul de frecvent folosită ca parament. Zidurile exterioare, eliberate de orice rol structural, capătă o funcție decorativă foarte importantă care favorizează dezvoltarea decorului în *trompe-l'oeil*. Folosirea coloanei ornamentale este tot mai raspîndită, ca și utilizarea stilului corintic, propice pentru fastul decorativ. Pe de altă parte, marile calități și posibilități tehnice ale blocajului permit realizarea unor edificii din ce în ce mai mari, corespunzînd gustului roman pentru supradimensionare.

Urbanismul

După exemplul civilizației grecești, orașul se află în centrul lumii romane. Începînd cu secolul I și conform cu simțul sau ascuțit pentru organizare, Roma deslășoară un urbanism foarte riguros. Acesta se inspiră din planul grecesc în forma tablei de șah și din cel al taberelor militare. Astfel, orașele sînt împărțite de o rețea de străzi* care se întretaie în unghi drept, și care despart spațiul în *insulae* (insule). Acest carouaj are în vedere dezvoltarea ulterioară a orașului, după aceeași ordonare strictă. În centrul orașului, cele două axe principale – **cardo** (orientat nord-sud) și **decumanus** (est-vest) – se întretaie în unghiuri drepte. În punctul lor de întîlnire se găsește un **forum*** (p. 44), loc privilegiat al vieții urbane. Forul este un loc dreptunghiular, înconjurat de porticiuri, în jurul cărora sînt repartizate, după un ax exact, templul (centrul religios), **bazilica** (centrul comercial și judiciar) și **curia** (centrul politic). Reproducerea minuțioasă a acestui plan în toate orașele de provincie permite puterilor politice să uniformizeze și să romanizeze imperiul. În mod paradoxal, Roma, capitala, constituie o excepție. În realitate, supus hazardului istoriei, urbanismul său s-a dezvoltat într-un mod anarhic, ca și forurile sale (republicane și imperiale) alăturate fără nici o ordine. Orașul roman se înscrie în imensa rețea de drumuri și canalizări care brazdează imperiul. Construcția de **apeducte*** (p. 44), care se dezvoltă începînd cu secolul IV î.Hr., arată stăpînirea perfectă a posibilităților oferite de tehnica arcului.



Termele vilei lui Hadrian, la Tivoli,
unde e folosită din plin tehnica blocajului.
© Dagli Orti



Via Sabazia, la Pompei
© Dagli Orti



Vedere generală a forumului roman.
© Dagli Orti



Podul din Gard, apeduct roman din secolul I î.C.
© Dagli Orti

Arhitectura civilă și pentru distracții

Arhitectura civilă romană răspunde celor două imperative majore: pe de o parte, grija pentru exigentele practice și, pe de altă parte, un aspect grandios, monumental.

Cele patru forme principale ale arhitecturii romane sînt: bazilica, termele, teatrul și amfiteatrul.

Bazilica este, pe rînd, piață sau tribunal. Se prezintă sub forma unei construcții dreptunghiulare, împărțită, de obicei, în trei nave, nava principală fiind mai înaltă decît cele laterale și străpunsă de ferestre în partea sa superioară. Nava centrală se termină cu o absidă în care își avea sediul curia.

Termele sînt o invenție tipic romană. Loc pentru baie și pentru întâlniri, dețin un loc principal în viața cotidiană.

Teatrul, apărut din conceptul grecesc al gradinelor sprijinite de o colină, este, la romani, o clădire de sine stătătoare. Peretele scenei (*scenae frons*) este cel pe care se montează decorul.

Amfiteatrul* (p. 48), invenție specific romană, este conceput cu puțin înainte de începutul erei noastre, pentru jocurile de circ și pentru luptele de gladiatori.

Arhitectura casnică

Arhitectura casnică, decorată luxos, dovedește un fel de a trăi foarte rafinat. În oraș, familiile înstărite locuiesc în *domus*. Aceste case, reluînd schema locuințelor din Grecia elenistică, se organizează în jurul unui atrium și a unui peristil*. La țară, *villae* tin loc și de reședință luxoasă și de fermă. Acest lux contrastează cu condițiile mizere din locuințele obișnuite din oraș (*insulae*).

Arhitectura religioasă

În Imperiul roman, arhitectura religioasă infatisează nu numai puterea zeului, ci, începînd cu Augustus, și puterea împăratului. De altfel, consacrat adesea cultului împăratului divinizat, templul* reia schema etruscă și italică. El este construit pe un podium înalt, care îi asigură o poziție dominantă. Porticul fațadei este susținut de o colonadă care se prelungește, pe laturile templului, prin coloane atașate peretilor celei. Templul roman este, deci, **pseudoperipter***. Decoratia lui, sobra la exterior, este luxuriantă în interior. Există, de asemenea, mici temple circulare inspirate din tholosul grecesc. În secolul II d.C., inovațiile arhitecturale realizate în domeniul civil cuprind și arhitectura religioasă care adoptă forme mai originale. Este cazul templelor circulare pe cupolă, dintre care **Panteonul** (118-128) lui Hadrian rămîne exemplul cel mai strălucitor* (p. 50).

Arcul de triumf

În ce privește aspectul propagandistic al arhitecturii imperiale, arcul de triumf este cea mai bună dovadă* (p. 38). Este o construcție destinată exclusiv prezentării unei decoratii pentru gloria împăratului. Forma lui este simplă: unul sau trei arcuri care susțin un atic pe care se înalță o sculptură a împăratului victorios. Monumentalitatea lui este întărită de locul strategic pe care îl ocupă în oraș.

O sculptură caracterizată prin individualizare

Portretul

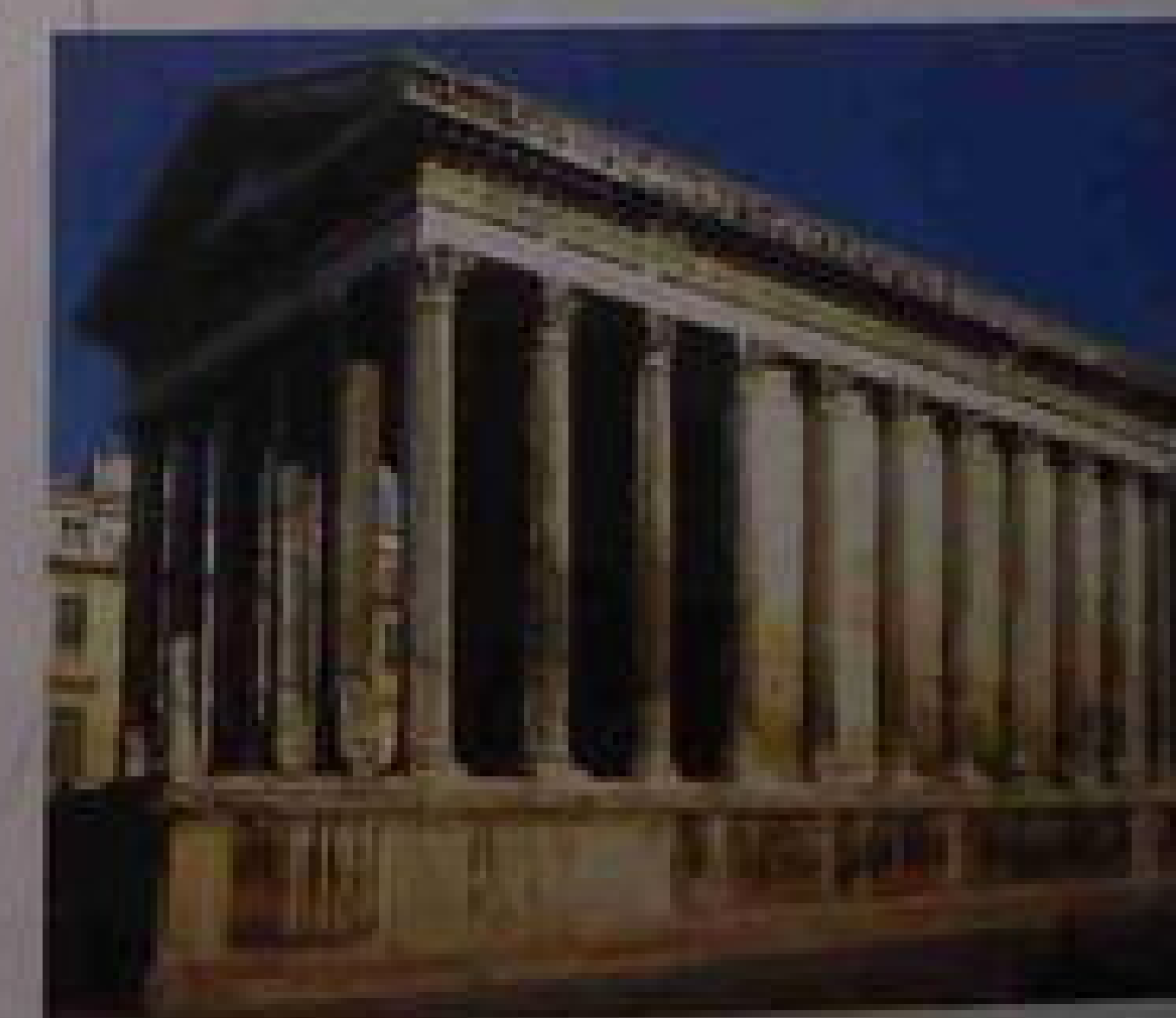
Preocuparea pentru portret este trăsătura cea mai originală a artei romane. Spre deosebire de spiritul grecesc, atașat ideii de reprezentare a omului în general, mentalitatea romană preamărește individualizarea și identificarea. În domeniul sculpturii, importanța lor este atât de însemnată încît studiul corpului omenesc este minimalizat. Într-o asemenea măsură încît, foarte frecvent, se fabrică în serie corpuri de statui, la care se adaugă ulterior capete sculptate, personalizate. Portretul este, deci, în centrul creației în sculptură. Este un mijloc de afirmare a statutului social și își are



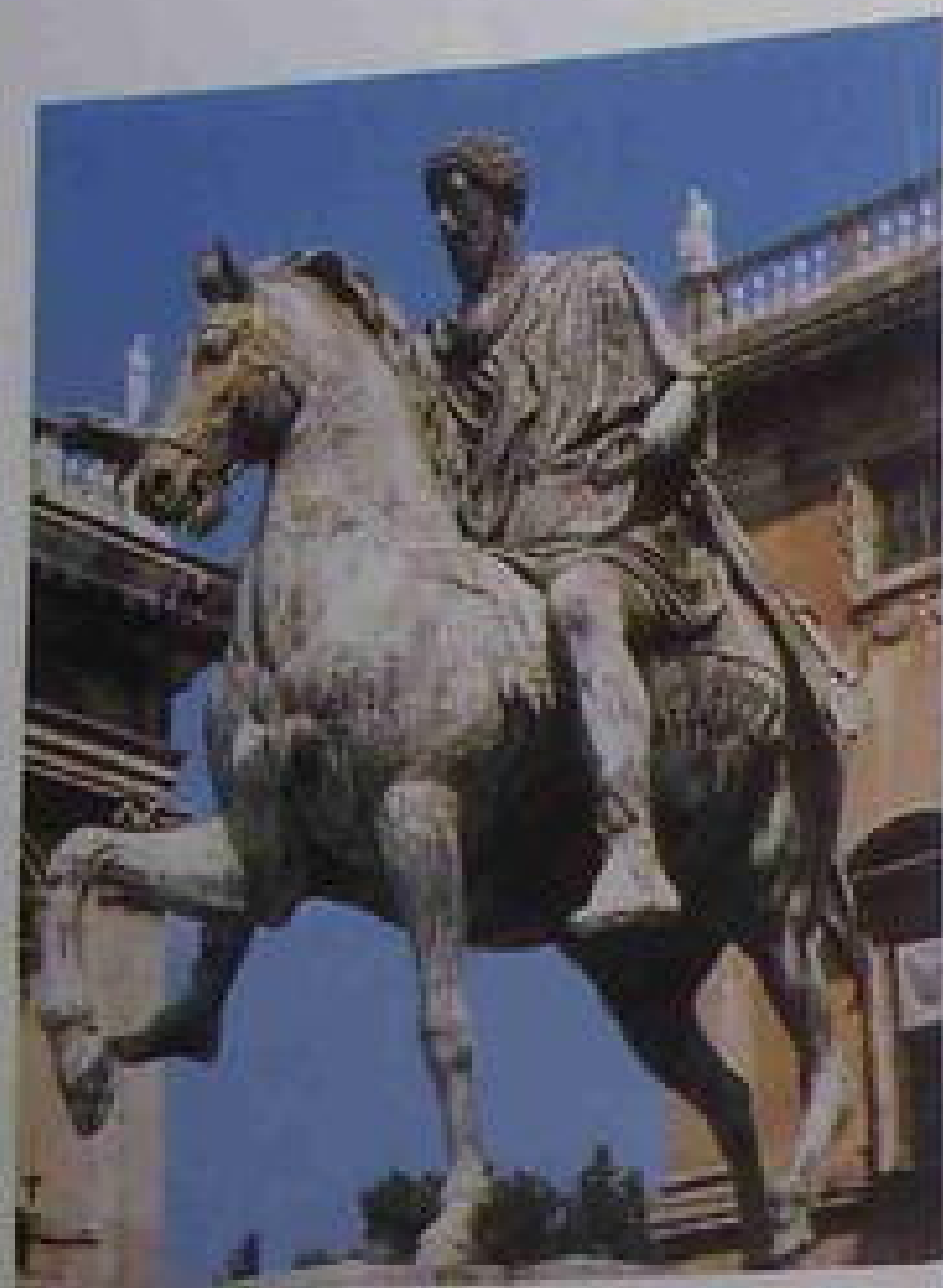
Atrium și primul peristil
la Casa Faunului, Pompeii.
© Scala



Triclinium din Casa
lui Neptun și a Amfitelei, Herculaneum.
© Scala



Casa paterfamilias din Nîmes,
datul din epoca lui Augustus.
© Dagli Orti



Statuia în marmură a lui Marc Aureliu, datând din secolul II.
Piața Capitoliului, Roma.
© Dagli Orti



Unul dintre basoreliefurile de pe Ara Pacis (altară Pacii), Roma.
© Artepictor Noratallah

originea în două surse principale. Una este portretul elenistic, cealaltă este tradiția funerară etruscă prin care se impunea executarea unei măști de ceară după fața defunctului, pentru a înregistra cu fidelitate trăsăturile acestuia.

Sub imperiu, arta portretului se încarcă cu o puternică dimensiune propagandistică. Imaginea suveranului este transmisă de-a lungul întregului imperiu, fapt ce impune ca portretul să nu fie o redare pe de-a-ntregul realistă, de vreme ce trebuia să conțină calitățile psihologice pe care împăratul dorea să le atașeze imaginii sale. Astfel, împăratul Augustus își atribuie valorile de ordine și de echilibru, dragi Greciei din perioada clasică, încurajând un stil puternic clasicizant. Toți împărații Iulio-Claudieni se vor strădui să-i semene lui Augustus, pentru a-și marca, în mod simbolic, filiația. Acest curent clasicizant se regăsește în secolul II în timpul împăratului Hadrian, dar încercat cu o semnificație diferită. Interpretat într-o manieră mai profundă, el conferă suveranului imaginea unui erudit, pătruns de marea cultură greacă*. Uneori, portretul imperial este urmașul tradițiilor elenistice. Sub Nero sau Caligula, acest stil da o imagine romantică și patetică a împăratului.

Relieful sculptat

Relieful roman sculptat este continuatorul celui grecesc. Totuși, el aparține unei perspective total diferite și prezintă un stil radical nou. Este întotdeauna realizat în altorelief, pe mai multe planuri, și este caracterizat de multă animație. Relieful istoric, combinând propaganda cu individualismul, urmărește să pună în valoare raporturile care îl leagă pe cetățean de zei și, mai ales, de stat. Descrie, deci, întotdeauna scene exacte care se derulează în momente precise. Așa stau lucrurile și în scena recensământului pe care o prezintă relieful lui Domitius Ahenobarbus (secolul I î.C.), primul relief istoric găsit pînă acum. Sub imperiu, relieful istoric este, bineînțeles, folosit în scopuri propagandistice, în special pe arcurile de triumf sau pe coloanele comemorative. Identificarea și individualizarea protagoniștilor reprezentați sînt esențiale. Evoluția stilistică a reliefului imperial, relativ similară cu cea a portretului, poate fi studiată cu ajutorul celor mai importante jaloane ale sale: *Ara Pacis** a lui Augustus (primul relief imperial), reliefurile de pe arcu lui Titus (spre 71 d.C.), cele de pe columna lui Traian* (113 î.C.) sau cele de pe arcu lui Constantin (în jurul anului 312), ultimul dintre arcurile de triumf.

Alături de relieful istoric, se găsesc reliefurile mitologice care răspund unor necesități de cult. Pe de altă parte, din secolul II, ritul înhumării se generalizează treptat, luînd locul ritului incinerării. Se extinde realizarea sarcofagelor din marmură și relieful funerar cunoaște o mare dezvoltare. Aceste reliefuri combina, în reprezentări

stereotipe, o mare complexitate, ivită din barocul elenistic, cu puternice influențe orientale (ghirlande de frunze, reprezentări arhitecturale). Întririle orientale se generalizează și, în secolul IV, cînd creștinismul cuprinde tot imperiul, vor fi preponderente în domeniul sculpturii.

Decorația interioară – mărturie a unei arte de a trăi extrem de rafinate

Pictura romană ne este bine cunoscută datorită vestigiilor de fresce** din orașe ca Pompei, distrus de erupția Vezuviului în 79 d.C. Aceste vestigii ne permit identificarea evoluției picturii romane începînd din secolul II î.C. Pereții incaperilor sînt despartiti în panouri, încadrate de elemente decorative (coloane, balceștri) de o foarte mare finețe a execuției. În centrul acestor panouri sînt executate mici tablouri reprezentînd scene mitologice sau peisaje.

Mozaiicul* este o componentă esențială a decorației arhitecturale și acoperă atît suprafața solului cît și pe cea a pereților.

Producerea mozaicurilor cunoaște numeroase variante regionale, școala cea mai creativă fiind, fără îndoială, cea din Africa.



Columna lui Traian (detaliu). Trei reliefuli reprezentînd joi, cotul Durnari și, sus, episoade din campania împotriva dacilor.
© Dagli Orti



Fresce de la casa Vetius, Pompei. © Dagli Orti

Amfiteatrul flavian: *Colosseum*

(câtre 70-80 d.C.), Roma



© Dagli Omi

Cei trei împărați Flavieni intervin în construcția edificiului. Primul, Vespasian, începe șantierul în 70. Fiul lui, Titus, inaugurează clădirea în 80 și Domitian termină lucrările, începând din 81. Amfiteatrul flavian se înalță pe locul unui lac artificial, amenajat din dorința lui Nero de a se distra, în parcul Casei de aur (*Domus aurea*). Acest amfiteatru, cel mai mare care a fost realizat vreodată, a primit numele de *Colosseum* către secolul VIII al erei noastre. Originea acestui nume este o aluzie la statuia „colosală” a lui Nero, care se găsea în vecinătatea amfiteatrului.

Acest amfiteatru îi oferea împăratului o mare varietate de spectacole, de la luptele de gladiatori

și până la reprezentațiile teatrale cu efecte deosebite de regie.

Descriere

Termenul de „amfiteatru” descrie edificiul; este vorba despre două teatre alipite, care formează o arenă de forma circulară. Pentru a mări capacitatea *Colosseumului*, i s-a dat o formă eliptică. Dimensiunea exterioară este de 188 m pe 156 m, aceea a arenei de 86 m pe 54 m, și înălțimea totală de 48,50 m. Fațada este alcătuită din trei rânduri de arcade suprapuse, deasupra cărora se ridică un al patrulea etaj atic

suprapus de ferestre. Arcadele evita aspectul lipsit de grație pe care l-ar fi avut un zid plat, de dimensiuni mari, și permit dirijarea împingerilor provocate de enorma masă de zidărie, pentru a evita riscurile fisurării.

Patruzeci de arcuri acopera întregul perimetru al *Colosseumului*. Stâlpii care le separa, construiți în travertin, măsoară 2,40 m lățime și 2,70 m adâncime. Fiecare stâlp este împodobit cu o semicolană în stil doric (toscane) la primul nivel, în stil ionic la al doilea nivel, în stil corintic la al treilea nivel. Aticul plat, care surmontează cele trei șiruri de arcade, se îmbina armonios cu pilaștri corintici.

La fiecare extremitate a celor două axe ale elipsei se deschide câte o poartă. Aceste intrări principale permiteau accesul direct în arenă. Pentru a organiza circulația celor 50 000 de persoane, el era capacitatea amfiteatrului, la fiecare nivel, sub gradene, se găsea o rețea de culoare concentrice. Scarile interioare legau fiecare etaj conform axelor radiale.

La mijlocul etajului superior, un șir de console sustinea catarge de zeci de metri lungime care, traversind partea proeminentă a cornisei, serveau la întinderea unei pinze uriașe, (*velum*), care proteja gradenele de arșița soarelui. Rămâne încă dificil de înțeles cum se manevra această pinză.

O șapă de ciment acoperea cea mai mare parte a arenei. Restul arenei era acoperit cu un planșeu mobil, care permitea scoaterea elementelor de decor. Sub arenă, culoare și celule adăposteau „serviciile” necesare jocurilor.

Comentariu

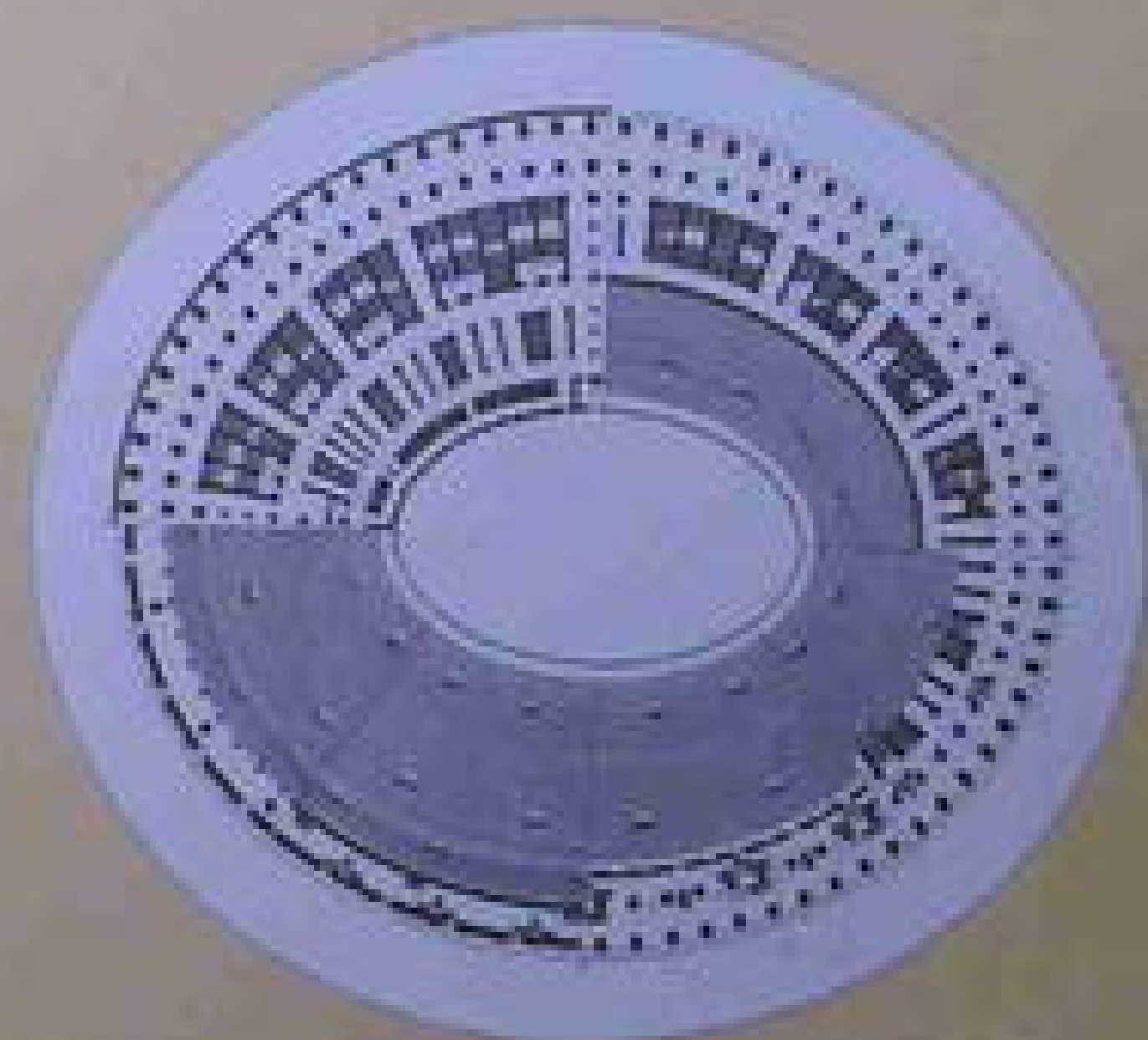
Cele trei tipuri de coloane suprapuse, adosate zidului dintre arcade, nu au nici o utilitate funcțională. Ele nu constituie decât o îmbrăcăminte decorativă, specifică arhitecturii romane.

Spre deosebire de teatrele grecești, elenistice, construite totdeauna pe panta unei coline, amfiteatrul *Colosseum*, construit pe un teren plat, constituie o inovație tipică romană. Măiestria arhitecților se manifestă aici în folosirea diferentiată a materialelor: blocajul pe bază de lavă pentru fundații, tuful pentru părțile care lucrau mai puțin, piatra ponce pentru bolti, care trebuiau să fie ușoare.

Fundațiile mai adânci de 6 m, într-un loc mlaștin, precum și soluțiile găsite pentru a permite scurgerea apelor, dovedesc măiestria tehnică deosebită a inginerilor romani. *Colosseum*, miracol al perfecțiunii ordonației, rămâne expresia monumentală a unui anumit aspect al grandorii romane. El va deveni un punct de referință pentru toți arhitecții care, începând din Renastere, se vor inspira din fațada amfiteatrului, cu cele trei ordine (doric, ionic și corintic) suprapuse.

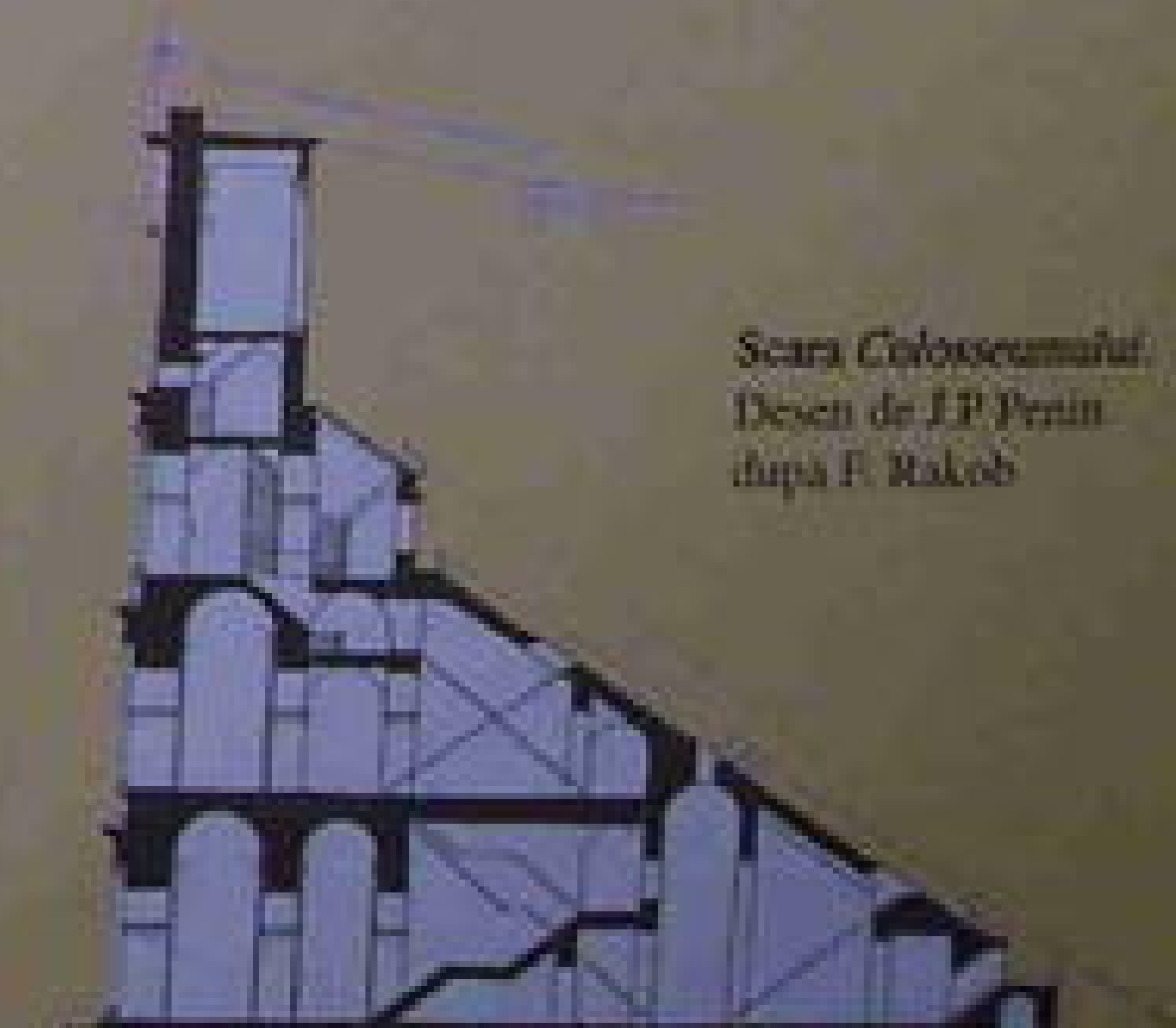


Colosseum, Vedere interioară. © Dagli Omi



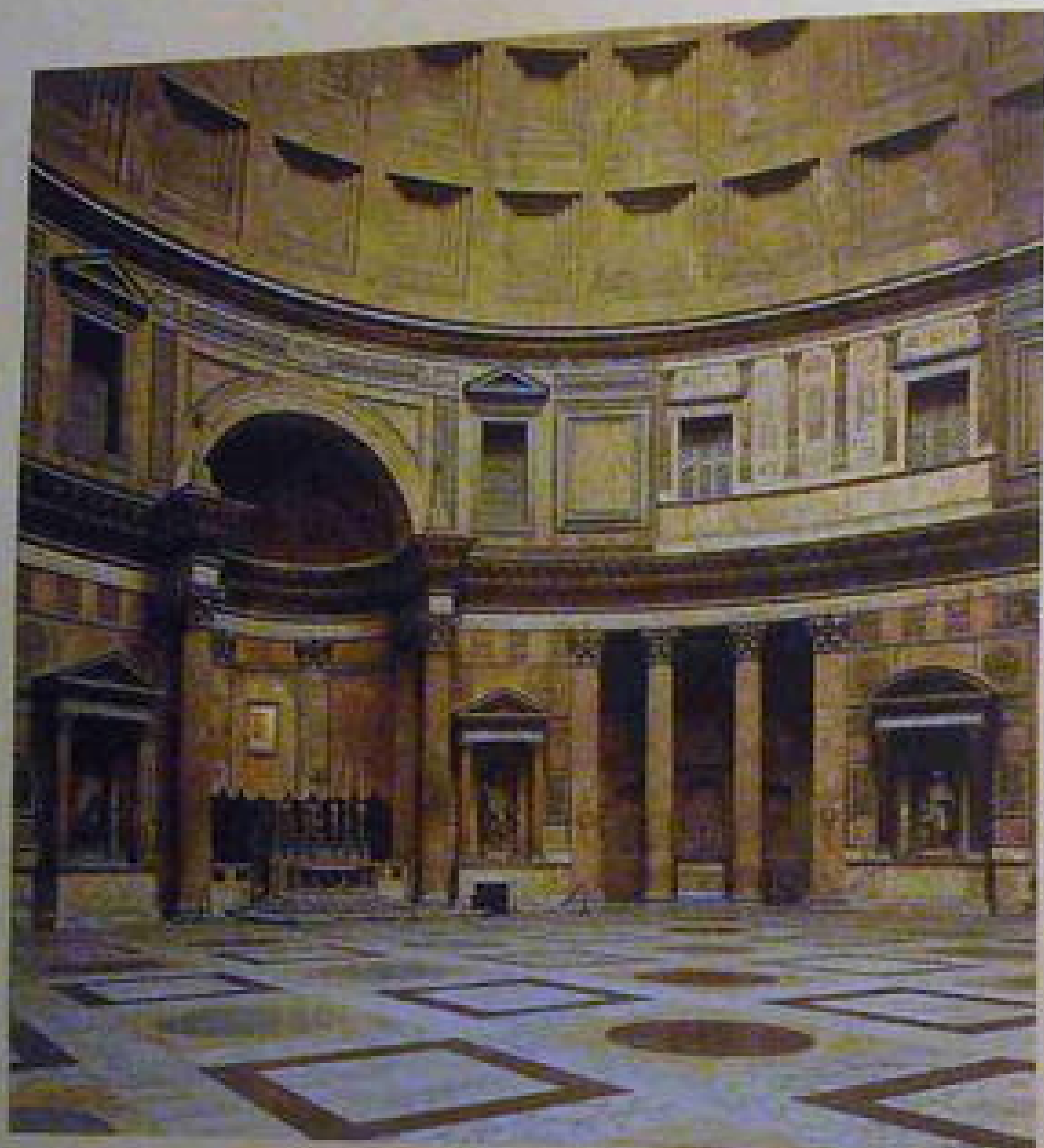
Planul *Colosseumului*

Desen de D. Grotte după F. Rakob



Scara *Colosseumului*
Desen de J.P. Penin
după F. Rakob

Panteonul lui Hadrian (118-128 d.C.), Roma



© Scala

Cu mult timp înainte de a fi dedicat mai multor zei, ceea ce justifică numele care i se va da curând, între 118 și 128, împăratul Hadrian începe reconstrucția monumentului ridicat de Agrippa și distrus în timpul unui incendiu.

Descriere

Panteonul reprezintă cea mai mare sală acoperită cu cupolă a Antichității, cu un diametru de 150 de picioare romane (43,30 m).

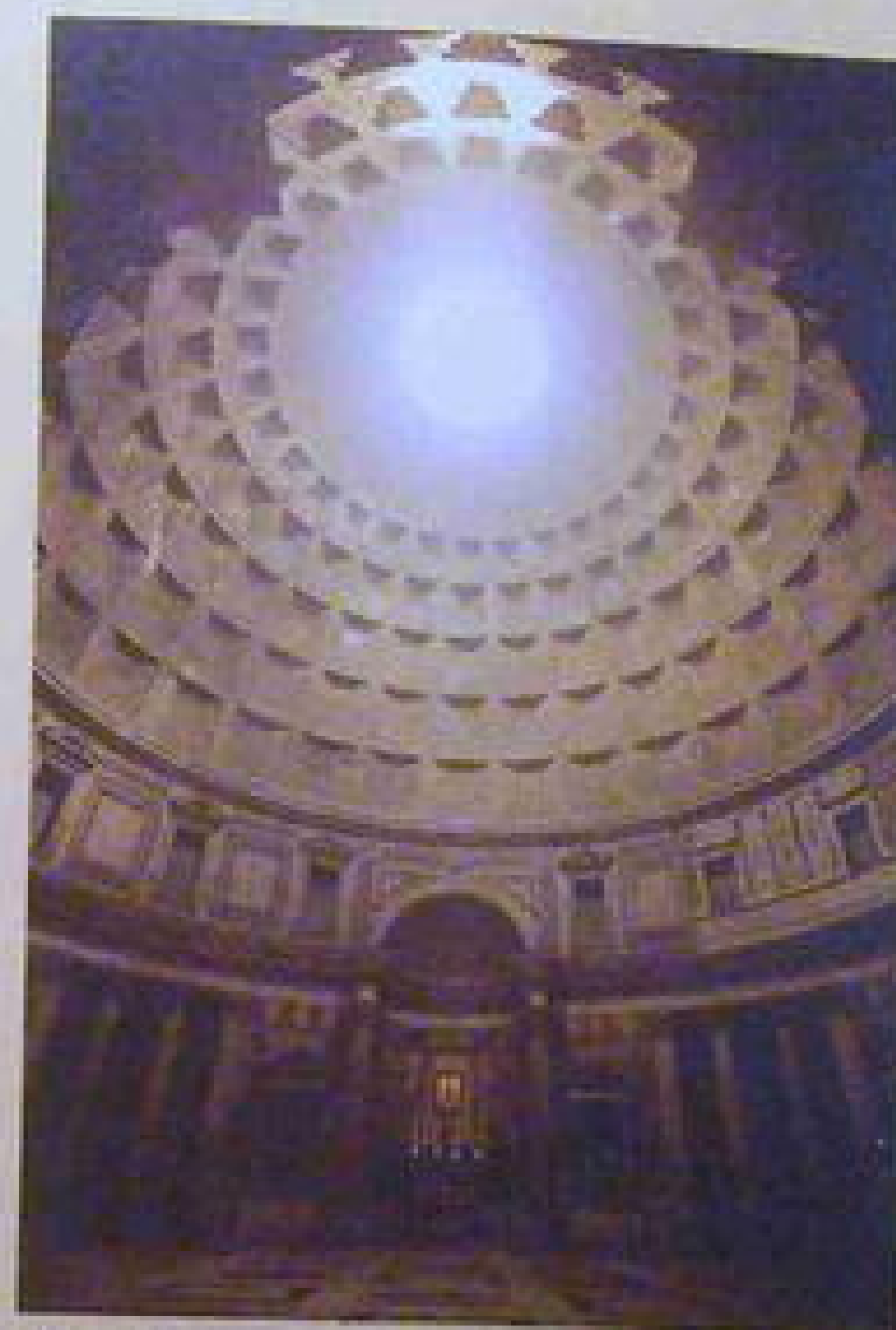
Pentru construirea acestei cupole au fost folosite metode tradiționale foarte simple. Pe un cofraj din lemn se tasea piatră și mortar în straturi orizontale și, după un anumit interval de timp necesar uscării, cofrajul era demontat.

Cupola se sprijină pe ziduri deosebit de rezistente. Împingerile sunt deviate vertical, printr-un

sistem de arcuri de susținere, ascunse în peretii cilindrului în spatele stîlpilor. Doua coloane delimitează spațiul unei nișe amenajate între fiecare element de susținere. Cupola începe la jumătatea înălțimii spațiului interior. Acest nivel este sesizabil în exterior prin prezența unei cornișe care înconjoară clădirea. Cele 145 de casete ale cupolei, dispuse pe cinci rânduri orizontale, a căror dimensiune se micșorează cu regularitate matematică, conduc privirea din ce în ce mai sus, spre marele oculus* (8,92 m în diametru), situat în vârful cupolei.

Desenul pavajului, în marmură polieromă, restaurat în secolul XIX, prezintă același repertoriu de cercuri și pătrate ca și acela al cupolei, și reia liniile de fugă ale casetelor.

În interiorul celei, aspectul de extremă măreție o dau stucul* și incrustațiile în marmură.



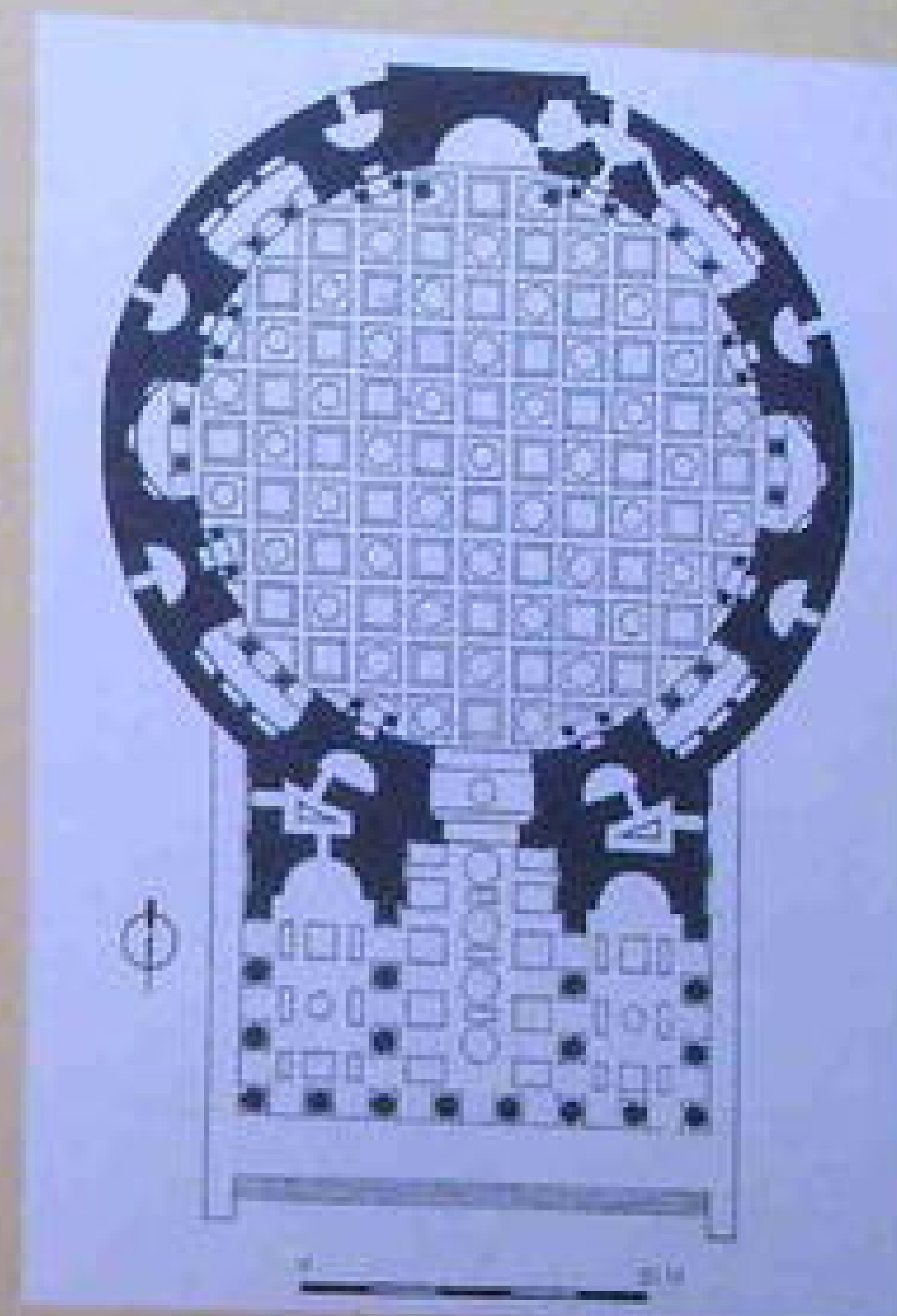
Cupola Panteonului.
© E. Lessing/Magnum

Comentariu

Arhitectura greacă era concepută pentru a fi văzută din exterior: oamenii se adunau în jurul altarului, situat în fața templului, pentru a asista la sacrificiul liturgic. Dimpotrivă, romanii, cu Panteonul, creează un univers interior în care credincioșii se adună pentru a comunica cu zeii, izolându-se de lumea exterioară. Mai târziu, edificiile creștine vor relua această nouă concepere a spațiului interior.

Articulațiile arhitecturii Panteonului corespund unor motive simbolice și necesităților de cult. Edificiul, dedicat divinităților panteonului ceresc, simbolizează prin intermediul cupolei, altădată decorată cu stele, bolta cerului. Marea deschidere centrală, care constituie unica sursă de lumină, corespunde soarelui. Raza luminoasă care trece prin această deschizătură cuprinde toată circumferința cilindrului, urmând rotația pământului.

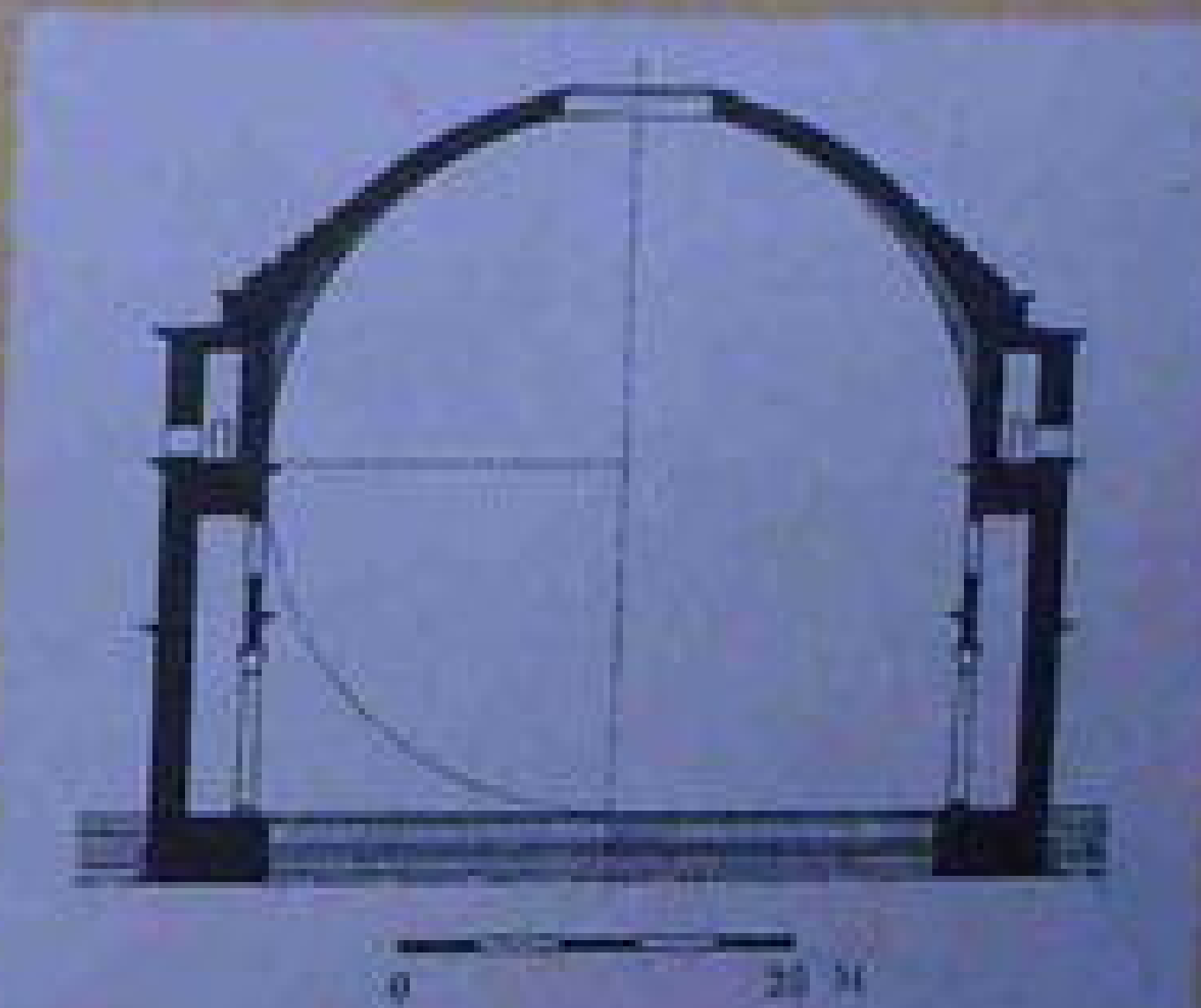
În jurul celei, dispunerea nișelor* și a ediculelor*, pe axe orientate după punctele cardinale, demonstrează că statuile zeilor erau plasate în spații simbolice desemnate de auguri. Astfel, întreg cosmosul intră în legătură cu acest spațiu interior care face sesizabilă imaginea universului.



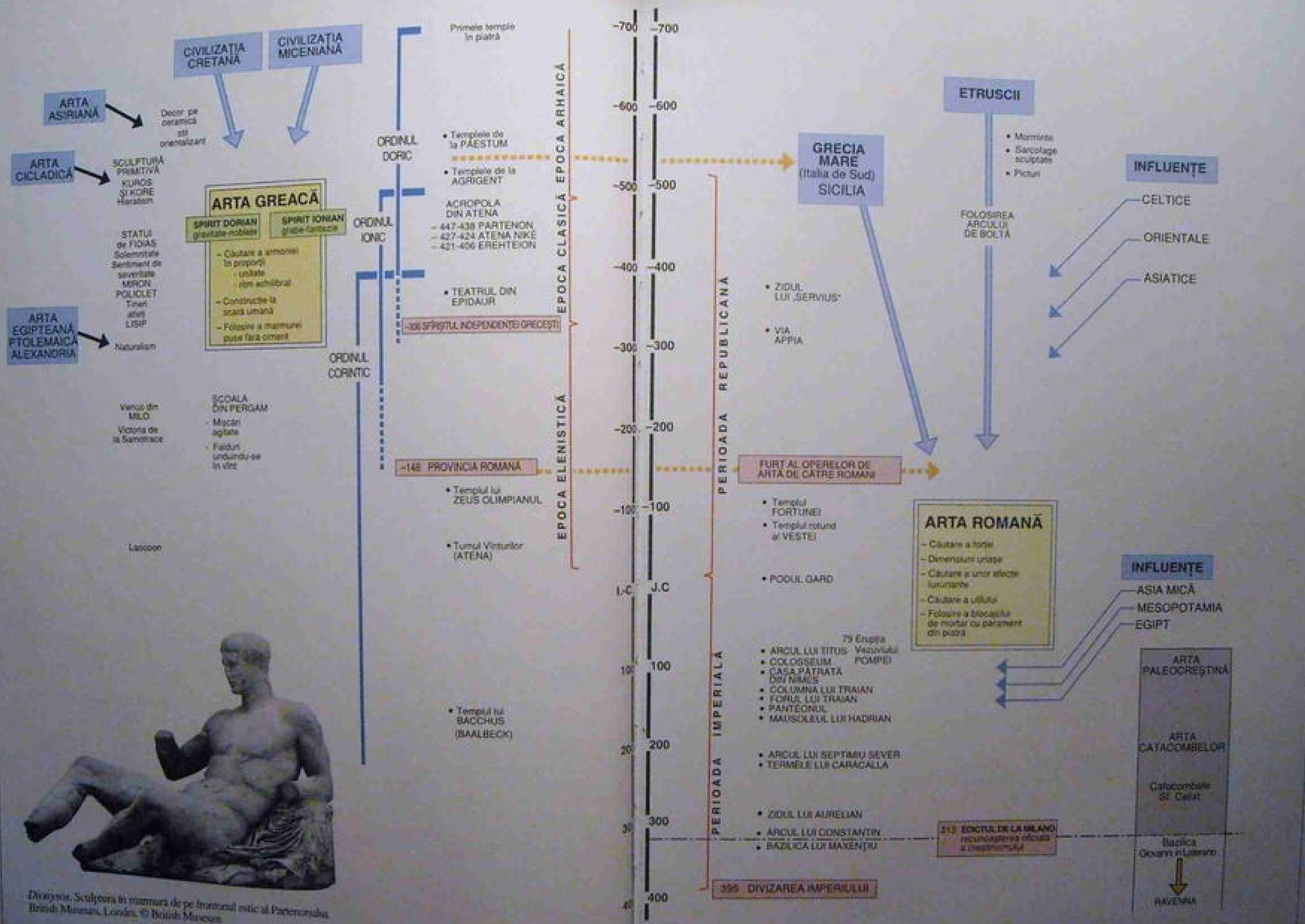
După W.L. MacDonald

Panteonul se compune din trei părți distincte:
Porticul, cu cele opt coloane corintice surmontate de un fronton înalt, anunta că se pătrunde într-un templu. În spate, două rânduri de câte patru coloane formează un vestibul deschis.
Zona de trecere, urmând după portic, este o zonă dreptunghiulară care permite accesul în cella templului, prin antea poartă în brâu.

Cella. După forma rectilinie a vestibulului, marea sală a Panteonului ne surprinde prin forma ei circulară. Prin combinarea cilindrului și a cupolei, clădirea poartă a împrejurii o sferă. Evident, privirea se simte învârtită în jurul acestei compoziții care dă impresia unei mișcări circulare.



Secțiune a Panteonului. Desen de J.A. Göttsche după F. Rösch



Arta Evului Mediu

Arta paleocreștină și arta bizantină

Arta romanică

Arta gotică

Arta musulmană

în Europa medievală



E vul Mediu cuprinde perioada dintre secolul V și secolul XV. Începe, deci, la sfârșitul Antichității, o dată cu prăbușirea Imperiului roman de Apus în 476, și se termină în zorii Renașterii italiene. Evul Mediu marchează intrarea definitivă a Occidentului în perioada creștină.

Arta paleocreștină este cea care, de la sfârșitul Antichității, pune bazele iconografice ale artelor creștine care se vor naște.

Din secolul III, ea constituie fundamentul artei bizantine consacrate în întregime glorificării lui Dumnezeu și împăratului. Această artă înflorește în secolul VI și se prelungește timp de aproape un mileniu în partea orientală a Imperiului roman.

În timp ce în est se afirmă o artă omogenă și sculpturală, în partea apusacă a imperiului se răspândește arta noilor năvălitori: de la sfârșitul secolului V, aici se stabilesc diferite triburi germanice: francii în nordul Galiei, burgunzii în est, ostrogoții în Italia și vizigoții în Peninsula iberică.

De tradiție nomadă, aceste popoare ignoră arhitectura. În plus, manifestă o puternică repulsie față de reprezentarea figurilor umane.

Arta lor, predominant ornamentală, ia avânt în domeniul fabricării armelor și podarilor, germanii excelenți deosebi în orfevrăria lucrată în tehnica cloisonné. Vocabularul lor artistic este alcătuit, în special, din forme abstracte și zoomorfe, care evocă o imaginație bogată.

Pentru a-și asigura suveranitatea, care, de acum înainte, trebuie să fie recunoscută de puterea papală, popoarele germanice se convertesc treptat la creștinism. Acest proces permite fuziunea artei lor cu moștenirea artistică a Antichității. Astfel, arhitectura și relieful sculptat, continuatoare ale tradițiilor vechii Rome, se simt „germanizate”.

Occidentul creștin își regăsește unitatea politică, împreună cu renașterea intelectuală, culturală și artistică abia la începutul secolului IX, o dată cu triumful Imperiului carolingian. Deși această renaștere pare a fi fost prea scurtă (aproximativ 80 de ani), ea marchează totuși o ruptură profundă în tradiția artistică a Occidentului creștin, care amănă o altă, mai durabilă.

După invaziile normande, ungare și sarazine din secolul VIII, arta cunoaște un nou avânt și o revigorare evidentă, care se exprimă în arta romanică, începând din secolul XII, și apoi în inovațiile gotice. Hănit de spiritualitatea creștină, stilul romanic și cel gotic sînt reflectarea credinței unei civilizații dedicate în întregime glorificării lui Dumnezeu.

Capitolul

Arta paleocreștină și arta bizantină

În zorii secolului III, sub impulsul gustului popular pentru imagini, apare prima manifestare a artei creștine, numită artă paleocreștină. Ea își face prezența simultan, și după același spirit creator, în comunitățile creștine ale metropolelor romane din orient și din occident.

Arta paleocreștină, fruct al unor grupuri mici care trăiesc într-o teamă permanentă de persecuții, se dezvoltă în ilegalitate.

Abia în secolul IV, atunci când împăratul însuși se convertește la creștinism, arta paleocreștină iese „la lumina zilei”, pentru a deveni arta oficială a imperiului.

După căderea Romei, partea orientală a imperiului devine singurul garant al noii arte creștine.

Datorită diversității influențelor diferitelor civilizații care înconjoară și alcătuiesc Imperiul de Răsărit, se creează un limbaj artistic specific. Astfel, arta paleocreștină devine treptat artă bizantină. Transformarea aceasta pare a se fi făcut la începutul secolului VI, sub autoritatea marelui împărat Iustinian. În momentul acela, Imperiul bizantin cunoaște extensiunea lui maximă, implantând germenii artei sale din Italia în Turcia, trecând prin Grecia, Balcani, Asia Mică și până în Siria, Palestina și Egipt.

Mai mult, datorită creștinării popoarelor slave, arta bizantină se răspindește masiv spre Rusia, cea care se dovedește a fi continuatoarea vocabularului bizantin după căderea Constantinopolului în 1453.

Departat de realismul Antichității, arta bizantină stabilește, pe bazele revoluției estetice a artei paleocreștine, un nou mod de exprimare artistică, impregnat cu elemente simbolice, care fundamentează iconografia creștină până în zilele noastre.



Artă bizantină. Poier în aur, decorat cu emailări și perle, secolul X. Tezaurul de la San Marco, Veneția. © Dagli Orti



Mosaicurile de la San Apollinare Nuovo la Ravenna. © Scala

Trecerea de la Antichitate la Evul Mediu

La începutul erei noastre, apostolii, propovăduitori ai cuvântului lui Isus Christos, răspindesc creștinismul în întreg Imperiul roman. Creștinarea vizează, cu prioritate, mediile populare ale marilor orașe. Creștinii se opun ideologiei imperiale, refuzând înrolarea în armată și practicarea cultului împăratului. Suveranii îi consideră, așadar, o amenințare și organizează împotriva lor puternice persecuții. Dar aceste acte de cruzime inversunată nu reușesc să împiedice răspindirea noii credințe care câștiga treptat de partea sa aristocrația și mediile cele mai influente. De asemenea, ea pătrunde curând și la curtea imperială, vizându-l chiar și pe suveran. În 313, edictul de la Milano pune capăt persecuțiilor, iar în 380, edictul lui Theodosiu instaurează creștinismul ca religie de stat. Așadar, secolul IV reprezintă placa turnantă în concepția privitoare la creștinism.

După ce teama de represalii dispare, convertirile se fac în masă. Biserica trebuie să se organizeze. Ea stabilește o ierarhie, copiată după cea a administrației romane.

În domeniul politic, moartea împăratului Theodosiu, în 395, marchează o nouă împărțire a imperiului în Imperiul roman de Răsărit și Imperiul roman de Apus. Această separare este doar administrativă și are drept scop o mai bună gestionare a teritoriului în fața amenințărilor din afară. Totuși Roma nu rezistă în fața asalturilor barbare și, în 476, cade sub loviturile lor: acesta este sfârșitul Imperiului roman de Apus.

Constantinopol devine atunci capitala părții care supraviețuise din defunctul imperiu. În câteva secole, Imperiul de Răsărit va produce o cultură originală și își va dobîndi propria identitate. Astfel, el va deveni Imperiul bizantin.

Nașterea Imperiului bizantin

În 330, împăratul Constantin și-a ales, pentru a stabili noua capitală, situl Constantinopolului (Bizanț), datorită situației privilegiate a acestuia, punct de trecere de la Marea Neagră la Marea Egee și poziție-cheie la granițele lumilor occidentale și orientale. Loc de întâlnire a trei mari civilizații – greacă, română și orientală –, Imperiul bizantin este un creuzet cultural, deosebit de fecund și original. Pe lângă aceasta, poziția sa centrală asigură bogăția imperiului, care se găsește la încheierea tuturor drumurilor comerciale ale lumii mediteraneene.

Frumusețea orașului Constantinopol îl face rivălit de mulți. Astfel, dacă el este punctul de convergență a tuturor căilor de comerț, Imperiul

bizantin este acela al tuturor tentativelor de expansiune nutrită de civilizațiile vecine: arabi în sud, latini în vest, bulgari în nord și persi la est. Imperiul bizantin cunoaște, deci, o continuă stare de război, pentru apărarea teritoriului. Istoria lui este o succesiune de perioade de măreție și de declin, reușind totuși să se desfășoare de aproape o mie de ani.

Maturitatea Bizanțului

Începând din secolul VI, în timpul împăratului Iustinian, Imperiul de Răsărit se desprinde de instituțiile romane. Împăratul întreprinde reforme de profunzime. În domeniul legislativ, stabilește „Codul Iustinian” care reformează vechiul drept roman.

În domeniul religios, la sfârșitul secolului VI, conciliul de la Calcedon pune bazele unei noi doctrine, ortodoxia (literal „credința dreaptă”), care va fi doctrina creștinătății bizantine. Aceasta îl așază pe împărat, alesul lui Dumnezeu, în fruntea Bisericii răsăritene și pretinde ca patriarhul orașului Constantinopol să fie egalul papei de la Roma. Această legătură imuabilă, care unește puterile politice și religioase, constituie forța împăraților bizantini și garantează unitatea imperiului.

Pe plan politic și artistic, domnia lui Iustinian (527-565) marchează prima perioadă de aur a culturii bizantine. Datorită politicii sale expansioniste, ambițiosul împărat reface, aproape în totalitate, *Imperium Romanum*. Între timp, războaiele de cucerire secătuesc visteria statului și sărăcesc populația. Pe de altă parte, tulburările religioase zdruncină provinciile orientale ale imperiului, favorabile doctrinei monofizismului*.

Pe plan cultural, limba greacă devine limba oficială în 631, marcînd regresul definitiv al dominației latine.

Din secolul VIII pînă la mijlocul secolului IX, istoria Imperiului bizantin este întinsecată de criza iconoclastă*, care opune mediile monastice și populare Curții și înaltului cler. Acesta din urmă interzice imaginile sfinte, considerate idolatrie. Iconoclasmul înabuză avîntul cultural al imperiului și face tot mai tensionate raporturile cu autoritățile Bisericii apusene, ostile acestei doctrine.

Această perioadă este martoră a atenuării disputei care, de aproape cinci secole, îl opune pe papa de la Roma patriarhului de Constantinopol (susținut de împărat) pentru a stabili intietatea autorității supreme asupra Bisericii. În 1054, cele două părți se excomunică reciproc: se produce schisma răsăriteană.

În 1453, armatele turcești dau imperiului lovitura de grație: Constantinopolul creștin devine, acum, Istanbulul musulman.



Artă creștină. Fragment dintr-un relief arhi din teracotă, decorat cu simbolul creștin într-o coroană de lauri, secolul V. Muzeul din Cartagina.
© Dagli Orti



Catacombele San Gennaro, la Napoli, secolul V. Vestibulul etajului superior.
© Dagli Orti



Vedere interioară a cupolei la Sfînta Sofia, Istanbul, secolul VI. © Dagli Orti



Mosaic: Melchizedek și Abraham, bazilica Sfînta Maria Maggiore, Roma.
© Scala

Triumful unei arte de inspirație divină



Pictură paleocreștină, secolele V-VI.
Catacombele San Gennaro, Napoli.
© Dagli Orti

La începutul secolului III, primele semne ale artei creștine vad simultan lumina zilei, în teritoriile orientale și în cele occidentale ale Imperiului roman. Atunci apar fresce murale pictate în locurile de cult neconvenționale ale creștinilor: simple locuințe particulare (*domus ecclesiae*) sau la Roma, cimitire subterane cu etaje (catacombe). Stilul acestor picturi* se înscrie pe linia creației populare romane contemporane. Iconografia lor simplă este, și ea, larg reprodusă la Roma, pentru că ea stabilește o traducere creștină a vocabularului roman. Astfel, Orfeu devine Pastorul cel bun, sau Endimion adormit îl încamează pe Iona culcat sub un doivleac cățarator. Când nu găsesc echivalent în arta romană, creștinii își creează propriile teme iconografice. De altfel, originalitatea acestei noi arte creștine nu rezidă atât în iconografia sa, cât în faptul că fiecare reprezentare conține o dominantă simbolică: cel care se roagă cu brațele ridicate înfățișează sufletul în rugăciune. Pastorul cel bun este Isus Christos – salvatorul sufletelor etc.

Noua artă creștină apare și în producerea sarcofagelor*. Se regăsesc aici vocabularul simplu și simbolistica elementară, dezvoltată în pictură. Reliefurile acestor sarcofage prezintă o calitate stilistică foarte diferită, mergând de la simpla incizie pînă la basorelieful mai clasicizant și mai rafinat.

Arta creștină triumfătoare

Susținută de împărat, începînd cu perioada reformelor secolului IV, arta creștină poate



Artă paleocreștină, secolul IV. Sarcofagul Adelfiei, soția magistratului Valerius, provenind din catacombele San Giovanni.
Muzeul arheologic, Siracusa. © Dagli Orti

apărea, în sfîrșit, la lumina zilei. Devenită elementul esențial al creației artistice, ea înflorește în lucrări monumentale, care prelungește rolul marilor opere romane, știind să facă să strălucească (alături de Dumnezeu) prestigiul împăratului sau pe acela al marilor comanditari, convertiți de eurind.

De atunci datează la Roma, la Constantinopol și în întregul imperiu prima arhitectură creștină monumentală, derivată din construcțiile romane. Cele dintîi lacășuri de cult, cum este Santa Sabina*, aparțin tipului bazilical, răspunzînd unui concept diferit de acela al bazilicii romane.

De la mijlocul secolului IV, gustul claselor aristocrate, recent creștinate, cere o reîntoarcere la formele clasice și influența celor înstăriți deschide universul obiectelor de artă spre iconografia creștină.

De la arta paleocreștină la arta bizantină

Tulburările care amenința partea occidentală a imperiului în secolul V nu împiedică manifestarea vivacității sale artistice. Ravenna*, noua reședință imperială, se umple de edificii religioase cu bogate decorații în mozaic – mausoleul Gallei Placidia, San Apollinare Nuovo* (p. 56) etc. Dar, în 476, Roma distruge în caderea ei și înflorirea acestei arte creștine în devenire, rapid copleșită de influențele barbare: unitatea artistică a lumii creștine este definitiv compromisă.

Constantinopol este singurul urmaș al artei creștine. Pe nesimțite, pe bazele acestei arte noi, ale carei caracteristici vor fi tot mai accentuate, apare, în Imperiul de Răsărit, o creație originală, total dependentă de Biserica și de împărat și care își afirmă ca prima trăsătură a particularităților sale faptul de a se manifesta ca teatrul unei rivalități perpetue între influențele orientale și cele occidentale.

Arhitectura religioasă: o căutare de simboluri

Arhitectura bizantină este, înainte de toate, o arhitectură a caramizii. Aceasta este vizibilă la exterior și acoperită în interiorul edificiilor. O altă tehnică de construcție, frecvent utilizată, este aceea care folosește tuburi de pămînt ars etanș încastate cu mortar. Din aceste tehnici lesne de minuit, care folosesc materiale ușoare, se naște o arhitectură foarte suplă, care preconizează folosirea cupolei.

În secolele V și VI, în Imperiul de Răsărit se întîlnesc formele arhitecturii religioase paleocreștine (planul bazilical sau centrat). Cu timpul, folosirea planului centrat în scopuri cultice necesită, rapid, adăugarea unei abside* la acest tip de construcții.



Biserica Santa Sabina, Roma.
Nava bazilicii, secolul V.
© Dagli Orti



Interiorul bisericii San Vitale, la Ravenna.
© Dagli Orti



Artă bizantină. Capitala din biserica San Vitale la Ravenna, secolul VI. © Dagli Orti



Mosaicul „Bunului păstor” (detaliu). Mosaicul Galiei Placidia, Ravenna. © Scala

Această inovație duce la apariția unei soluții originale: bazilica* cu cupolă – catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, înaltă în secolul VI de împăratul Iustinian, este primul exemplu de acest fel.

Tipul de plan în cruce greacă* este cea mai originală creație a arhitecturii bizantine și reprezintă trăsătura ei caracteristică. El se prezintă sub forma unei cruci cu patru brațe egale, înscrind-se în interiorul unui pătrat. Spațiul central, la încrucișarea brațelor, este dominat de cupolă. De o mare unitate interioară și exterioară, acest tip de plan asociază nevoilor practice un simbolism accentuat, caracteristic spiritului bizantin. Apărut în secolul IX, planul în cruce greacă este folosit sistematic începând din secolul XI.

Artă reliefului

În opoziție cu gustul Antichității pentru ronde-bosse, pe care îl va oculta definitiv de-a lungul secolului VI, lumea bizantină, sub influența orientală, dezvoltă o artă a reliefului, înainte de toate ornamentală și decorativă. Îi sunt caracteristice mai multe tehnici: basorelieful accentuat, meplat care dă suprafeței sculptate aspectul unei adevărate dantele de piatră; relieful *champlevé* care prezintă motive sculptate pe un fond ușor scobit și umplut cu o pastă închisă la culoare, uneori cu praf de sticlă colorată. Adesea mai aproape de artele decorative decât de sculptură, relieful bizantin se joacă cu culorile, cu contrastele între plin și gol, în motive de obicei geometrice sau vegetale, puternic stilizate*. Sarcophagele* sculptate răspund aceluiași exigențe decorative. Reprezentanții figurativi ale acestora sunt înlocuite cu elemente simbolice izvorâte din vocabularul oriental.

Artă culorii: mozaicul și fresca

Artă bizantină, îndrăgostită de jocurile de culori, propune pentru decorația monumentală folosirea mozaicului*, urmat de aproape de frescă. Ambele răspund unui rol și unei evoluții similare. Prima lor funcție fiind cea educativă, programul iconografic este puternic reglementat de Biserica.

Numeroasele mozaicuri ne permit să constatăm că, începând din secolul VI, acesta capătă originalitate, în raport cu mozaicul paleocreștin. Este suficient să se compare, la Ravenna, mozaicurile de la sfârșitul secolului V cu cele care împodobesc construcțiile perioadei de aur a lui Iustinian, pentru a descoperi că atmosfera naturalistă, dominată de albastru și verde, a Antichității, face loc scenelor solemne, ce se derulează pe fonduri orbitoare de aur, de acum înainte specifice tuturor mozaicurilor bizantine. Scopul nu este de a mai reprezenta realitatea, ci de a plasa pe cel credincios în contact direct cu o

lume suprapămîntească, spirituală. Aceleași lumi îi aparțin canoanele hieratice ale personajelor. Totuși, fiecare perioadă de reînnoire artistică va însemna, pentru reprezentările figurate, întoarcerea la un canon antic, mai suplu și mai alungit. Dar, începând cu secolul VII, perioada iconoclastă pune piedici creației de imagini religioase. Perioada aceasta de sărăcie artistică permite o reflecție profundă asupra rolului exact al acestor imagini.

De fapt, de la mijlocul secolului IX, o dată cu sfârșitul crizei, această perioadă iconoclastă va fi înlocuită cu un program iconografic foarte strict, care asociază organizarea decorației interioare cu semnificația simbolică a fiecărei părți a bisericii. În centrul cupolei, care înfățișează cerul divin, tronează Christos Pantocrator*. Conca absidei este rezervată reprezentării Fecioarei, rugându-se sau ținând Pruncul pe genunchi. În fața absidei este înfățișată *hetimasia* (tron gol pregătit în ipoteza venirii lui Isus Christos în momentul Judecării de Apoi). În restul sanctuarului (care simbolizează lumea pămîntească) imagini de personaje sfinte ocupă pereții.

Această ordine strictă se stabilește definitiv o dată cu adoptarea planului bisericii în cruce greacă, de care este indisolubil legat. În decursul ultimelor secole ale imperiului, mozaicul, tehnica de lux prin excelență, este deseori prea costisitor. El tinde să fie înlocuit de frescă – de o mai mare suplete –, ceea ce oferă chiar posibilitatea exprimării sentimentelor umane.

Icoanele

Contrar accepției uzuale, icoana nu este numai o imagine pictată pe un panou de lemn. Ea este, înainte de orice, o imagine sacră transportabilă, care poate recurge la fel de bine atât la tehnicile picturii eit și la cele ale mozaicului, ale orfevrăriei sau ale emailului.

Mobile, icoanele permit propagarea artei bizantine în special în țările slave care, convertite la ortodoxie, respectau caracterul sacru al imaginilor. Cele mai cunoscute școli rusești* au fost cele din Novgorod și Moscova (de care aparține și minunatul artist Andrei Rubliov). Din secolul XIV și după caderea Imperiului bizantin, aceste școli sunt cele care continuă tradiția icoanelor.

Obiectele de artă realizate din materiale prețioase – fildeş, metale, email sau mătase – au fost la loc de cinste în lumea bizantină. Furate de cruciați și apoi de turci, ele au constituit un factor esențial în propagarea artei bizantine în lumea medievală.



Christos Pantocrator, capela Palatina, Palermo. © Scala



„Fecioara din Vladimir”. Icoana bizantină pictată în secolul XII. © Novgorod

Mozaicurile din biserica San Vitale (către 547)

Împăratul Iustinian și împărăteasa Teodora, Ravenna



Împărăteasa Teodora înconjurată de Curtea sa.
© Dagli Orti

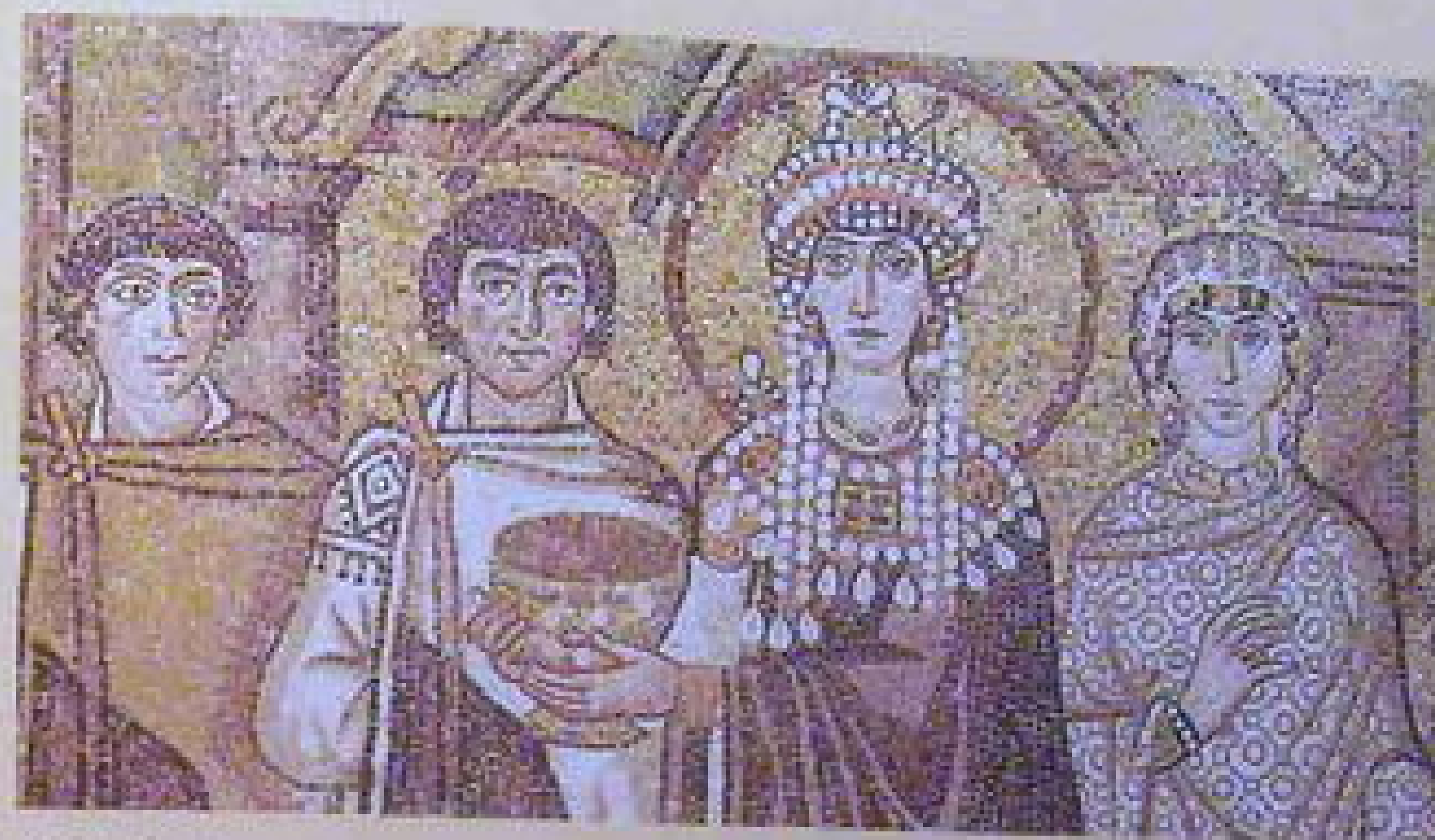
Cucerirea Italiei de către împărații bizantini, în prima jumătate a secolului VI, întărește rolul orașului Ravenna. Împăratul Iustinian împodobește orașul cu noi biserici, marturii ale artei bizantine în Occident. Printre acestea, San Vitale, sfințită în 547, prezintă o structură exterioră sobră, care contrastează puternic cu opulența interiorului, unde se reunește marmure prețioase și mozaicuri admirabile.

Descriere

De-a lungul zidurilor absidei strălucesc cele două mozaicuri reprezentând, în stînga, pe împăratul Iustinian și, în dreapta, pe împărăteasa Teodora. Împăratul Iustinian, cu coroana pe cap, ține în mîna o patenă* de aur pentru azima. În dreapta împăratului, nobilii de la Curte și garda

înarmată personifică puterea pămînteană; la stînga, arhiepiscopul Maximian și clerul reprezintă puterea spirituală. Cei doi diaconi au în mîini o cadelnă și un evangheliar decorat cu pietre prețioase.

Pe peretele opus, împărăteasa Teodora face pereche cu Iustinian. Aceasta fostă dansatoare, care se producea prin locuri rau luminate din port, e de recunoscut prin diademă și prin bijuterii. Ea oferă imaginea unei regine încarnînd puterea absolută, de o splendoare abstractă, de un fast aproape neomenesc. Însotită de suita sa, se pregătește să intre în biserică. Cei trei Regi Magi, brodați în partea de jos a mantiei sale, sugerează un act de donație; ea ține în mîini un potir pentru vinul de împărtășanie pe care îl va oferi bisericii San Vitale.



Împărăteasa Teodora (detaliu).
© Dagli Orti

Tehnică

Pentru realizarea unui mozaic se assemblează mici cuburi neregulate de marmură, pasta de sticlă, teracotă, alăturate și lipite cu mortar, în așa fel încît să alcătuiască un decor. O foaie de aur acoperă unele bucatele folosite pentru fundaluri.

Elementele din sîdef sînt folosite pentru a amplifica strălucirea podoabelor cuplului imperial.

Înclinarea variabilă a bucățelelor în raport cu suprafața zidului captează și reflectă mai mult sau mai puțin lumina, ceea ce dă un aspect scilicet suprafeței mozaicului și face culorile acestuia mult mai intense decît în pictură.



Împăratul Iustinian și Curtea sa.
© Dagli Orti

Comentariu

Mozaicurile devin elemente complementare ale arhitecturii, făcînd să dispară imaginea greoaie a zidăriei.

Splendoarea cromatică a acestor două mozaicuri nu urmărește efecte realiste. Dimpotrivă, caută să transforme materialitatea corpurilor într-o compoziție care are ceva sfînt. Pe un fond aurit, rezervat – ca și în icoane – reprezentării lumii divine,

personajele apar din față, cu rigiditatea lor semeată și cu figurile lor impasibile. Ochii imenși fixează spectatorul cu o privire hipnotică. Numai mișcarea unui fald sau gestul unei mîni îndulcește această hieratică rituală. Personajele reprezentate fără umbre, fără relief, într-o lume în afara timpului, par a pluti în aer. Suveranii, Iustinian și Teodora, reprezentanții lui Dumnezeu pe pămînt, poartă o aureolă*, simbol al comuniunii dintre Biserică și stat în Imperiul bizantin.

Capitolul

Arta romanică

În lingvistică, termenul de „romanice” se aplică limbilor de origine latină care au constituit limbile moderne ale țărilor de mult romanizate. Din secolul XIX, el este adoptat, în general, pentru a desemna arta care se dezvoltă în Apus, după destrămarea Imperiului carolingian.

Arta carolingiană, pe care o vom prezenta în acest capitol, este cea care, la începutul secolului IX, dezvoltă prima ruptură cu artele germanice, producând o reînnoire artistică ce va marca Occidentul pentru mult timp de atunci înainte.

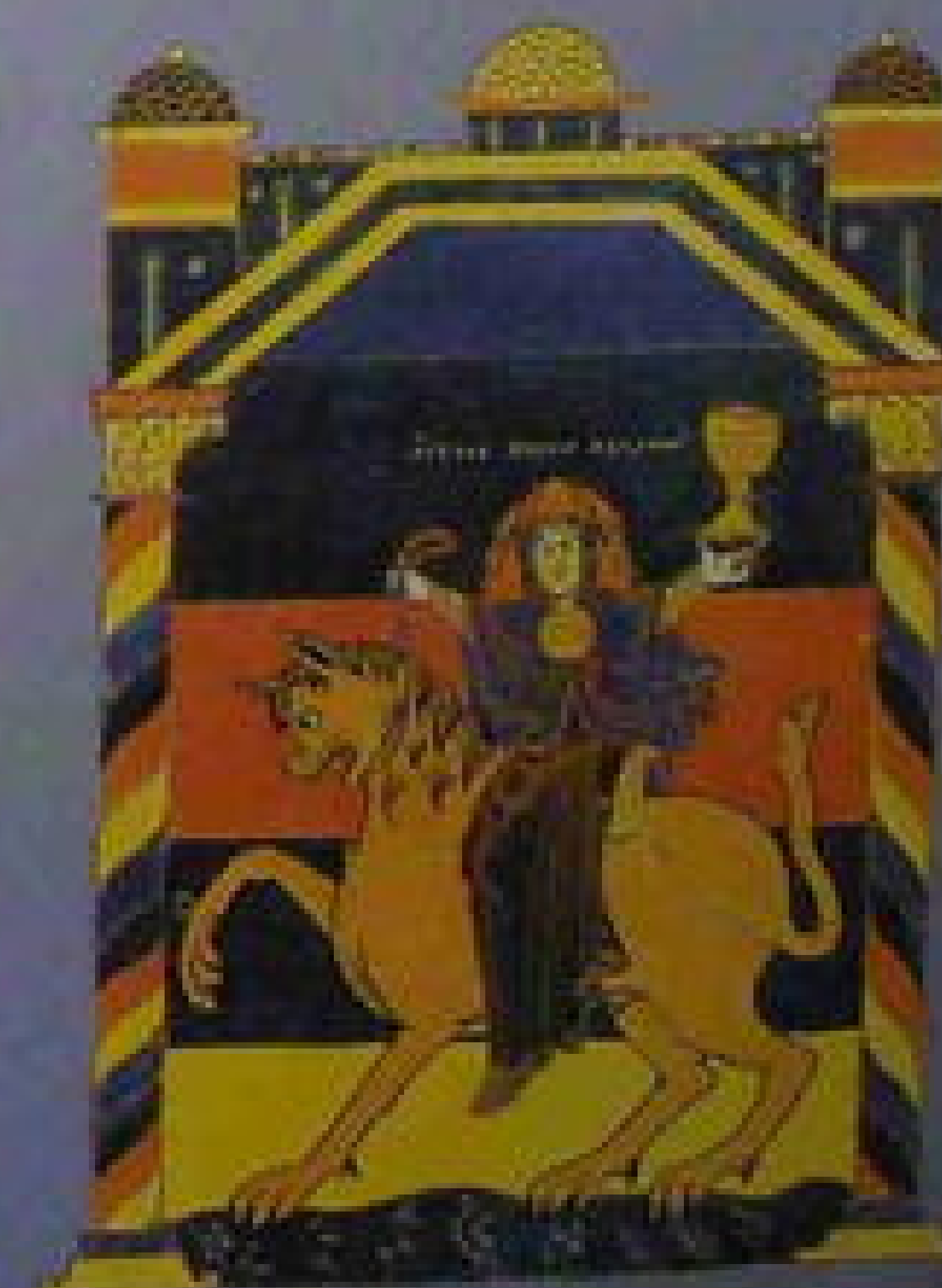
La sfârșitul secolului IX, prăbușirea Imperiului carolingian, sub lovitura noilor invazii, afectează profund unitatea lumii apusene.

În jurul anului 1000, odată înlăturat pericolul invaziilor și stabilizate granițele, Occidentul creștin își găsește un nou echilibru. Dezvoltarea lui artistică prezintă două aspecte: în Sfântul Imperiu se naște o artă imperială, relativ omogenă, pe când în restul Occidentului se efectuează experiențe novatoare variate, care constituie geneza artei romanice.

Începând din a doua jumătate a secolului XI, arta romanică intră în perioada ei de maturizare, care culminează cu secolul XII. Totuși, deși se dezvoltă pe o bază unică, ce îi definește direcția fundamentală, arta romanică, rezultatul unei societăți profund religioase, rurale și divizate, se exprimă într-o imensă diversitate de forme.

În a doua jumătate a secolului XIII, ea coabitează cu formele gotice care înfloriseră deja de aproape un secol în numeroase orașe occidentale. Multe edificii, începute în stil romanic, sînt terminate în stilul gotic.

Apocalipsa Sfântului Sever.
Miniatură din secolul XI.
Biblioteca națională, Paris.
© Bibliothèque nationale



Timpanul portalului vestit al bisericii din Conques
(secolul XII, Anonym).
Judecata de apoi (detaliu): Christos însoțit de sfinți,
peșteră, intrarea în infern și în paradiz.
© Dagli Orti

Divizarea și unitatea lumii feudale

În anul 800, la Roma, Carol cel Mare (Charlemagne) primește coroana imperială din mâinile papei. Prin acest gest simbolic, Carol cel Mare se afirmă ca moștenitor al Imperiului universal roman și creștin.

Pentru prima dată de la căderea Imperiului roman, Occidentul se găsește unit sub aceeași unică autoritate politică.

Biserica apare ca element unificator al acestui imperiu, sub multe aspecte. Cu ajutorul papei, Carol cel Mare reformează liturgia și instituțiile clericale.

În plus, prin aducerea la Curtea sa a unor erudiți veniți din întreg imperiul, împăratul este initiatorul primei rennoiri intelectuale a Occidentului, după căderea Imperiului roman. În domeniul artei, al scrisului și al vieții spirituale, această renaștere se manifestă printr-o întoarcere liber consimțită la modelele antice.

După moartea lui Carol cel Mare, imperiul se destramă. Acest declin nu a afectat totuși prestigiul culturii carolingiene.

În sfârșit, după o scurtă renaștere a imperiului, în ultimii ani de domnie ai lui Carol cel Pleșuv (Charles le Chauve), la moartea acestuia, în 877, noile invazii ale ungarilor, vikingilor și sarazinilor încheie distrugerea ultimelor ramășițe ale Imperiului carolingian.

Răscrucea anului 1000

În jurul anului 1000, fărâmițarea Occidentului este vizibilă la toate nivelele: politic, geografic, social, cultural și religios.

Climatul de insecuritate instalat de invaziile diferitelor popoare atrage după sine, treptat, o profundă mutație și în organizarea politică și socială.

Într-adevăr, la începutul secolului X, puterea politică este mult slăbită, nemaiputând să ofere garanții de securitate. Populațiile se întorc atunci către protecția acordată de seniorii locali, ale căror puteri cresc efectiv. Astfel încet, treptat, locul acestei puteri politice este luat de feudali, ale căror fortărețe* sînt simbolul noii structuri.

Această nouă organizare socială și politică stabilește legături de vasalitate între membrii păturilor sociale superioare. Fiecare senior dă ascultare unui alt senior mai puternic și are îndatoriri față de populațiile al căror suzeran este. Între secolele X și XII, relațiile feudale de vasalitate se răspindesc în cea mai mare parte a Occidentului.

În Franța, ele înlocuiesc puterea politică centrală. Fărâmițarea geopolitică este maximă.

În restul Europei, organizarea feudală este mai mult sau mai puțin controlată de o putere centrală, relativ puternică.

Este cazul Normandiei, unde s-au stabilit invadatorii vikingi, și careia, după bătălia de la Hastings* din 1066, aceștia îi atășază Anglia.

În ținuturile germanice, regele Saxoniei Otto I reușește, datorită puternicei sale personalități politice, să domine sistemul feudal. El duce o politică viguroasă de cuceriri, lărgeste frontierele spre est, oprind expansiunea ungarilor, și spre sud, înglobînd o parte a Italiei. La Roma, în 962, Otto I este uns împărat de către papă; se naște Sfîntul Imperiu roman de națiune germană, afirmîndu-se ca urmaș spiritual al imperiilor roman și carolingian.

Viața intelectuală este izolată în mănăstiri și abații care regrupează reprezentanții cei mai de seamă ai clerului.

Biserica din Roma este, în totalitate, dependentă de autoritățile laice. Însarcinate să-i numească, într-o totală dezordine, pe abați, pe episcopi și chiar pe papa însuși.

În jurul anului 1000, o mai mare siguranță, precum și progresul atins în privința organizării și a uneltelor agricole provoacă o explozie demografică generală. Se pune în practică o vastă politică de defrișări, care reduce izolarea feudelor.

În domeniul religios, practicarea sporită a cultului relievelor mărește circulația pe drumurile de pelerinaj, favorizînd astfel stabilirea unor noi legături.

Marile ordine monastice se extind în întreg Occidentul. Expansiunea ordinului de la Cluny, remarcabil prin bogăția mănăstirilor sale, are loc între secolele X și XII. Cea a ordinului cistercian atinge apogeul în secolul XII. Acesta din urmă propovăduiește întoarcerea la austeritate și la respectarea regulii săraciei. Prin numeroasele lor construcții arhitecturale și prin atelierele pe care le adapostesc, aceste ordine joacă un rol primordial în răspîndirea artei romanice.

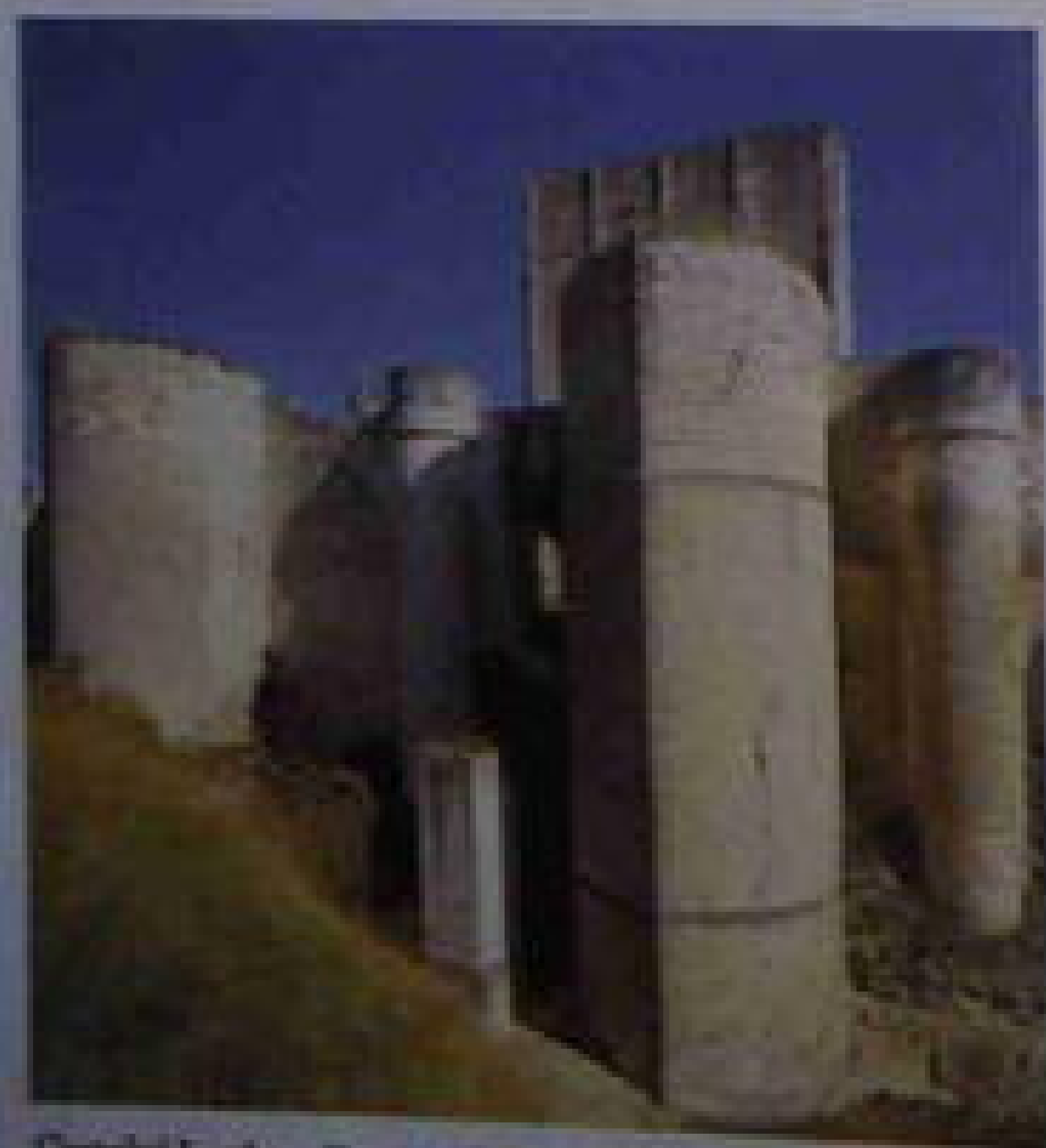
Pe de altă parte, începînd din secolul XI, Biserica reunește Occidentul în idealul comun de recucerire împotriva islamului și organizează cruciadele.

Din secolul XI, puterea papală încearcă să se elibereze de tutela imperială și a castelor familiilor romane. Ea denunță incapacitatea puterilor laice de a-i numi pe reprezentanții clerului și își afirmă deplina suveranitate.

În 1122, concordatul de la Worms consfințește această stare de fapt, marcînd, pentru un timp, victoria Bisericii asupra diferitelor puteri laice. Din nou, Biserica se găsește unită sub aceeași autoritate unică: papa.



Cruce în aur și emailuri cloazonate reprezentînd viața lui Iisus. Bibliotecă Vaticanului. © Scala



Castelul Loches. Dregan din secolul XII, lucrat în secolele XIII-XV. © Dagli Orti



Tapiseria reginei Matilda, al cărei ansamblu prezintă diferite episoade ale bătăliei de la Hastings din 1066. Detaliu: Harold și comesa. Muzeul episcopiei, Bayeux. © Dagli Orti



Vedere din nord-est a bisericii abatale Saint-Pierre de Coque (secolul XII). Angren. © Scala

Diversitatea artei romanice



Artă carolingiană. Porticul mănăstirii imperiale din Lorsch (sfârșitul secolului VIII).
© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

După perioada invaziilor, reorganizarea regelui franc atrage după sine o remarcabilă înflorire artistică, între secolele VIII și X. În această epocă numită „Evul Mediu timpuriu”, se elaborează noi forme de expresie care vor da naștere, progresiv, artei romanice.

Renașterea carolingiană

Artă carolingiană se caracterizează printr-o întoarcere conștientă la formele Antichității timpurii. Ea însă nu oferă o copie servilă a modelelor antice, ci propune mereu o adaptare originală. Renașterea carolingiană, care se manifestă prin intermediul unei arte puse exclusiv în serviciul suveranului, ia sfârșit o dată cu moartea lui Carol cel Pășor, în 877.

Din arhitectura carolingiană* s-au păstrat astăzi numai câteva edificii religioase; ele reiau planul, centrat și bazilical, din Antichitatea timpurie. Între timp, pentru a răspunde noilor necesități liturgice, planul bazilical cunoaște o adaptare puternică.

Astfel, la corul* edificiului religios, plasat, după liturgia romană, la est, se adaugă, la vest, un al doilea cor, identic cu primul. Bazilica carolingiană prezintă, așadar, două abside simetrice. În interiorul fiecărui cor, altarul este înălțat pe o construcție bolită (dar nu subterană) numită criptă. Aceasta adăpostește moaștele în jurul cărora credincioșii pot circula.

Pentru a împodobi edificiile, sînt refolosite piese provenite din construcțiile antice (cel mai adesea, capiteli și coloane). Se pare că această practică a fost folosită pe larg și în domeniul sculpturii, în detrimentul dezvoltării unei sculpturi specifice carolingiene.

Miniatura (pictura pe manuscrise) și bijuteriile constituie astăzi cea mai de preț parte a moștenirii carolingiene, revalorizînd tehnicile antice de creare a iluziei realității.

În ciuda persistenței folosirii tehnicilor germanice, orfevrăria carolingiană* evidențiază stiluri și o iconografie împrumutate din Antichitatea greco-romană. Ea utilizează din abundență materiale scumpe.

Sub domnia lui Carol cel Mare, atelierele în care se produceau obiecte de artă decorativă sînt grupate în jurul curții regale. Sub Ludovic cel Pios, fiul lui Charlemagne, acestea se dispersează în mănăstiri conduse de înalți demnitari (ca arhiepiscopul Ebbon la Metz) și formează fiecare o școală stilistică diferită.

Artă ottoniană

Se dezvoltă în Sfîntul Imperiu roman de națiune germană pînă la sfîrșitul secolului XI. Artă ottoniană este folosită, în întregime, în scopul glorificării imaginii imperiale. Inspirația sa este extrasă din două surse semnificative: pe de o parte, artă carolingiană și, pe de altă parte, artă bizantină. Acestea reprezintă, în fapt, moștenirea directă sau indirectă a Imperiului roman, și sînt exemplele cele mai la îndemîna de arte aflate exclusiv în serviciul suveranului.

Modelele carolingiene domină creația arhitecturală. Dacă planul centrat pare abandonat (mai apare sporadic, cum este biserica din Ottmarsheim), pretutindeni formula edificiului religios cu două abside simetrice cunoaște o mare extindere. În cursul secolului XI, aceste construcții cîștigă în dimensiuni. Sankt Michaels din Hildesheim* este un strălucit exemplu în acest sens. În exterior, turnurile și clopotnițele accentuează amplasarea clădirilor și forța celor două abside.

Împrumaturile bizantine, posibile prin circulația unor obiecte, sînt evidente, în special în domeniul artelor minore. Aici se manifestă un anumit hietism în reprezentarea figurativă și o epurare a liniilor care cîștigă în eleganță.

„Prima” artă romanică

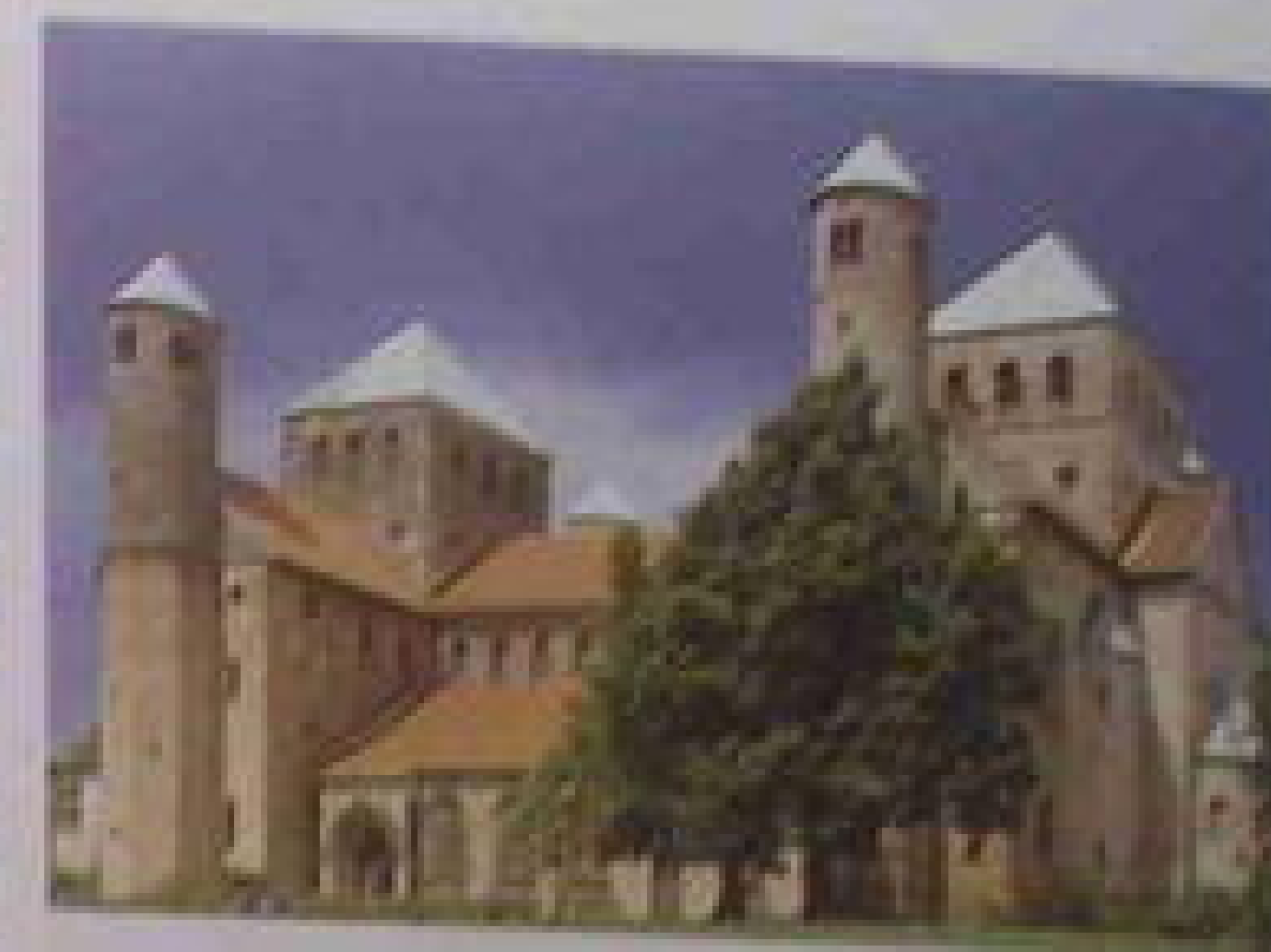
Această denumire desemnează ansamblul experiențelor și creațiilor noi, aparute de la sfîrșitul secolului X în restul Occidentului.

Arhitectura: centrul arhitecturii preromane se situează în partea meridională a disparutului Imperiu carolingian, din Italia de nord pînă în partea septentrională a Spaniei, trecînd prin sudul Franței. În interiorul acestei zone geografice, centrele lombarde și catalane apar extrem de dinamice.

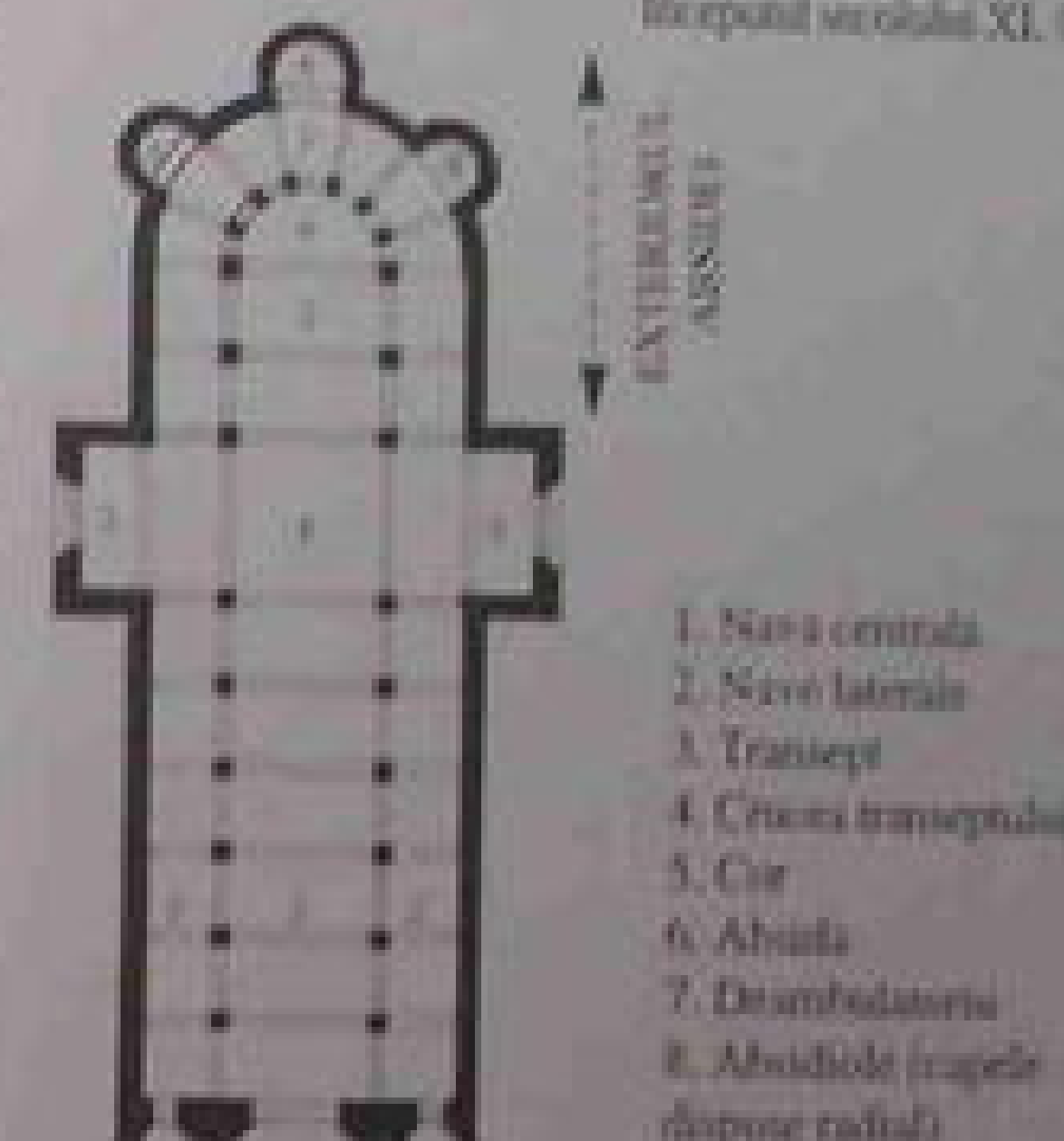
Edificiile primei arte romanice prezintă un plan simplu (una pînă la trei nave terminate cu o absidă*) care tinde să devină mai complex în decursul secolului XI.

Scopul arhitecților este de a se îngriji de apariția* zidăriei, în detrimentul oricarei alte cercetări de amplasare. Aceasta arhitectură se prezintă, așadar, sub forma unor edificii mici, în general făcute din piatră cioplită care imită cărămida.

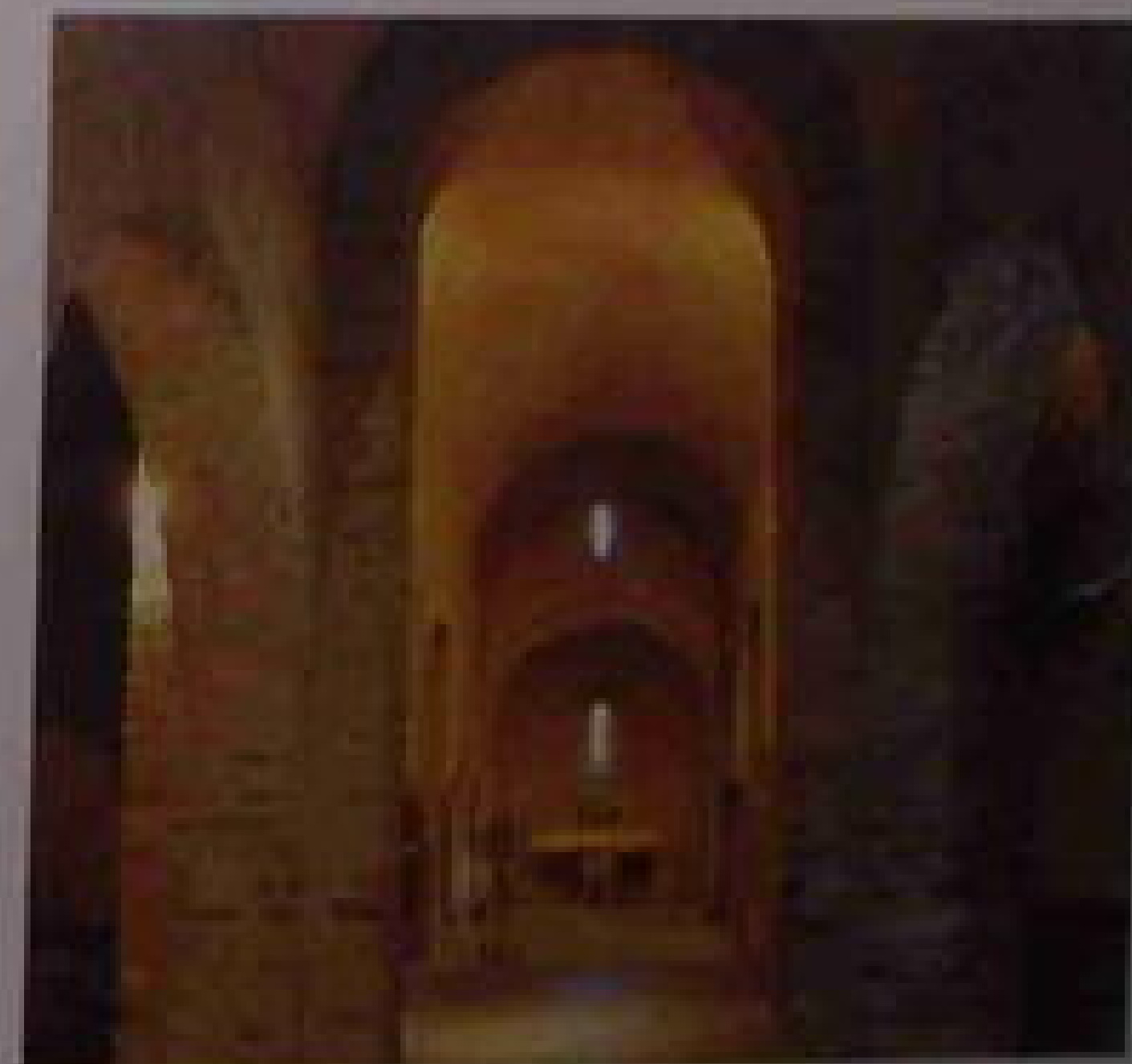
În același timp, cea dintîi preocupare a constructorilor o constituie modul de acoperire a unui edificiu; treptat, se încearcă înlocuirea șarpantei din lemn, care poate lua ușor foc, cu o boltă din piatră. Acoperișul din piatră se aplică anumitor părți ale sanctuarului (abside, porticuri...) pentru care este mai ușor de realizat. Uneori, cum se întîmplă la biserica San-Martin din Canigou*, în Catalonia, constructorii îndrăznești îl extind la întreg edificiu.



Artă ottoniană.
Biserica Sankt Michael din Hildesheim, Germania.
Începutul secolului XI. © Dagli Orsi



Planul unei biserici romanice



Prima artă romanică. San-Martin din Canigou.
Prima Ottoniană. © Rosine Mazón/Agence TCM



Miniatură din Evangheliul din Metz
sculptată în filde, reprezentînd un cruce, peșteră, și
măști clăuzate pe pereți înaltă în tehnica răsărite.
Biblioteca națională a Franței, Paris. © B.N.F.



Fațada bisericii Saint-Philibert din Tournai (Burgundia).
Decor cu benzi lombarde și benzi verticale ieșite în relief (lesene).
© Photo Jean Bernard



Basorelief de pe introul bisericii Saint-Génès-des-Fontaines, secolul X (Languedoc).
© Jean-Paul Garcin-Dial

Această schimbare în sistemul de acoperire duce la o regândire a problemei suportilor. Astfel, stâlpii monoliți* sînt înlocuiți cu stâlpi în formă de cruce, susținînd codoane angajate sau pilastri, care reduc înălțimea interioară a construcției. Această grijă de a armoniza elevația zidurilor se regăsește și în decorația exterioară, animată de un sistem de arcaturi oarbe (benzi lombarde*) separate de benzi verticale ieșite în relief (lesene)*. Deschiderile, încă de dimensiuni mici, se fac în partea superioară a zidurilor.

Sculptura: pentru a orna punctele de articulație ale arhitecturii, primele încercări de sculptură monumentală apar în interior pe capitelluri, iar în exterior în reliefurile sculptate sau incizate. Această sculptură, puternic inspirată din tehnica orfevrăriei, cunoaște reprezentări naîve, așa cum se pot vedea la Saint-Génès-des-Fontaines*. Aceste manifestări sînt încă rare și timide. Din a doua jumătate a secolului XI, apar capitelluri al căror stil și organizare sînt evident romanice.

Artele minore: domeniul miniaturilor detine un rol esențial în geneza artei romanice. Constrîngerile tehnice fiind mai puțin importante decît în cazul sculpturii sau al arhitecturii, anumite școli timpurii produc lucrări ale căror trăsături romanice sînt perceptibile încă de la începutul secolului XI* (p. 67). Acestea sînt evidențiate prin folosirea culorii, în strat aplat, prin recursul la un stil destul de naiv, viu și narativ, și printr-o iconografie în care se combina, neîncetat, abstractul și realitatea. Preocuparea artiștilor nu mai este aceea de a crea efecte înșelătoare, ci de a ocupa la maximum spațiul.

Sînt fundamentale două școli de miniatură: cea din sudul Angliei și cea a pictorilor mozarabi* din nordul Spaniei.

Arta romanică

Arta preromanică s-a răspîndit în Occident datorită dezvoltării comerțului și a drumurilor de pelerinaj. Înnoirile ei se regăsesc în creațiile artistice, cu începere din secolul XII; ele constituie unitatea în diversitate a artei romanice.

Arhitectura: domină planul bazilical, în cruce latină*. El prezintă o dezvoltare inedită a corului și a transeptului*, care poate răspunde necesităților liturgice și creșterii numărului de pelerini.

Pentru acoperiș, șarpanta de lemn* susținută de stâlpi rămîne preponderentă în Sfîntul Imperiu, Italia meridională și regiunile învecinate, ca și în Normandia și în Anglia. Acest tip de acoperiș permite străpungerea zidurilor edificiilor, prin deschizături largi.

În restul Europei, pentru acoperirea întregii construcții se folosește piatra. Sînt utilizate trei tipuri de acoperiș: **bolta în leagăn*** (în plin cintru sau frînt), **bolta în cruce*** și **cupola***.

Bolta în leagăn este un semicilindru din piatră așezat deasupra navei*. În unele edificii, arcurile dublouri, sprijinite pe pilastri, ajută la susținerea boltii, formînd astfel travee*. Cînd bolta este în plin cintru, împingerile se transmit orizontal, spre exterior. Atunci cînd leagănul este frînt, împingerile sînt repartizate spre exterior și pe verticală, spre baza zidurilor.

Reechilibrarea acestor împingeri permite înălțarea edificiului, adoptîndu-se mai multe soluții.

O primă soluție constă în a susține împingerile boltii, fie prin ziduri groase, fie prin adăugarea de nave laterale, care se ridică pînă la înălțimea acestei boltii, ele însele sprijinite de contraforturi* puternice.



Șarpanta în lemn a bisericii Saint-Étienne din Vignory, Haute-Marne.
© Martin Guillon/Explorer



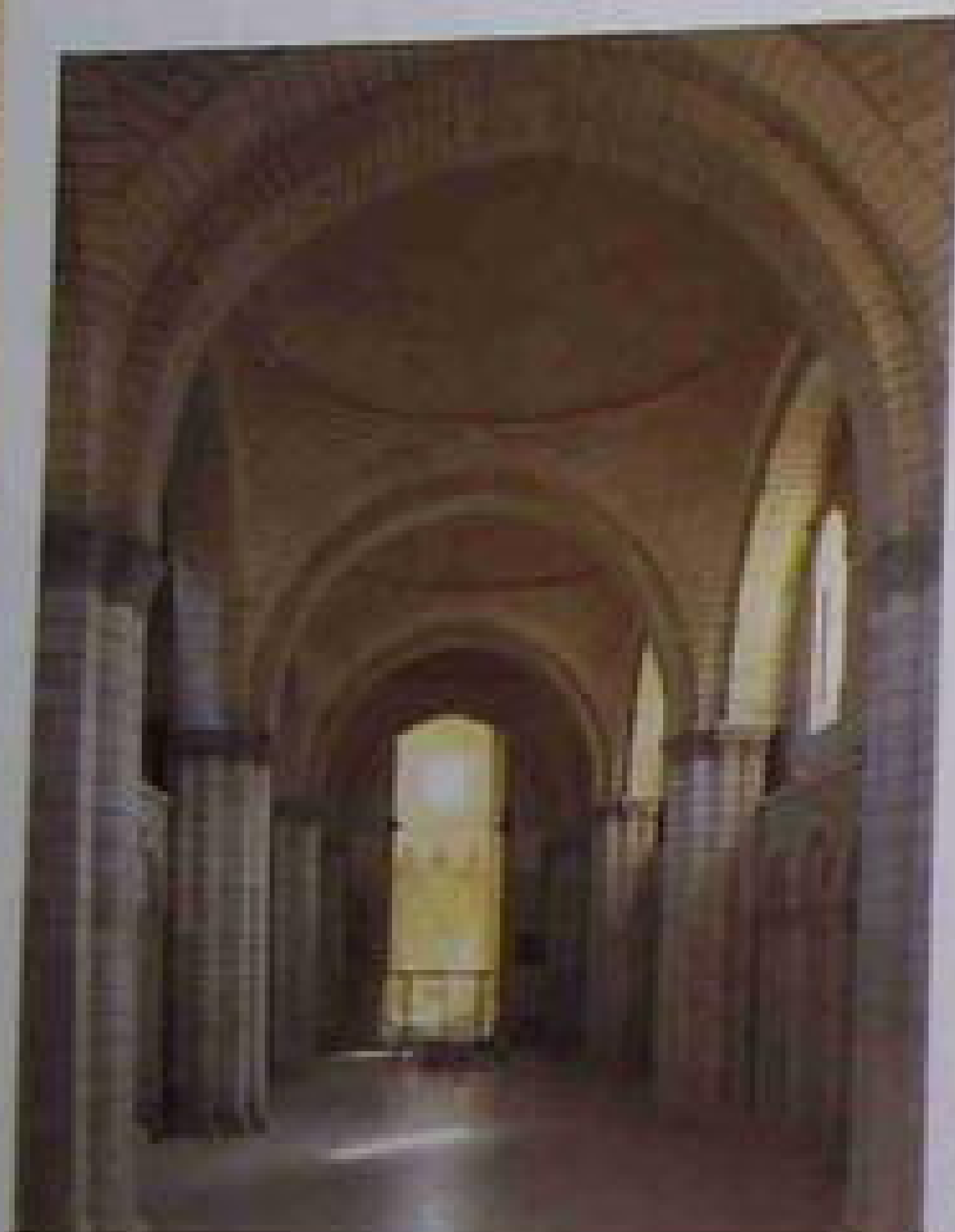
Bolta în plin cintru (Saint-Savin-sur-Gartempe). © Dagli Orti



Bolta în leagăn frînt (Abatia din Fontenay).
© Alain Rivière - Lecoq/TCP



Bolta în cruce (Sainte-Marie-Madeleine din Vézelay). © Dagli Orti



Biserica abatei din Fontevraud unde se vede succesiunea de cupole. Maine-et-Loire.
© Hervé Champollion/Agence TOP



Claustral Bisericii Saint-Pierre din Moissac (Tarn-et-Garonne). Sfârșitul secolului XI.
© Dagli Orti

O altă soluție constă în a ridica, deasupra centrelor lateralelor, triforiumuri oarbe, care sprijină zidurile navei în partea de sus. Iluminarea edificiilor se face în acest caz prin navele laterale și înălțimea interioară este stabilită la două etaje (arcade mari și tribune). Același sistem poate fi folosit pentru a sprijini o boltă în leagăn frânt. Punctele de împingere ale boltii fiind deplasate spre partea de jos, zona superioară a zidurilor poate fi în acest caz străpunsă de deschideri, deasupra tribanelor. Iluminarea navei se face direct, iar înălțimea sa este stabilită la trei etaje (arcade mari, tribune și ferestre înalte). Această soluție este aplicată, pe larg, în Burgundia.

Cu ajutorul boltii în cruce, formată din două bolti în leagăn care se întretaie în unghiuri drepte, cea mai importantă parte a împingerilor descărcându-se pe pilăstrii de la colțuri, zidurile edificiilor pot fi larg străpunse cu deschideri.

Cupola se folosește adesea pentru a acoperi intersecția navei cu transeptul, cu scopul de a face spațiul să pară mai mare. Alteori, un „sir de cupole” asigură acoperirea întregului edificiu. Acest sistem de acoperire interzice amenajarea de naosuri laterale. În schimb, sprijinindu-se numai pe pilăstrii masivi de la colțuri, permite o iluminare directă a naosului. Această soluție se întâlnește în sud-vestul Franței.

Decorul interior: interiorul unei biserici romanice strălucea la origine de culori: ale picturilor care acopereau zidurile și ale sculpturilor, ele însele divers colorate.

Numeroase izvoare de inspirație au alimentat dezvoltarea decoratiei arhitecturale: paleocreștinii, carolingienii, germanii, bizantinii, orientali sau musulmanii.

Iconografia romanica tratează cu predilecție subiecte puternic simbolice, care evocă adesea o lume imaginară și populată de monștri, corespunzând concepțiilor religioase de atunci.

Rolul sculpturii romanice este de a sublinia punctele-cheie ale arhitecturii: capitelluri și cornișe în interior, porticiuri și timpiane la exterior. Cadrul, obligatoriu arhitectural, al acestei sculpturi este restrictiv. El obliga artiștii să contorsioneze formele sculptate pînă cînd acestea se inserau în spațiul care le-a fost repartizat. Este ceea ce se cheamă „legea cadrului” care, paradoxal, determină o libertate de invenție omniprezentă.

De la sfîrșitul secolului X, artele minore trec aproape în totalitate în serviciul Bisericii. Se realizează numeroase progrese tehnice; în special arta emailului este revoluționată prin tehnica *champlevée* pe arama, care constă în a introduce smalturi în formele rezervate în placa de arama.



Artă romanica din Burgundia. Lintoul portalului de nord al catedralei din Autun, secolul XII.
Tentația Evei, relief atribuit lui Gislebertus. Muzeul Rolin, Autun.
© Dagli Orti

Pluralitatea artei romanice

Dezvoltarea artei romanice cunoaște foarte mari diferențe regionale și cronologice. Vom preciza aici deosebiriile dintre formele de artă romanica din diferite regiuni ale Occidentului.

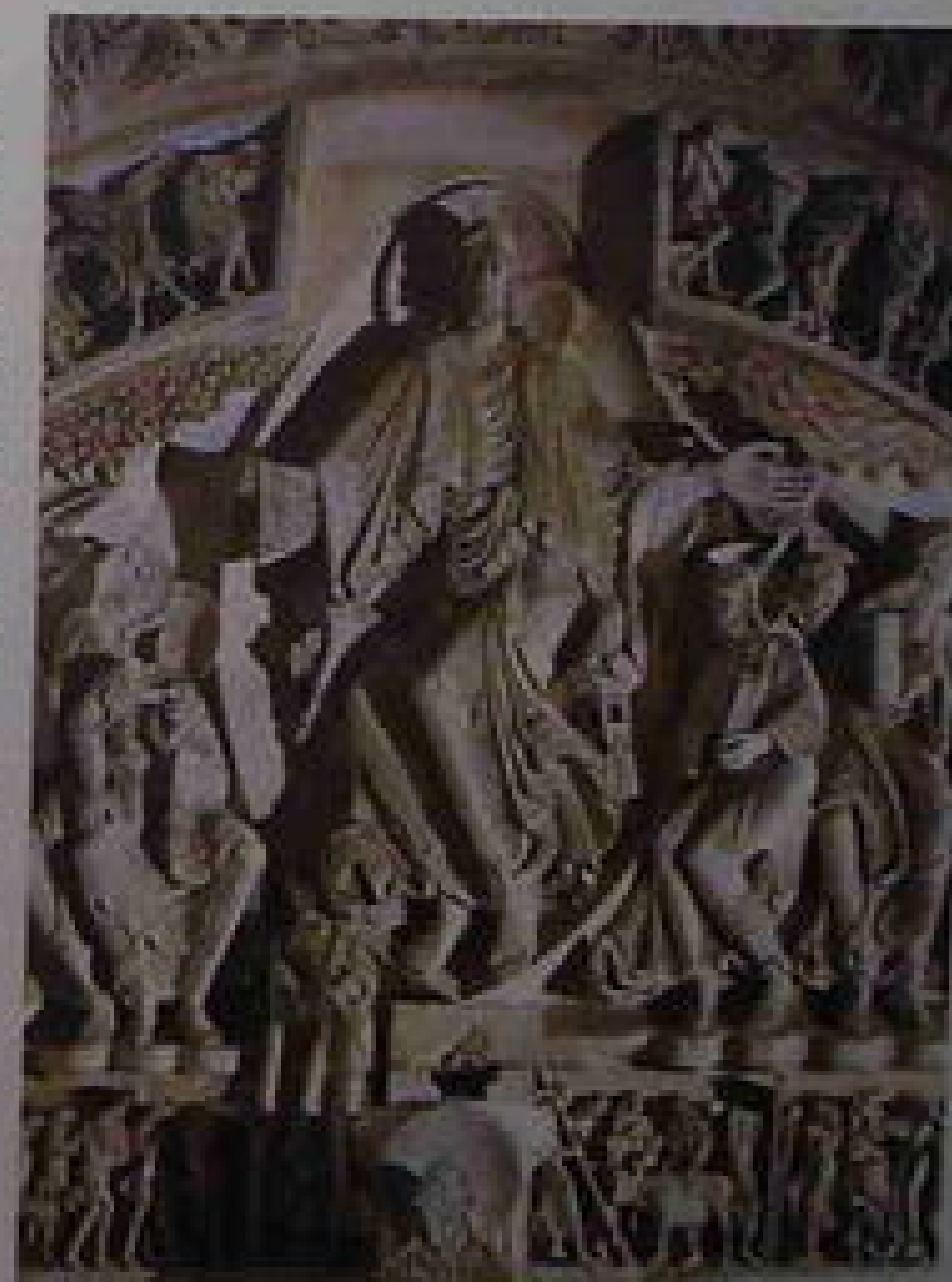
Explicarea diversității romanice printr-o interpretare regională rămîne arbitrară pentru că, libertatea artiștilor fiind maximă, un număr mare de lucrări, aparținînd unui cadru geografic dat, se îndepărtează de liniile generale ale artei dintr-o anumită zonă.

Burgundia. Este unul dintre centrele cele mai dinamice și cunoaște o dezvoltare maximă în prima parte a secolului XII.

Arhitectura sa, de o armonie și o eleganță deosebite, este reprezentată de bazilica Cluny III, terminată la sfîrșitul secolului XI. Înălțarea pe trei etaje îi confera însușirea unei clădiri lipsite de apăsări, în ciuda dimensiunilor mari, nemaiatîrse în arta romanica.

Sculptura sa, caracterizată printr-o tendință de alungire a formelor și prin drapaje pline de mișcare, demonstrează un remarcabil simț al narațiunii.

Miniatura se dezvoltă datorită atelierelor clunisiene și cisterciene. La începutul secolului XII, sub abatul englezului Erienne Harding, atelierul cisterciene primește importante influențe anglo-saxone, adoptînd un stil dinamic și pitoresc, caracteristic artei romanice.



Artă romanica din Burgundia. Timpianul bisericii Saint-Martin de Verdun, Vézelay. Secolul XII.
Detaliu: Tentația Evei și apostoli.
© Dagli Orti



Artă romanică din Languedoc.
Spatele portalului bisericii din Souillac.
Profetul Isaia.
© Champollion/Agence TOP



Artă romanică din Normandia.
Biserica Sf. Treime din Caen.
© P. Hinoos/Agence TOP

Languedoc și Limousin. Sculptura se dezvoltă pe linia atelierului Gilduin, activ la sfârșitul secolului XI, și care reinterpretează în piatră modelele din fildeș și pe cele de orfevrărie.

Acest stil, mai sofisticat decât acela al școlii din Burgundia, se caracterizează prin drapaje subțiri și printr-o mare lejeritate*.

Artă emailului *champlevée* pe aramă cunoaște o dezvoltare timpurie și fulgerătoare în Limousin. Această școală se caracterizează prin folosirea culorilor vii.

Normandia și Anglia. Arhitectura normandă, care se întinde în Franța și în Anglia, se dezvoltă începând cu secolul XI. Marea dimensiune a construcțiilor reclamă utilizarea acoperișului șarpantă, care va continua în secolul XII. Construcțiile normande prezintă, în general, o elevație de trei etaje.

Atunci când recurge la acoperișul din piatră, arhitectura normandă folosește bolți în cruce, dublate adesea de muluri care formează încrucișări de ogive, prefigurând goticul. La exterior, edificiile prezintă o fațadă armonioasă, cu două turnuri, precum la Caen*.

Dimensiunile acestei arhitecturi lasă puțin loc sculpturii. Decoratia interioară este alcătuită din muluri ornate cu motive simple.

Sfântul Imperiu roman de națiune germană

Arhitectura rămâne fidelă modelelor ottoniene. În anumite edificii, cum este catedrala imperială din Speyer*, un acoperământ de piatră înlocuiește, de la începutul secolului XII, șarpanta din lemn. Aceste edificii sobre și masive nu se deschid către sculptura monumentală înainte de sfârșitul secolului XIII.

Artă emailului, grație dezvoltării metalurgiei cuprului și a aliajelor sale, cunoaște în secolul XII un mare avânt în regiunea Meuse. Emailurile sale, numite romano-mozane, suportă influența clasică a artizanului Renier de Huy.

Italia și Provence. Italia rămâne puternic atașată fondului său cultural antic, care imprimă artei sale un anumit conservatorism. În plus, prin poziția geografică, ea primește numeroase influențe: cea a Sfântului Imperiu la nord, a artei romane la vest, a Bizanțului la est. Astfel, adoptarea formelor romanice se face în mod divers.

Arhitectura, fidelă tradiției, separă baptisteriul* și clopotnița* de biserica propriu-zisă. Dezvoltarea decorației exterioare, care primește lesene și benzi lombarde, face ca zidurile să fie împodobite cu galerii suprapuse, care dublează fațada sanctuarelor, cum se întâmplă la Pisa*.

Arhitectura Italiei de nord suferă influența țărilor germanice, în timp ce Lombardia rămâne credincioasă primei arte romanice.

În aceste regiuni, se generalizează acoperământul de piatră. Italia meridională, mai fidelă tradiției paleocreștine, proiectează edificii cu plan bazilical simplu și acoperite cu o șarpantă.

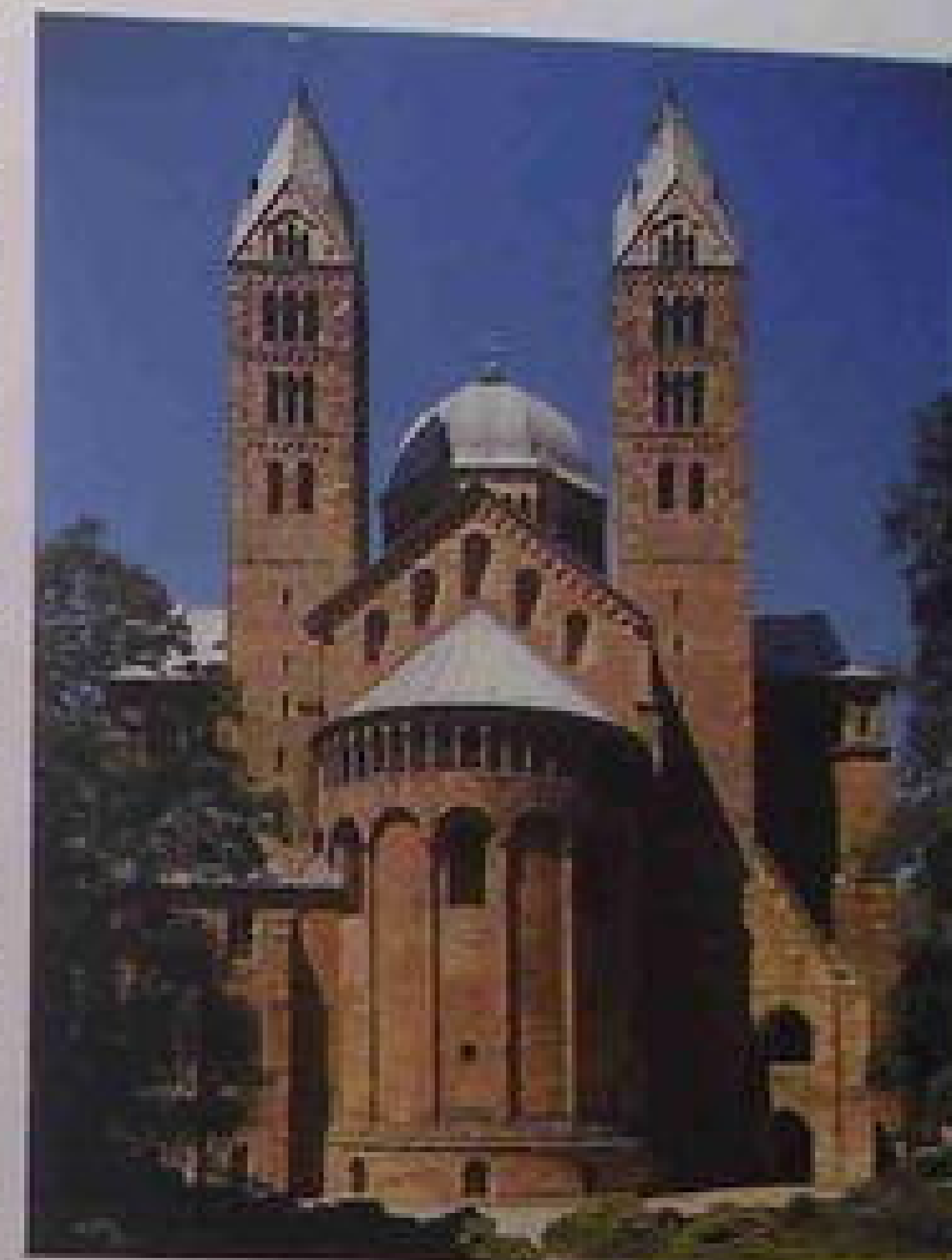
Sculptura, începând cu secolul XII, cunoaște o reînnoire, păstrându-și însă atașamentul pentru modelele antice, evident mai ales în organizarea drapajelor reprezentărilor figurative.

Modelele italiene se răspindesc, din plin, în Provence, unde sculptura se integrează, la exterior, pe porticuri în formă de arc de triumf. Producția sculpturală se dezvoltă începând cu a doua jumătate a secolului XII.

Italia de sud și Sicilia. La întretaieriile influențelor bizantine, musulmane și romanice (începând cu sosirea normanzilor în 1130), aceste regiuni prezintă o artă foarte originală în care se amestecă decoruri musulmane, mozaicuri bizantine și capitelluri romanice.

Spania. În sud, arta spaniolă primește o extrem de puternică amprentă musulmană. În nord, transmisă prin schimburile datorate pelerinajelor, influența artei romanice este apreciabilă și se amestecă cu fondul cultural al vizigoților.

Europa orientală. Neavind tradiții culturale creștine, țări precum Polonia sau Ungaria suportă succesiv influențe importante, venite din Italia, Franța și Sfântul Imperiu. Acestea din urmă vor rămâne predominante.



Artă romanică din Germania.
Abida-cușat a catedralei din Speyer, sfârșitul secolului XI.
© Dagli Orti



Artă romanică din Italia. „Cîmpul mincșolelor” la Pisa, baptisterul, catedrala și turnul înclinat.
© P.G. Everts/Rapbo

Litera inițială a Cărții lui Kells (sfârșitul secolului VII), Trinity College din Dublin



Evangelia
Sfântului Matei.
© Bridgeman/
Giraudon

Codex

Primele manuscrise ale Evangheliilor erau scrise pe papirusul. Codexurile (manuscrise formate din reunirea fasciculelor legate unul de altul) scrise pe pergament au apărut către secolul V.

Monograma lui Christos

Monograma lui Christos (în greacă *Christos*) este reprezentată printr-un X (*chi* = C) și un P (*rho* = R) într-o tăiere, la care se adaugă un I.

Crestinismul a fost introdus în Irlanda în secolul V. Artă creștină va înflori într-o manieră singulară în această civilizație cu tradiții celtice, puternic menținute de izolarea țării. Într-adevăr, Irlanda a scăpat atât cuceritorilor romani celt și invaziilor germanice și s-a găsit despartită de Europa occidentală datorită prezenței, în Anglia, a saxonilor pagani. Manuscrile de aici au dobândit foarte repede o mare importanță și atelierele lor au început să producă codexuri, răspândite în întreaga Europă; aproape toate aceste codexuri conțineau evanghelii.

Descriere

Cartea lui Kells provine din insula Iona, de dinainte de invadarea ei de către vikingi în 807. Acest manuscris, împodobit din belșug cu minunate miniaturi, seamănă cu o lucrare de orfevrărie. Pagina care deschide Evangelia sfântului Matei este, în întregime, dedicată unei imense monograme a lui Christos. Imensul „X” grupează strâns arabescuri și vrejuri vegetale, populate de ingeri și animale dintre cele mai umile. În partea de jos, doi soareci se ceartă pentru un pesmet, sub privirile a doua pisici.

Stil

În Irlanda, calugarii au de înfruntat tradițiile artistice ale celtilor. Copiștii renunță să se inspire din picturile Antichității, preferind ca sursă de inspirație motivele decorative de origine germanică. Motivele decorative denumite *entrelacs*, cu semnificație magică, își au rădăcinile într-o lume pagină, anterioară inventării scrisului. Naturalismul artei creștine romane este înlocuit de o artă abstractă, cu motive complicate, unică în Europa. Spiralele celtice, asociate cu *entrelacs*-uri saxone și apoi scandinave, predomină în aceste ornamente curbilinii, redată cu o extremă minuțiozitate. Varietatea inepuizabilă a motivelor din anluminuri exprimă o imensă fantezie creatoare și o mare virtuozitate tehnică.

Comentariu

Calugarii irlandezi aduc, în privința manuscriselor, o inovație importantă. Într-adevăr, ei nu se mai limitează în a așeza o ilustrație pe pagina ca și când ar fi vorba despre un tablou. Copistul și pictorul fiind unul și același, o unitate profundă se stabilește între text și ilustrație. Prima literă a paginii devine enormă; decorația ofera paginii caracterul său specific.

Numeroase texte ilustrate în atelierele irlandeze au fost găsite în multe țări ale Europei. Calugarii le duceau cu ei în timpul pelerinajelor, și această răspândire a textelor va contribui, din plin, la nașterea diferitelor școli de miniatură, în perioada carolingiană.

Sculptorii romanici de pe continent se vor inspira pe larg din aceste manuscrise și vor reproduce pe unele frize și capitelluri *entrelacs*-urile savante din tematica irlandeză.

Simbolurile evangheliștilor.
© Edimedia



Evangelia Sfântului Marcu. © Bridgeman/Giraudon



Portalul bisericii Saint-Pierre din Moissac

(catre 1115-1131)



Portalul bisericii Saint-Pierre din Moissac.
Tarn-et-Garonne.
© Raphe



Dupa ce a terminat construirea curții interioare (claustru)*, abatele Ansquitiil intenționa, către 1110-1115, să construiască un turn-pridor, unde figurau, pe intrarea de vest, timpanul și usciori pe care se sprijina o arcada. După moartea lui Ansquitiil, acest ansamblu sculptat a fost mutat pe fațada sudică, între anii 1125-1131. Suprafața sculptată a fost mult mărită, imitându-se, fără îndoială, timpanul de la Cluny.

Descriere

Timpanul, de mari dimensiuni (6,55 m lățime), este protejat de un portal adinc. Mai multe scene sculptate sînt plasate simetric pe timpan, pe usciori și pe părțile laterale ale portalului.

Pe timpan apare reprezentarea capitolului IV al Apocalipsei. Sfîntului Ioan care anunță sfîrșitul lumii. În centru, tronează Christos în slava, înconjurat de patru simboluri ale evanghelistilor. În stînga sa, taurul sfîntului Luca și vulturul sfîntului Ioan; în dreapta sa, leul sfîntului Marcu și ingerul sfîntului Matei.

Două figuri de ingeri foarte alungii încadrează acest grup central. La picioarele lui Christos, și de o parte și de alta a timpanului, douăzeci și patru de batrini cîntă gloria lui Dumnezeu. Fiecare ține în mîini o cupă și o tîră.

Sub timpan, lintoul este decorat cu rozase înconjurate de frîngii care ies din gura a doi monștri.

În centrul deschiderii portalului, stîlpul median este împodobit cu perechi de lei, amintind de țesăturile importate din Orient și care se aflau atunci în tezaurele bisericilor. Pe fețele laterale erau reprezentați sfîntul Pavel și profetul Ieremia.

Lintoul se sprijină pe fiecare latură pe usciori festonați după moda orientală. În dreapta, este inserată statuia profetului Isaia și, în stînga, aceea a sfîntului Petru, care strînge la piept cheile împărăției cerești. Personajele zvelte și prelungi par a fi surprinse într-o mișcare ritmică de o mare eleganță decorativă.

Crochiu explicativ al portalului

- | | |
|----------------|---------------------------------|
| ① timpan | ⑤ vute |
| ② lintou | ⑥ țesături |
| ③ stîlp median | ⑦ părți laterale ale portalului |
| ④ uscior | |



Timpanul portalului:
Viziunea Apocalipsei.
© Dagli Orti



Detaliu de pe timpan:
„batrini”.
© Viril/Rapho

Comentariu

De la instalarea sa în Europa și pînă în secolul XII, creștinismul a ignorat arta sculpturii. Într-o primă etapă, basorelieful reia efectele lipsite de adîncime ale picturii manuscriselor. La Moissac, pentru prima dată, sculptorul are sentimentul volumelor, pe care le degajează vizibil de fundal. El folosește proporții destul de apropiate de realitate și creează un puternic sentiment al realului prin varietatea pozițiilor și prin îndreptarea privirilor celor douăzeci și patru de batrini spre Christos.

Sub picioarele lui Isus, o bandă dublă, imitînd unduirile oceanului, demultiplică efectele scenei emoționante, în care totul nu este decît frenetism și groază. Motivul galonului perlat, care bordează timpanul la stînga și la dreapta, reia aceleași efecte prin meandrele sale de o varietate inimaginabilă.

În Evul Mediu, sculpturile inoculau în mulțimi ideea că această viziune a Apocalipsei mentinea spaimea în pedeapsa veșnică.

Sculpturi ale portalului



Sfîntul Petru.
© Champollion/TOP

Profetul Ieremia.
© Serge Chirou

Capitolul

Arta gotică

Adjectivul „gotic” este inventat de umanistii Renașterii italiene. El desemnează disprețuitor, ca fiind barbară (goții au invadat Europa la începutul Evului Mediu), cultura care s-a dezvoltat în Occident între secolele XII și XVI. Acest calificativ se aplică mai întâi arhitecturii, apoi, în ansamblu, artelor și, în sfârșit, întregii culturi a acestei perioade. Arta gotică a fost mult timp privită cu desconsiderație și nu se ezita în a-i distruge operele. A fost reabilitată abia în secolul XIX de către reprezentanții romantismului.

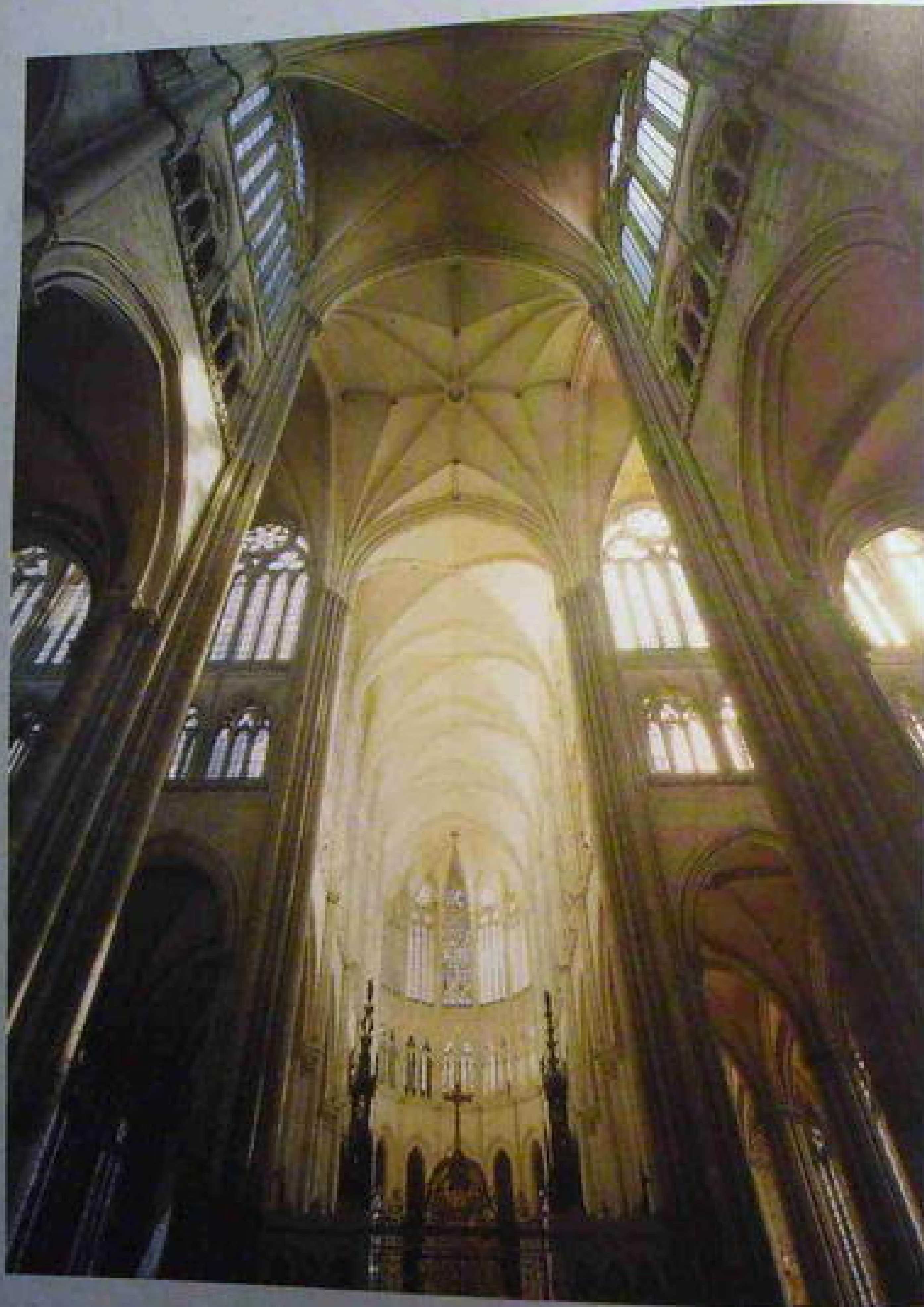
Arta gotică apare la mijlocul secolului XII, o dată cu construirea corului bazilicii Saint-Denis, la inițiativa abatelui Suger. Foarte rapid, se extinde în toată arhitectura franceză și, de aici, în întreaga Europă.

Începând din a doua jumătate a secolului XIII, diferite țări ale Europei se detașează de modelul francez. Fiecare regiune îi dă goticului o inflexiune originală, proprie specificului național, fără a-i schimba însă principiile de bază. Este epoca goticului regional. Perioada de extindere a artei gotice acoperă un spațiu geografic foarte important. La nord, pătrunde în Scandinavia; la est, atinge Polonia, iar la sud, cucerește o parte din Orientul latin, până în Cipru și insula Rhodos. Astfel, cultura gotică apare ca un liant al acestei Europe divizate din punct de vedere politic.

Italia, însă, face excepție de la această regulă; ea rămâne pentru mult timp închisă artei gotice, căreia îi dă o interpretare cu totul originală, nereținând din ea decât aspectul decorativ.

În plus, la mijlocul secolului XIV, în Toscana se dezvoltă o artă nouă – Renașterea – , care va pune capăt treptat goticului, către mijlocul secolului XVI.

Rotunda faradel vestico de
la catedrala Notre-Dame,
Reims.
© Dagli Orti



Catedrala Notre-Dame,
Amiens.
© Tessing/Magnum

Renașterea orașelor



Fațada catedralei din Reims (secolele XIII-XIV).
© Artphoto/Brunaire



Curs la universitate. Miniatură din secolul XV.
Biblioteca Mazarine.
© Vigne

Odată cu secolul XII, Europa intră într-o perioadă numită „Frumosul Ev Mediu”, cunoscând un puternic avânt demografic, care antrenează formarea a numeroase centre urbane. Artă gotică este profund legată de apariția acestor orașe, spre deosebire de artă romanică, ce rămâne o artă mai mult rurală. Municipalițile construiesc edificii religioase în mijlocul orașelor. Catedralele*, din ce în ce mai înalte, reflectă orgoliul fiecărui oraș. Rolul social și cultural al orașelor devine primordial și atrage după sine numeroase transformări.

Astfel, pentru aprovizionarea orașelor, comerțul se dezvoltă considerabil, „împrumutând” rețeaua drumurilor pentru pelerinaje și creștind noi cai maritime*. În special orașele Italiei de nord ocupă un loc de prim rang în această dezvoltare comercială și își afirmă dominația pe mare.

Aceste schimbări permit, de asemenea, și răspindirea diferitelor curente ideologice. Într-adevăr, secolele XII și XIII reprezintă o perioadă de o mare emulație intelectuală, o dată cu apariția primelor universități. Aici se învătă filosofia greacă și autorii clasici antici. Dar ele sînt totodată și locul de propagare al marilor curente scolastice și teologice, care se regrupează în două mari direcții opuse: una propovăduind idealismul și misticismul, cealaltă raționalizarea credinței și „naturalismul”. Aceste diferențe ideologice stau la baza noilor forme artistice.

Universitatea permite astfel răspindirea învățaturii, care nu mai este rezervată unei elite monastice, desprinse de lume*. Paralel, religia devine mai accesibilă și evoluează spre o prezentare mai umană.

În Europa, diversitatea geopolitică este puternic marcată. În Franța, suveranii încearcă să-și impună puterea asupra unui teritoriu încă divizat, și Filip August reușește, la începutul secolului XII, recucerirea teritoriilor aflate sub dominația engleză. Mai târziu, domnia lui Ludovic cel Sfânt (1226-1270) marchează triumful dinastiei Capetienilor.

În Germania, situația rămâne confuză: în a doua jumătate a secolului XIII autoritatea imperială slăbește și, în spatele unității aparente a Sfîntului Imperiu roman de națiune germană, puterile locale sînt cele care guvernează.

Marile orașe din Italia de nord se bucură de o autonomie reală și negustorii lor fac din ele centre de iradiere culturală și intelectuală, asemeni orașelor Hansei*, de la Marea Baltică și Marea Nordului, partenerile și rivalele lor.

În Spania, diferitele principate se unesc pentru a rezista în fața musulmanilor.

„Nenorocirile timpului”

După două secole de înflorire, Europa secolului XIV intră într-o perioadă tulbură. Între 1337 și 1453 războiul de 100 de ani pune față în față Franța și Anglia*. Acest conflict, bazat pe disputa pentru succesiunea la tronul Franței, este cel dintîi care a căpatat o anvergură europeană (diferite națiuni regroupindu-se în spatele Franței sau al Angliei). În plus, în această perioadă, Europa, devastată de foamete, vede cum o treime din populație dispare în epidemia de ciumă din 1348.

În același timp, puterea politică evoluează: o concepție modernă asupra statului înlocuiește treptat puterea feudală, unind în jurul suveranului populațiile însuflețite de sentimentul apartenenței la aceeași națiune. Aceasta afirmare a puterii monarhice intră imediat în conflict cu papalitatea a cărei autoritate este contestată. Papa trebuie să se exileze la Avignon între 1309-1377. Din acel moment, deși Avignon este o posesiune a regatului Neapole, papalitatea se găsește sub influența franceză. Apoi, timp de patruzeci de ani, Biserica dezbinată are în fruntea sa doi, apoi trei papi. Este marea schismă a Occidentului (1378-1417). Din aceste încercări Biserica iese slăbită și puterea papală are, din ce în ce mai mult, dificultăți în a se impune în fața suveranilor.

Prin aceste „nenorociri ale timpului”, Europa este traversată de grave crize culturale și sociale care îi amenință unitatea. Religia devine mai individualistă și misticismul cunoaște un număr crescut de adepți.

Ultimele licăriri ale culturii gotice

La mijlocul secolului XV, Europa cunoaște o oarecare revenire la calm: este sfîrșitul războiului de 100 de ani și statul modern se instaurează, treptat. Regatul Franței și-a fixat frontierele și și-a afirmat puterea în fața amenințării ducilor de Burgundia. Sfîntul Imperiu rămîne divizat. Spania încheie Reconquista prin cucerirea Granadei în 1492. Împreună cu Portugalia, revoluționează spațiul european prin descoperirea Lumii Noi, de care va profita din plin în secolul XVI. La rîndul său, Italia trece printr-o perioadă de prosperitate care permite o mare emulație culturală. În fapt, secolul XV este cel al Renașterii italiene, care se dezvoltă în jurul conceptului de umanism. Umanismul este prima doctrină care plasează omul (și nu divinitatea, ca pînă acum) în centrul gândirii sau al creației. Restului Europei îi trebuie un secol pentru a asimila și a reproduce lecțiile Renașterii italiene. Astfel, la mijlocul secolului XVI, se poate spune că și cultura gotică se stinge treptat.



Bătălia de la Crécy (26 august 1346).
Croniclele lui Jean Froissart.
Manuscris din secolul XV ilustrat de Layet Lindet.
Biblioteca națională a Franței, Paris.
© B.N.F.

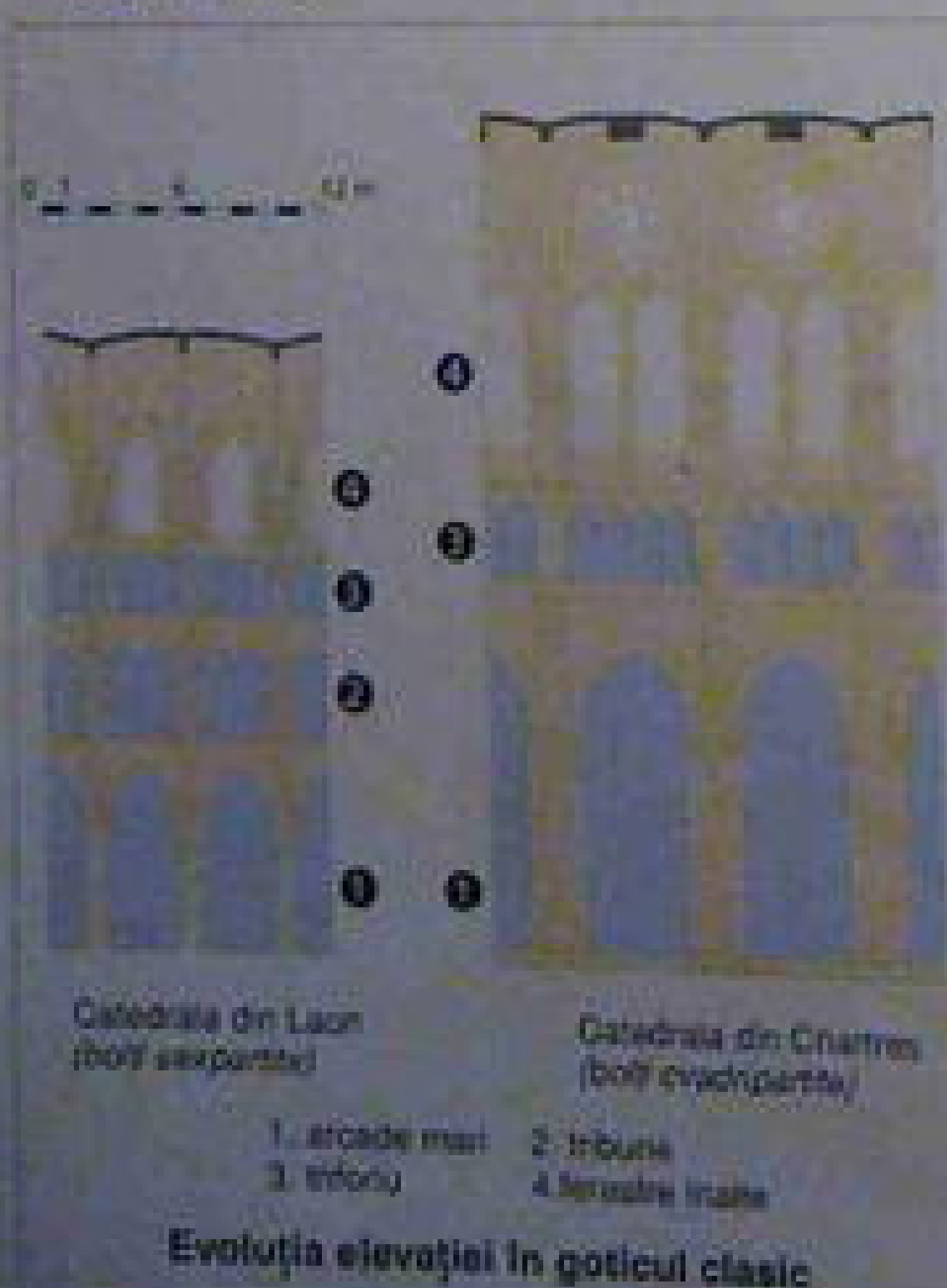


Palazzo Pubblico și Torre del Mangia, Siena.
© Guy Thomson/Explora

Elanul gotic: „Dumnezeu este lumină“



Dublul deambulatoriu al abajiei Saint-Denis, secolul XII.
© Anephor/Takase



Mănăstirea Saint-Denis^{*}, reconstruită la inițiativa abatelui Suger, propune o arhitectură complet nouă. Pentru prima dată, cu adevărat, arhitectura gotică își face simțită prezența în pronaos (sfântul în 1140) și, mai ales, în jurul corului, în deambulatoriul dublu (sfântul în 1144); unde bolta în cruce pe ogive este sistematic legată de folosirea arcului frânt. Din acest moment această tehnică va fi pe deplin stăpinită. Bolțile se sprijină pe colonete fine, dând edificiului un aspect de o inedită suplete și grăție. Zidurile, al căror rol de susținere este diminuat, sînt strapunse de goluri ornate cu vitralii^{*} care permit o iluminare abundentă.

Acest fel de a construi face școală. Arhitecții gotici își bazează lucrările pe trei principii esențiale: mărirea deschiderilor, creșterea înălțimii edificiului și cautarea unui spațiu omogen.

Dezvoltarea artei gotice

În arhitectura, Saint-Denis servește ca model pentru o întreagă categorie de construcții aparținând goticului timpuriu. Aceste catedrale marchează trecerea de la arta romanică. Ele se caracterizează printr-o elevație^{*} cu patru etaje^{*}: arcade mari, tribune, triforiu și ferestre înalte. Tribuna este o rămasă a artei romanice, folosită ca element de susținere a bolților pe stilpi. În plus, pentru a suporta greutatea bolților, din ce în ce mai largi, se adaugă, la fiecare travée, un al treilea arc de ogive. El joacă rolul unui fals dublău și permite adăugarea unor stilpi intermediari. Bolțile devin, asadar, sexpartite^{*}. Catedralele din Laon, Soissons sau Noyon sînt construite după aceste principii. În vreme ce numeroase edificii romanice sînt încă construite pretutindeni în Franța, unele regiuni adoptă elemente ale goticului pe cale de a se naște. Astfel, în vestul Franței, goticul „Plantagenet” (folosit, de exemplu, la Angers) adaugă structurii romane, bolți de ogive foarte curbate (numite bolți angevine). Ordinul cistercian adoptă, la rîndul lui, fără rezerve, goticul, caruia îi apreciază puritatea și simplitatea.

Anglia este prima țară din Europa care reia inovațiile franceze, datorită arhitectului Guillaume de Sens, constructorul catedralei din Canterbury, către 1174. Acest stil, care alătură modelelor franceze tradiția decorativă engleză, este numit *early english*.

Arcul butant apare în jurul anului 1180 la Notre-Dame din Paris. El produce o adevărată revoluție în arhitectură. Proiectînd spre exterior

împingerile bolții, el atrage după sine dispariția tribunei (elevația este, deci, cu trei etaje)^{*} și reducerea definitivă a greutății masei murale. Bolțile sînt simplificate, evadipartite, înscrîindu-se în travee de tip barlong^{*}. Această descoperire permite arhitecților să mărească elevația și să simplifice formele și planul edificiilor.

Entuziasmul pentru construcții este mare. Două mari catedrale trec drept model: Chartres, „laboratorul” arhitecturii gotice clasice; și, de o mai mică importanță, Bourges. Aceste două modele sînt larg adoptate în Franța, și variantele locale se estompează.

Secolul XIII este, de asemenea, și cel al expansiunii artei gotice pretutindeni în Europa.

În Anglia, construcțiile se prezintă sub forma unor mari ansambluri, legînd catedrala cu claustrul^{*} și cu sala capitulară^{*}. În interior, orizontalele sînt mai marcate în raport cu verticalele și elementele decorative abundă (ca la catedralele din Lincoln sau din Wells).

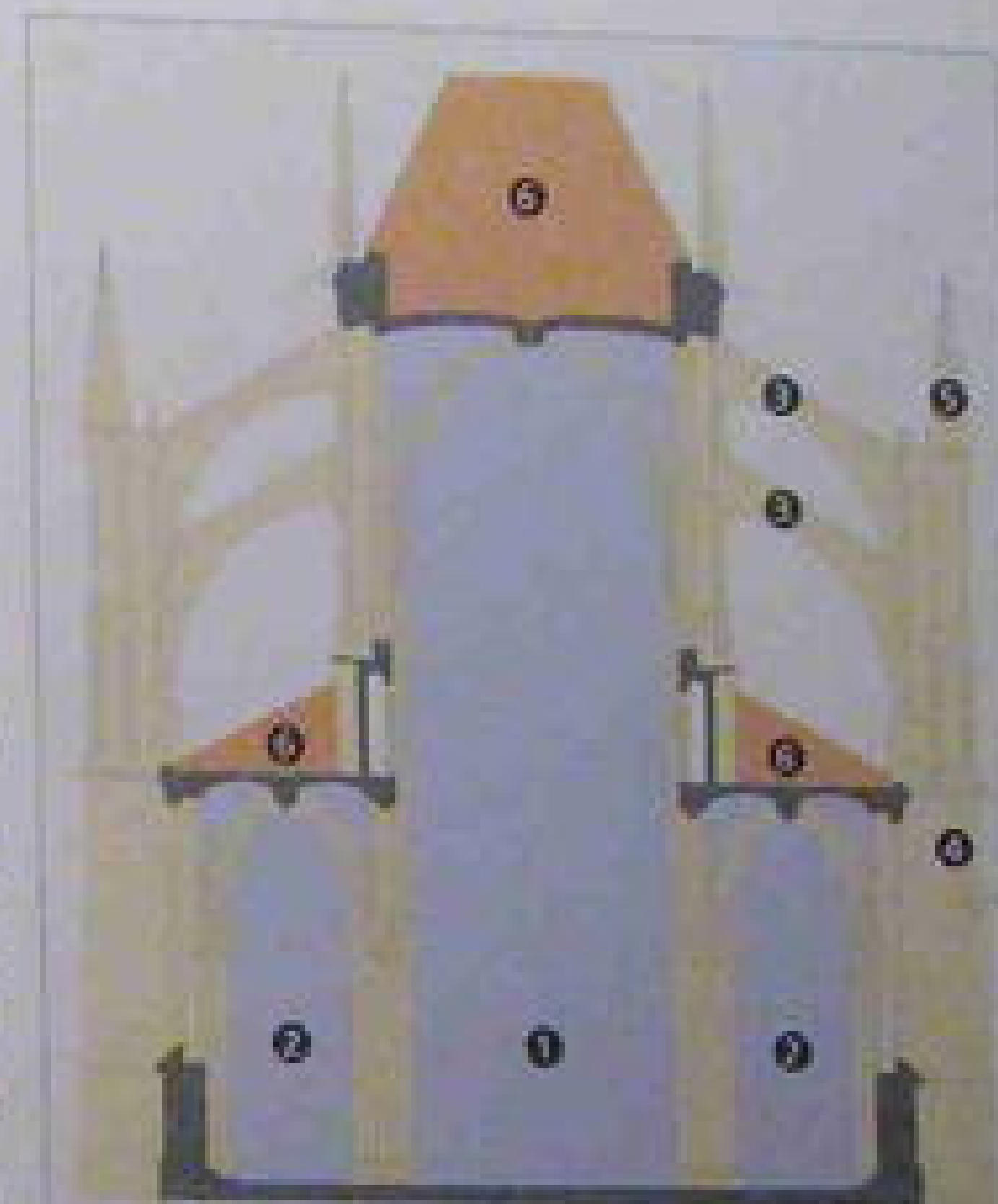
Edificiile spaniole sînt mai apropiate de modelul francez și adoptă într-un mod mai special planul foarte omogen din Bourges, ca, de exemplu, la catedrala din Burgos.

Italia și Sfîntul Imperiu rîmîn foarte reținute față de inovațiile gotice. În interiorul edificiilor, sculptura devine mai discretă, cu scopul de a nu întrerupe continuitatea sprijinului coloanelor pe stilpi. În exterior, tipul nou de statui-coloane^{*} apare în spalete^{*}, de o parte și de alta a portalului, ca la Chartres. Aceste statui hieratice și prelungi sînt adosate coloanelor și se inserîu în forma acestora.

Rapid, sculptura își începe cucerirea autonomiei în raport cu arhitectura. Sculptorii se angajează în cercetări de tip realist și naturalist, atît la nivelul stilului, cît și la cel al iconografiei. Ateliere itinerante străbat Europa, creînd o unitate stilistică. Printre stilurile majore se află stilul anului 1200, inspirat din orfevrărie, sau stilul antichizant, al cărui drapaj clasic amintește de acela al lucrărilor antice redescoperite în epocă.

„Stilul 1200” este inaugurat de orfevrul Nicolas de Verdun, în lucrări ca amvonul^{*} catedralei din Klosterneuburg sau vîntoarea Regilor Magi.

Arta vitraliului cunoaște un mare avînt (o dată cu mărirea suprafeței ferestrelor înalte, rozetelor etc.) în detrimentul frescei, capătînd un rol didactic. Miniatura^{*} se detașează treptat de stilul romanic. Ea se inspiră din arta vitraliului, imitîndu-i atît siluetele delicate cît și efectele grafice.



1. naos
2. arcade mari
3. triforiu
4. galerie sau tribuna
5. ferestre înalte
6. apsă
Secțiune a unei biserici gotice cu trei etaje



Statui-coloane ale portalului regal al Catedralei din Chartres (1145-1170). „Reges Bibuli”.
© Dagli Orti



Gotice francez.
La Sainte-Chapelle, Paris, vedere a capelei înalte, secolul XIII.
© Dagli Orti



Gotice englez.
Interior al Catedralei din Wells, Anglia.
© A.F. Kersey

O artă mai intimistă

Începând din a doua jumătate a secolului XIII, unitatea artistică a Europei este zdruncinată: artele nu mai sînt subordonate arhitecturii și școlile regionale se dezvoltă considerabil.

Prabusirea boltilor catedralei din Beauvais în 1284 pune capăt tentativelor mereu mai îndrăznețe pentru creșterea elevației edificiilor. Acest eveniment marchează limita căutărilor goticului clasic. Deja, din 1250, se dezvoltă la Paris un curent arhitectural mai puțin grandios, așa-numitul **reionant**. Caracterul „structural” al arhitecturii gotice este dezvoltat cu o îndrăzneală excesivă. Boltile și stîlpii sînt subțiați la maximum, în timp ce vitraliul capătă o tot mai mare importanță. Arhitectului **Pierre de Montreuil** i se datorează cele mai frumoase realizări ale acestui stil, deosebi la *Sainte-Chapelle* (sfîșită în 1248).

Secolul XIV vede încetinindu-se activitatea șantierei în Franța. Arhitectura din Île de France își pierde din însemnătate în fața tendințelor regionale, în special a ideilor originale din sud-vest și din centrul țării (catedrala Sainte-Cécile din Albi, catedrala din Narbonne).

Diferite țări europene se distanțează de modelul francez

Anglia cunoaște una din fazele cele mai fecunde ale arhitecturii sale cu **Decorated style**. Acest stil, care domină din a doua jumătate a secolului XIII pînă la mijlocul secolului XIV, se caracterizează printr-o foarte mare diversitate de forme, dar și printr-o tendință foarte puternic marcată pentru ornamentație, ca în catedrala din Wells*. Elementele decorative: *lierne**, *tierse-roane**, *chei pendante**, exuberantele *evantaie fan wals** (cum sînt cele de la catedrala din Gloucester) au invadat boltile. În a doua jumătate a secolului XIV, se dezvoltă **Perpendicular Style**, ca reacție la decorarea luxuriantă a **Decorated Style**. Acest stil acordă înțietate liniilor orizontale și verticale precum și transparenței compoziției. El se prelungește de-a lungul întregului secol XV.

În Sfîntul Imperiu, situația este mult diferită, pentru că goticul francez apare abia în a doua jumătate a secolului XIII. Cei doi poli de implantare a arhitecturii gotice sînt Strasbourg și, mai ales, Köln. Adoptarea modelelor franceze se face cu un cert decalaj cronologic. El este de scurtă durată pentru că, începînd din anii 1350, apare tipul specific german de biserică-hală*. El va domina de acum înainte, cu un plan care încearcă să organizeze un spațiu omogen. Stîlpii nu mai despart spațiul interior. Linile nu mai accentuează verticalitatea, dar permit o libertate a privirii de-a lungul spațiului. Praga, noua capitală construită pentru împărat, începînd de la mijlocul secolului XIV, devine un focar artistic

important. Ea apare ca unul dintre centrele acestui stil, în special o dată cu construirea catedralei *Svaty Vit**, sub conducerea arhitectului și sculptorului **Peter Parler**.

În a doua jumătate a secolului XIII, sculptura re apare în interiorul edificiilor. În timpul domniei lui Ludovic cel Sfînt, se dezvoltă la Paris un stil grațios numit **stilul parizian**. În siluetele elegante unduitoare, pe fețele fine, cu ochi migdalati, cu pomeli proeminenți, nas mic și suris dulce, apare un oarecare manierism. Acest stil se regăsește la minunatul *Înger surzind* din catedrala din Reims. El se prelungește pe durata întregului secol XIII, în statuara monumentală, precum și în artele decorative. Statuile de devoțiune se multiplică, și Fecioara cu pruncul devine o temă favorită. Paralel cu acest stil elegant, în plastica funerară se dezvoltă un curent realist care cunoaște un foarte mare avînt, începînd de la sfîrșitul secolului XIII. Căutările în această direcție duc la apariția portretului, la mijlocul secolului. Sub domnia lui Carol al V-lea (1364-1380), al cărui mecenat este foarte important, sculptori precum **André Beauneveu** (autorul statuii gisant* a regelui Carol al V-lea) ating o putere de expresie neegalată pînă atunci.

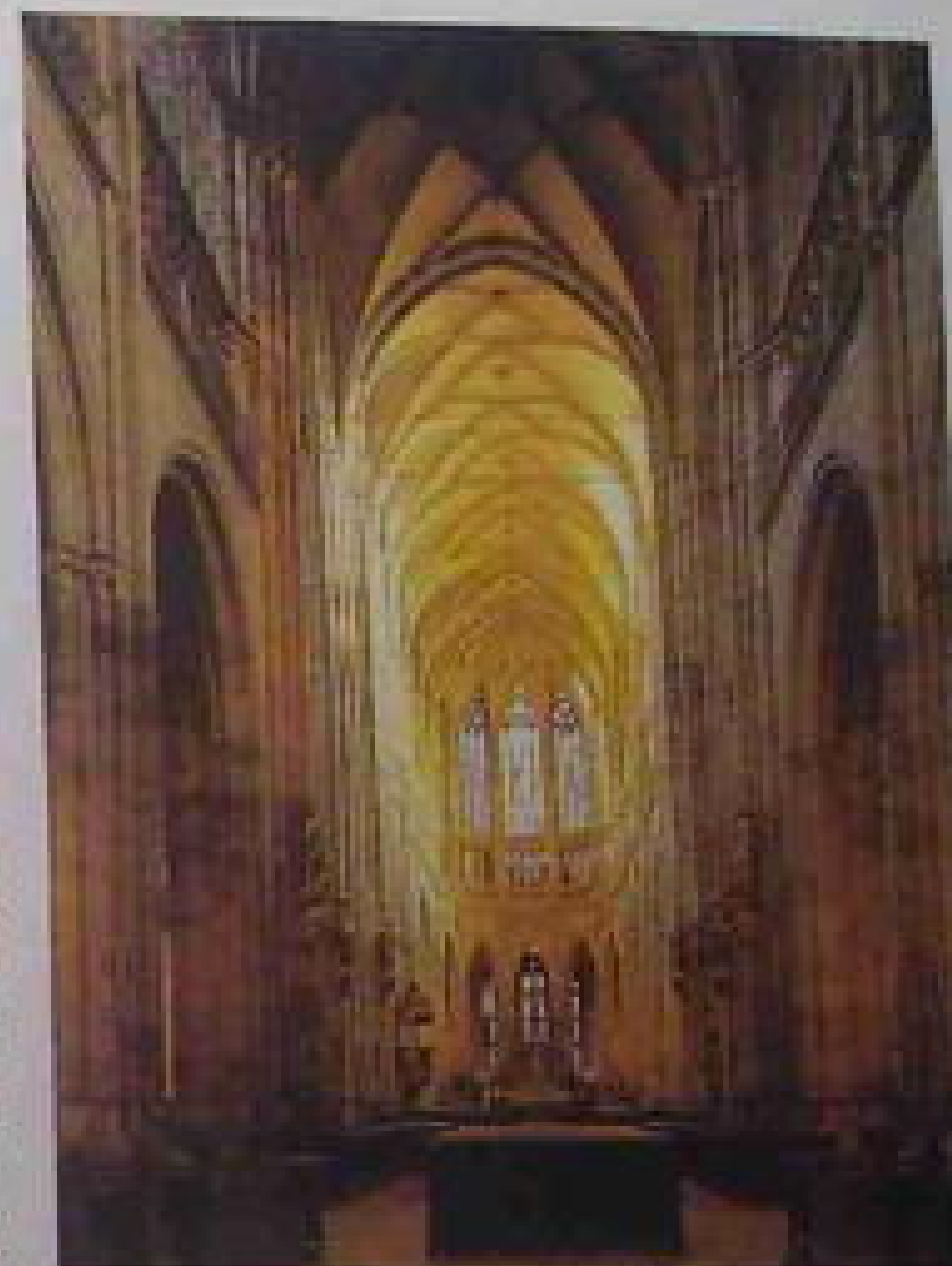
În Sfîntul Imperiu se dezvoltă un curent cu o expresivitate exacerbata. Iconografia se modifică pentru a susține teme care exprimă durerea (*Pietă**, *Cina cea de taină**). Chipurile sînt tratate cu realism și puternic individualizate. Printre cele mai mari succese ale acestui tip de sculptură se numără ciclul de gisanți executat de **Peter Parler** în interiorul și în exteriorul catedralei *Svaty Vit* din Praga.

În Anglia, ornamentația exuberantă a interioarelor nu lasă decît puțin loc sculpturii. Statuara rămîne, deci, foarte prezentă pe fațade (exemplu: Exeter). Figurile sînt deosebit de prelungi și tratate într-o manieră grafică. Sculptura funerară repurtează un succes de seamă. Ea preconizează utilizarea unor materiale originale ca bronzul sau arama, din care este făcut minunatul gisant al Prințului Negru din catedrala din Canterbury.

În schimb, statuara spaniolă adera fără rezerve la stilul francez. Numai cîteva compoziții, cum este cea a catedralei din León, dovedesc originalitate.

Parisul rămîne focarul principal al artei gotice, de unde strălucirea sa se propagă în întreaga Europă. Sub influența statuarei și datorită anumitor inovații tehnice, artele minore dezvoltă un stil grațios, care se accentuează sub domnia lui Filip cel Frumos (1285-1314).

În al doilea patrar al secolului XIV, apare stilul „de curte”*, care amplifică excesiv eleganta și manierismul stilului parizian, pentru a ajunge la siluete sinuoase cu modeleu cald și cu pliuri catifelate.



Goticul Sfîntului Imperiu (Boemia).
Catedrala Svaty Vit din Praga (secolul XIV).
© Rouine Marin/DAP



Fecioara cu pruncul, sculptura în fildeș, secolul XIV.
Franța. Basilica din Assisi, Italia.
© Lessing Magnum



Gotic italian.
Catedrala din Siena, secolul XIII.
© Dagli Orti



Amvonul baptisteriului din Pisa, secolul XIII, de Nicola Pisano.
© Nimatallah

În secolul XIV, arta vitraliului tinde să devină o imitație a picturii, în special prin utilizarea sarii „galben de argint”.

Secolul XIV italian

Italia ocupă un loc aparte în arta europeană a secolului XIV. Într-adevăr, în momentul în care se impune arta gotică, Toscana devine locul unor încercări complet noi, care anunță Renasterea.

În Italia, adoptarea goticului francez se oprește la decoratie, deoarece structura edificiilor italiene rămâne fundamental romanica. Astfel, în edificii precum catedrala din Siena* sau cea din Orvieto, se observă o creștere a elevației, iar la exterior apar pinaculul* și croșeta* gotică, precum și rozase mari în centru și turnulete-clopotniță* de fiecare parte.

În interior, însă, chiar dacă se folosește uneori bolta pe ogive încrucșate, posibilitățile ei arhitectonice rămân neutilizate. Cât privește arcul butant, acesta nu apare niciodată în arhitectura italiană, care folosește contraforturi puternice sau tiranți de fier pentru a propti împingerile zidurilor. În plus, sunt continuate caracteristicile tipic italiene, ca decorarea cu marmura policromă sau separarea constantă a clopotniței de restul edificiului. Pe de altă parte, datorită puterii economice și politice a orașelor, operele arhitecturii civile se înmulțesc. Ea îmbină tradiția medievală (masiculi*, ferestre mici) cu decorul gotic, ca la Palazzo Pubblico* (p. 85) din Siena. La Veneția, în Palatul Dogilor se adaugă influența decorului bizantin.

Începând de la mijlocul secolului XIII, sculptorul Nicola Pisano creează un stil nou. El îmbină decoratia arhitecturală gotică cu tradiția sculpturii antice, care conferă corpului energie și vigoare. Amvonul*, pe care îl sculptează în 1260 pentru baptisteriul din Pisa, anunță această nouă tendință. Stilul impus de Pisano este foarte acut în sculptura, ea acordând o atenție deosebită formei amvonului și a mormintului cu etaje, adosat zidului. La mijlocul secolului XIV, cercetările sculptorilor evoluează. Ele sunt duse în paralel cu cele ale lui Giotto, tinzând spre o simplificare a formelor, o căutare a monumentalității și o mai mare capacitate de redare a volumelor. Ușile de bronz ale baptisteriului din Florența, executate între 1330-1336 de Andrea Pisano, sunt un exemplu minunat.

Pictura deține un loc foarte important în arta italiană. Într-adevăr, arta frescelor rămâne esențială în decoratia interioară a edificiilor religioase, deoarece zidurile nu pot fi strapunse de deschideri foarte mari care să fie acoperite cu vitralii. În plus, tradiția bizantină, foarte prezentă în secolul XIII, face să devină curentă practica picturii pe panouri de lemn.

La sfârșitul secolului XIII, pictori precum Cimabue la Florența, sau Duccio la Siena, intro-

duc primele accente naturaliste în rigoarea și frontalitatea picturii bizantine. Dar cel care revoluționează pictura este Giotto*. Cercetările lui merg în direcția profunzimii spațiului, a redării volumelor, a interpretării caracterelor personajelor, a compoziției și a simplificării formelor. Artă lui inaugurează pre-Renasterea. Școala florentină se înscrie pe linia preceptelor lui Giotto. În privința școlii din Siena, și ea are o foarte mare importanță, dominată fiind de personalitatea pictorului Simone Martini*. Stilul acestuia este marcat de spiritul elegant al goticului, reprezentând corpuri fine și serpușoare, cu o atenție deosebită acordată blândeții culorilor.

Simone Martini își încheie viața la curtea papei din Avignon, devenită un mare centru artistic. El este inițiatorul primei școli din Avignon care, dominată de pictorii italieni, reproduce grația școlii din Siena.

Secolul XV, universalitatea goticului

Secolul XV este secolul mecenatului curților princiare, care devin centre artistice internaționale



GIOTTO (1266?-1337), *Fecioara din Ognissanti*,
c. 1310 (detaliu), Galeriile Uffizi, Florența.
© Dagli Orti



SIMONE MARTINI (1284-1344), *Buna Vestire* (1333),
Galeriile Uffizi, Florența.
© Nimatallah



Exemplu de gotic flamboiant: *catedrala din Milano, Italia*.
© John G. Ross/Rapbo



Claud SLUTER, *Ființa lui Moise*, tablă policrom (1395-1405).
Detaliu al lui Moise, *Manastirea Champmol, Dijon*.
© Dagli Orti

Artă europeană regăsește astfel o oarecare unitate. Ea este marcată de dorința etalării luxului și a formelor extravagante.

Goticul flamboiant

Arhitectura este dominată de goticul flamboiant. Noutatea nu rezidă în structura edificiilor, ci în **exuberanța decorativă**; aceasta se întâlnește pretutindeni în Europa. Planurile sînt foarte variate, punînd un accent deosebit pe interioarele ample. Clădirile se transformă în adevărate pagini sculptate. Exterioarele sînt acoperite cu gabluri* ajurate și muluri*, cu inflexiuni curbate, agitate, asemenea unor flăcări (de unde și denumirea de arhitectură flamboiantă). În interior, boltile se acoperă cu o rețea de lierne și tierseroane, iar liniile orizontale sînt puternic accentuate. Șantierul acestor edificii durează adesea foarte mult timp și au caracter internațional, cum s-a întîmplat cu catedrala din Milano*. Construcția acestora se întinde, de fapt, de la sfîrșitul secolului XIV pînă în secolul XVI, iar proiectul este condus succesiv de arhitecți italieni, francezi, germani, apoi din nou francezi etc.

Acest stil se regăsește în arhitectura civilă care își pierde aspectul fortificat, cum este palatul Jacques Coeur din Bourges.

Expresionismul sculpturii

Sculptura cunoaște în întreaga Europă o mare dezvoltare. Începînd din 1380, sculptorul **Claud Sluter**, activ în Burgundia, aduce o mare schimbare în compoziția statuarei. Într-adevăr, sculptura sa emană o mare forță, conferită de drapaje ample și domoale, care se joacă cu lumina. Profunzimea psihologică a chipurilor este frapantă. Această manieră, care cunoaște o mare răspîndire europeană, pune capăt suavității sculpturii franceze. Lucrările lui majore sînt portalul *manastirii Champmol* (1385-1389), și *Ființa lui Moise** (1395-1405). Totuși, la mijlocul secolului XV, centrul Franței revine la un stil mai blînd și mai senin, denumit „destinderea artei franceze”.

Statuara germană cunoaște o epocă de aur, cu deosebire la sfîrșitul secolului. Ea dezvoltă un stil patetic, de un expresionism exacerbant. Sfîntul Imperiu, ca și Țările de Jos, Boemia, Polonia, Austria sau Ungaria excelează în realizarea unor mari panouri din lemn. **Tilman Riemenschneider** sau **Veit Stoss** (p. 96) sînt mari nume ale sculpturii germane.

Evoluția picturii

În jurul anului 1400, se dezvoltă pictura de sevalet*. În toată Europa apare un stil elegant, numit „al goticului internațional”, care propune un ideal fastuos, cavaleresc, favorizînd culorile

vii, poleirea cu aur și personajele cu siluete delicate.

Spre 1420, pictorul flamand **Jan Van Eyck*** revoluționează acest stil. El dezvoltă o perspectivă rațională și rezolvă problema utilizării luminii în redarea modelelor*. Într-adevăr, modelul e obținut prin jocul transparentelor straturilor succesive de culoare, aplicate pe un fond de culoare albă, care reflectă la maximum lumina. Forța picturii sale constă și în atenția specială pe care o acordă notării detaliilor. Această școală a primitivilor flamanzi influențează toată Europa. Sfîntul Imperiu, cu pictori precum **Grînewald***, se detașează de influența franceză și adere fără condiții la noul stil. Pictorii Renasterii italiene asimilează și ei inovațiile flamande.

Franța, alături de Praga, rămîne centrul realizării anluminurilor, continuînd stilul gotic internațional. Spre mijlocul secolului însă, ea își manifestă deschiderea către inovațiile Renasterii italiene. Producerea obiectelor de orfevrerie se dezvoltă în toată Europa, constituînd pretextul unui exces de lux și prețiozitate. Și tapiseria*, care se înscrie în același spirit rafinat, cunoaște un mare succes (stilul *mille fleurs*), fiind realizată în atelierele din nordul Franței și din Țările de Jos.

Spre deosebire de exuberanța goticului de la sfîrșitul secolului XV, noul curent, care instaurează o artă mai rațională și umanistă, este dovada rolului inovator al Renasterii italiene.



Jan Van Eyck (1390/1400-1441), *Familia Arnolfini* (1434).
National Gallery, Londra.
© Hubert Jouse



Matthias GRîNEWALD (cca. 1460-1528), *panou central al tabloului din Isenheim*, „Crucificarea”. Muzeul Unterlinden, Colmar. © Giraudon

Punerea în mormânt (câtre 1305)

GIOTTO, frescă din capela Scrovegni, la Padova



© Dagli Orti

Giotto (1266?-1337), elev al lui Cimabue, primește din partea orașului Padova, către 1305, comanda unui ansamblu de fresce pentru capela dell'Arena, construită de Enrico degli Scrovegni.

Subiect

Arhitectura foarte sobra a acestei capele, acoperită de o boltă în plin cintru, îi lasă lui Giotto o mare libertate pentru a-și compune fresca; el împarte peretii navei în 38 de scene. Baza zidurilor este decorată cu figuri monocrome reprezentând viciile și virtuțile. Deasupra, scenele sunt distribuite în trei serii de mărime egală și povestesc, în registrul superior, „Povestea Anei, a lui Ioachim și a Mariei”, pe cele două registre inferioare „Viața lui Christos” și pe peretele de la intrare „Judecata de Apoi”. Scena „Punerii în mormânt” aparține ansamblului din nouele cicluri narativ al vieții lui Isus.

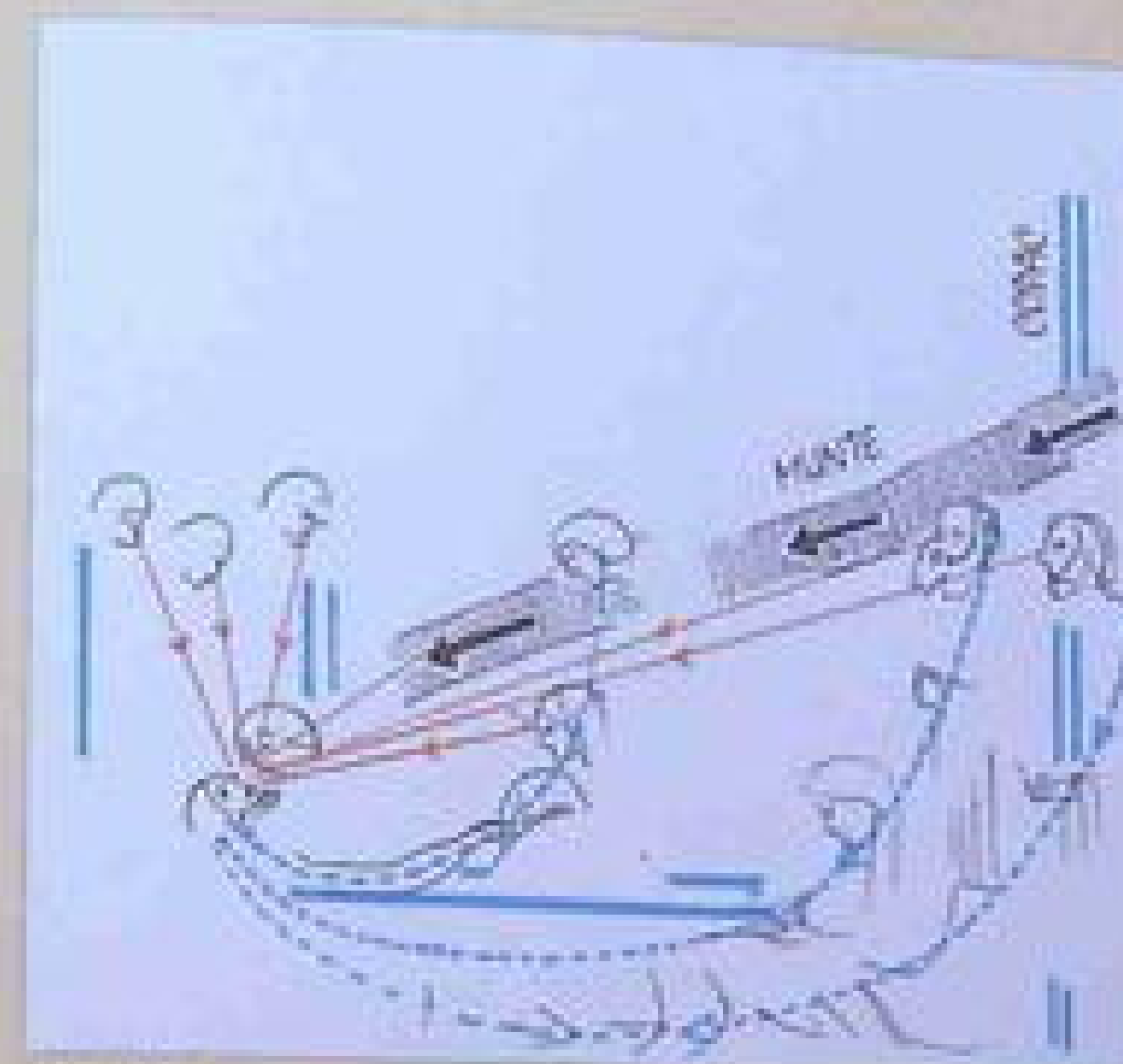
Tehnică

Pe suprafața peretelui, pictorul întinde un strat de mortar (nisip + var). Pictura se realizează pe această tencuiială proaspătă (*fresco*), de unde și numele de frescă. Lucrarea, indisolubil legată de structura arhitecturală, este, deci, concepută pe loc.

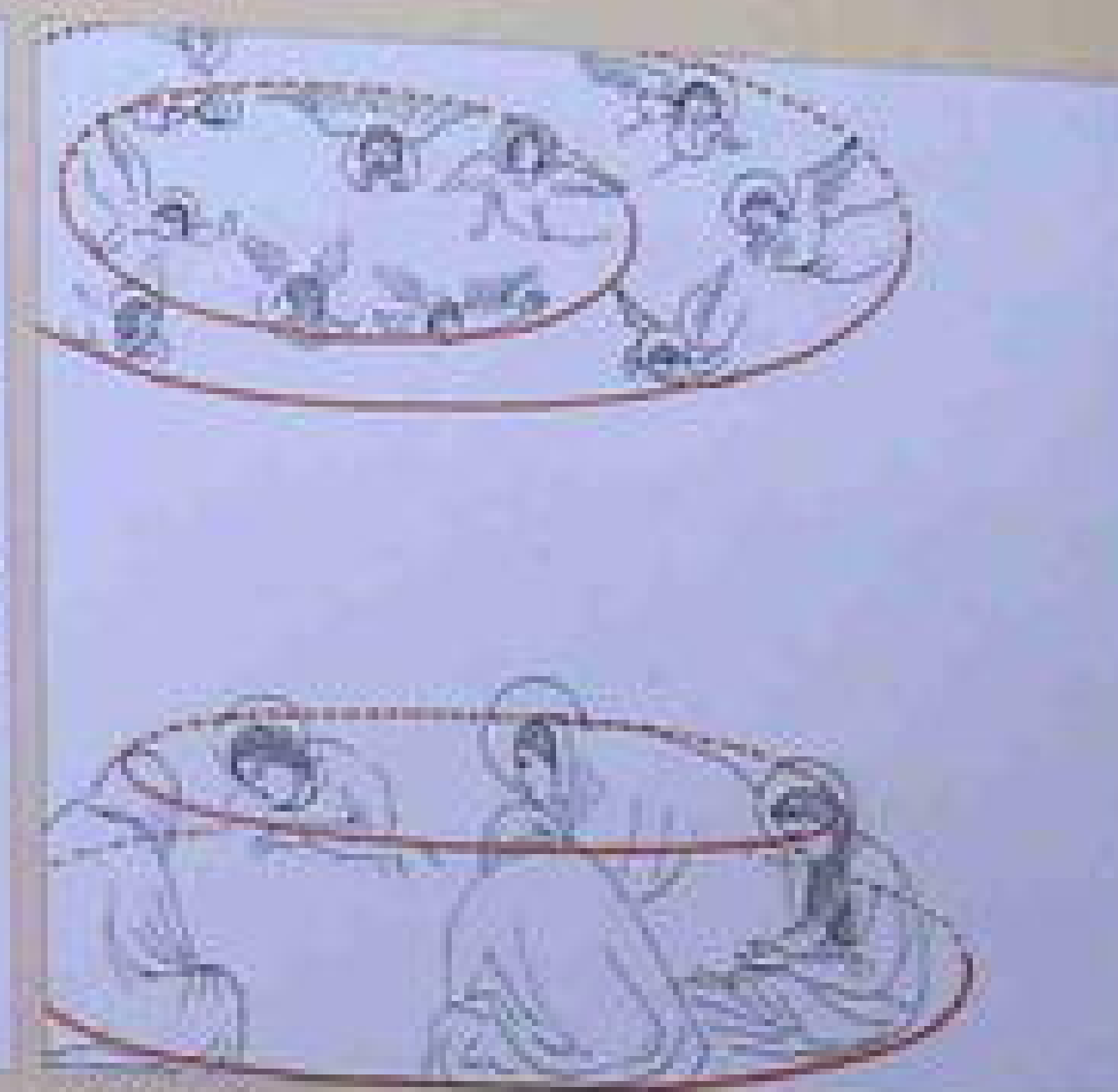
Pentru a se evita orice deteriorare, pictura se începea întotdeauna de sus, pregătindu-se numai suprafața care putea fi pictată în ziua respectivă.

Pigmenții colorați, dizolvați în apă de var, erau apoi aplicați pe mortarul încă umed. La uscare, o reacție chimică lega culoarea de suport. Precizia și viteza erau calități indispensabile, orice modificare fiind imposibilă.

Unele culori – azuriu, *vermillon* sau *vert-de-gris*, – care se distrug la căldură, erau aplicate *a secco*, cu ajutorul unui strat de amorsaj, pe baza de ou.



Crochiu 1



Crochiu 2

Compoziție

Giotto compune această scenă în jurul marii linii oblice pe care se înscrie muntele (crochiu 1). Această linie, care coboară de la dreapta spre stânga, invers față de sensul lecturii obișnuite, concentrează efectul dramatic spre figura lui Christos și a mamei sale, Maria. Un fascicul de linii curbe conduce privirea spre acest punct care exprimă o suferință extremă. Astfel, atenția ne este atrasă spre locul unde se concentrează și privirile personajelor. Liniei orizontale pe care se înscrie trupul lui Christos mort, îi corespund, de o parte și de alta, linii verticale. Acest gust pentru contraste accentuează efectul dramatic.

Acestei compoziții pe un plan frontal, i se adaugă o compoziție pe un plan orizontal (crochiu 2). O elipsa leagă personajele în jurul lui Christos și al Mariei. O a doua elipsă răspunde ca un ecou, reunind îngerii care învolutează cerul.

Mod de exprimare

Giotto încearcă să se detașeze de gesturile stereotipe ale iconografiei bizantine. El traduce pentru prima oară sentimentul religios printr-o emoție profundă împrumutată unor personaje umane. În fiecare scenă introduce o așezare savantă a unor elemente de decoratie arhitecturală sau din natura, care nu mai sînt straine de scena reprezentată, ci joacă un rol activ și servesc ca suport. El înlătură toate elementele anecdotice și accentuează astfel forța dramatică a acestei scene.



Vedere de ansamblu a frescelor din interiorul capelei.
© Dagli Orti

Personajele lumii lui Giotto își trăiesc intens acțiunile în fața unui cer care este, permanent, de culoare albastru-închis. Corpurile, cu un aspect sculptural, evocă drama prin gesturi stăpînite, într-ali atitudini sînt concentrate și reținute. Prin intermediul unui realism nou, Giotto da fiecărui personaj reprezentat o intensitate psihologică ce prevestește Renăscarea cu un secol înainte.

Retablul bisericii Fecioarei din Cracovia

Veit STOSS



Partea centrală a retablului cu voleanle deschise. © C. Sarramon/Picto

Formația lui Veit Stoss rămâne obscură. După ce a locuit un timp la Nürnberg, se stabilește la Cracovia în 1477 unde, împreună cu atelierul său, execută numeroase și importante comenzi, dintre care marele retabl¹ din lemn polierom, realizat între 1477 și 1489 pentru biserica Fecioarei.

Subiect

Prin dimensiunile sale impresionante – 13 m înălțime, 11 m lățime, cu voleanle deschise –, această lucrare reprezintă cel mai mare retabl² cunoscut.

Partea centrală prezintă două scene suprapuse: „Moartea și slava Fecioarei primite în ceruri de fiul său”. Aici sculpturile sînt executate în evastronde-bosse³, în vreme ce pe voleani sînt sculptate basoreliefuli. Voleanile retablului, închise în timpul săptămînii, prezintă pe fața lor exterioră șase scene din „Bucuriile Fecioarei”. Deschise duminică, aceste voleani dezvăluie pe partea lor interioară șase scene din „Suferințele Fecioarei” care o însoțesc pînă la sfîrșitul în slavă. Ansamblul se sprijină pe o „predelă” în care este înfățișat „arborul lui Enisei”. Pe pînă-

clul retablului este înfățișată slava cerească a „Fecioarei încoronate”. Decorul părții superioare a fiecărei scene formează structuri fantastice, în care aglomerări amănunțite creează arhitecturi suprapuse și conținându-se unele pe altele.

Tehnică și compoziție

Retablul este sculptat în lemn de tei. Acest lemn moale se potrivește bine stilului impetuos al lui Veit Stoss. Figurile uriașe ale scenei centrale, de aproape 3 m înălțime, sînt tăiate în trunchiuri al căror miez a fost scobit pentru a evita crăpăturile lemnului. Personajele, care se individualizează pe un fond albastru profund, sînt înveșmintate de sculptor în haine de o policromie excesiv de rafinată și accentuată de folosirea foilor de aur. În detaliile figurilor, ale miinilor și ale buclelor de păr exuberante, maestrul face dovada unei virtuozități prodigioase, semn distinctiv al tuturor operelor sale. Studiului anatomic foarte realist al personajelor sale, autorul îi adaugă o reprezentare a unor stări psihice foarte diferite.



Detaliu: Christos și Fecioara Maria. © Sarramon/Picto

Mod de exprimare

Marea energie a contururilor și plasticitatea atitudinilor și a veșmintelor reflectă tendințele manieriste ale ultimilor pictori gotici din Europa de Nord. Depășind această modă, Veit Stoss își impune forța și firea irascibilă în această lucrare gigantică, în care însușirea gestuală a personajelor, intensitatea expresiilor și brăștele avânturi ale faldurilor contribuie la emfiza dramatică a unei teatralități demne de „baroc”.

În această epocă, noile căutări picturale ajung să descopere trompe l'oeil. Veit Stoss încearcă să depășească în triptic această etapă. El recrează realitatea printr-o sculptură-pictură unde voleanile mobile tind să ne convingă că evoluăm într-un spațiu real în care putem să ne mișcăm liber.

Picturii și sculpturii inseparabile de arhitectura retablului, maestrul le adaugă o altă dimensiune. Mișcarea voleanilor, care dezvăluie și ascunde, una după alta, diferitele scene, introduce în operă noțiunea trecerii timpului.

Acest retabl⁴ stabilește un moment culminant iconografic al legendei referitoare la Fecioara Maria, în momentul în care se precizează devoțiunile rozariului. El reprezintă ultima mare lucrare despre viața Mariei, anterioară acțiunii Reformei. Veit Stoss, acest maestru al expresionismului germano-slav, pune un punct final Evului Mediu, atunci cînd o altă civilizație lăudată deja avînt, de aproape un secol: Renașterea.



În centrul cercului: mina lui Christos trage de pozele veșmintelor Fecioarei Maria pentru a semnifica prin aceasta că urcă la ceruri cu trupul și nu numai cu sufletul, conform tradiției iconografice.

Lumea cerească

Senzația de plutire, de imaterialitate este redată prin personaje de dimensiuni mici și distanțate unele de altele, prin zborul sprinten al îngerilor și prin bogata și rafinamentul decorului arhitectural.

⊕ și ⊗: degete care arată spre cer.

Lumea pămînteană

Apăsarea pămînteană este evocată prin numărul mare de personaje de talie impresionantă și prin greutatea drapajelor.



Detaliu: capetele Fecioarei și ale apostolilor. © S. Sarramon/Picto



Mărit în moscheea din Cordoba.
© Dagli Orti

Extinderea islamului, ultimul născut dintre cele trei mari religii monoteiste, a fost fulgerătoare. Astfel, la o sută de ani după apariție, în 622, noua religie a cucerit teritoriile care se întind între India și Spania.

Această cucerire, a cărei extraordinară rapiditate rămâne până astăzi inexplicabilă, și-a stabilit granița occidentală în Spania.

În 711, sarazinii trec strâmtoarea Gibraltar, pentru a fi opriți la Poitiers, în 732, de Carol (Charles) Martel.

De atunci și până în secolul XV, în funcție de cuceriri și de recuceriri, Peninsula iberică este total, apoi parțial musulmană.

Formele artei musulmane se răspindesc într-o simțire artistică comună cu Maghrebul, de care Spania musulmană este, în cea mai mare parte a perioadei, legată politic.

Sicilia constituie celălalt bastion al islamului în Occident. Ea este musulmană între secolele IX-XII.

În aceste două regiuni, schimburile artistice între islam și creștinătate sînt numeroase. În Spania, ele dau naștere artelor mozarabă și mudéjar.

Și astăzi încă, o parte din patrimoniul artistic al Spaniei, Portugaliei și Siciliei poartă caracteristicile artei musulmane, în opere al căror eclecticism farmecă.

Capitolul

Arta musulmană în Europa medievală



Spania. Artă omelată, secolele X-XI.
Sipet din fildeş cu închizători din
argint, ornate cu pietre prețioase.
Motive animaliere și florale.
Muzeul Bargello, Florența.
© Dagli Orti

Occidentul pe căile Profetului



Zidul fortăreței Alcazaba din Malaga.
© Dallet/Aisa, Barcelona

Acest document prezintă mai multe caracteristici ale arhitecturii musulmane:

- refolosire a unor elemente arhitecturale romane (capiteluri și coloane);
- construire cu materiale groasere (piatră și cărămidă) alesele mascate de un decor din placaj;
- deschidere încoronată cu un arc în potcoavă.

În 622 hegira (exilul Profetului la Medina) marchează nașterea religiei musulmane. În timpul domniei dinastiei **Omeiazilor** (661-750), primii califi ai lumii musulmane, s-au definit dominantele artei arhitecturale* și regulile fundamentale ale esteticii musulmane. Lipsiți de tradiție estetică, artiștii islamici se inspira din exprimările artistice autohtone, esențial bizantine și sasanide, pe care le adaptează după propriile necesități religioase. Acest fenomen se va repeta permanent în toate regiunile.

Occidentul musulman

Spania islamică, Spania creștină

În 711, musulmanii cuceresc regatul vizigot al Spaniei.

În 756, se refugiază aici prințul Abd al-Rahman I, singurul membru al familiei califului care a supraviețuit masacrului Omeiazilor la Damasc. El pune bazele emiratului omeiad din Spania, cu capitala la Cordoba. În secolul X emiratul ajunge la apogeu și, în 929, devine califat. Omeiazii duc o politică de expansiune în Maghreb. Totuși, la începutul secolului XI, puterea califatului scade, el disparind definitiv în 1031.

Spania este atunci împărțită într-o multitudine de mici principate: regatele Taifas. Această divizare, care marchează o perioadă de confuzie politică și economică, favorizează recucerirea creștină, simbolizată de ocuparea orașului Toledo, în 1085.

Dar, în același timp, instaurarea dinastiei berbere a **Almoravizilor**, care cucerise Maghrebul pe la mijlocul secolului XI, împinge regatele creștine în jumătatea de nord a peninsulei. Dinastia almoravida, exponentă a unui fundamentalism religios strict, guvernează Spania de la Marrakech.

Din prima jumătate a secolului XII, Almoravizii intra în conflict cu Almohazii, care se stabilesc în Maghreb, apoi în Spania, făcând din Sevilla oraș regal. Animați de un puternic puritanism religios, Almohazii distrug cea mai mare parte a construcțiilor almoravide.

Înfrânta în Maroc, dinastia Almohada se prăbușește în Spania la mijlocul secolului XIII, în fața expansiunii creștine.

Regatul Granadei, condus de sultanii Nazariți, rămâne singurul stat islamic în Spania, până în 1492, când Peninsula iberică redevine, în totalitate, creștină.



Spania. Sala de rugăciune a moscheii din Cordoba, secolele VIII-X.
© Dagli-Orti

Sicilia musulmană

În 827, Sicilia și Italia de sud, până atunci bizantine, cad în mâinile Aglabizilor, dinastie musulmană care domnea pe teritoriul Tunisiei de astăzi. În 1130, aceste regiuni sunt luate în stăpânire de normanzi, care pun bazele dinastiei normanzilor în Sicilia.

Islamul, punte de legătură între Antichitate și Occident

Pe lângă importanța contribuției musulmane la dezvoltarea artistică a Occidentului, civilizația arabă determină creștinătatea să redescopere cultura uitată a Antichității. Savanții arabi ne-au transmis științele și filosofia greacă, în special datorită marilor centre de transcriere care traduceau textele grecești în arabă, apoi din arabă în latină.

Prestigiul intelectual al musulmanilor era recunoscut în Occident și bibliotecile din Cordoba sau Toledo erau renumite – marturii ale poziției avansate din punct de vedere intelectual a islamului față de Occidentul contemporan.

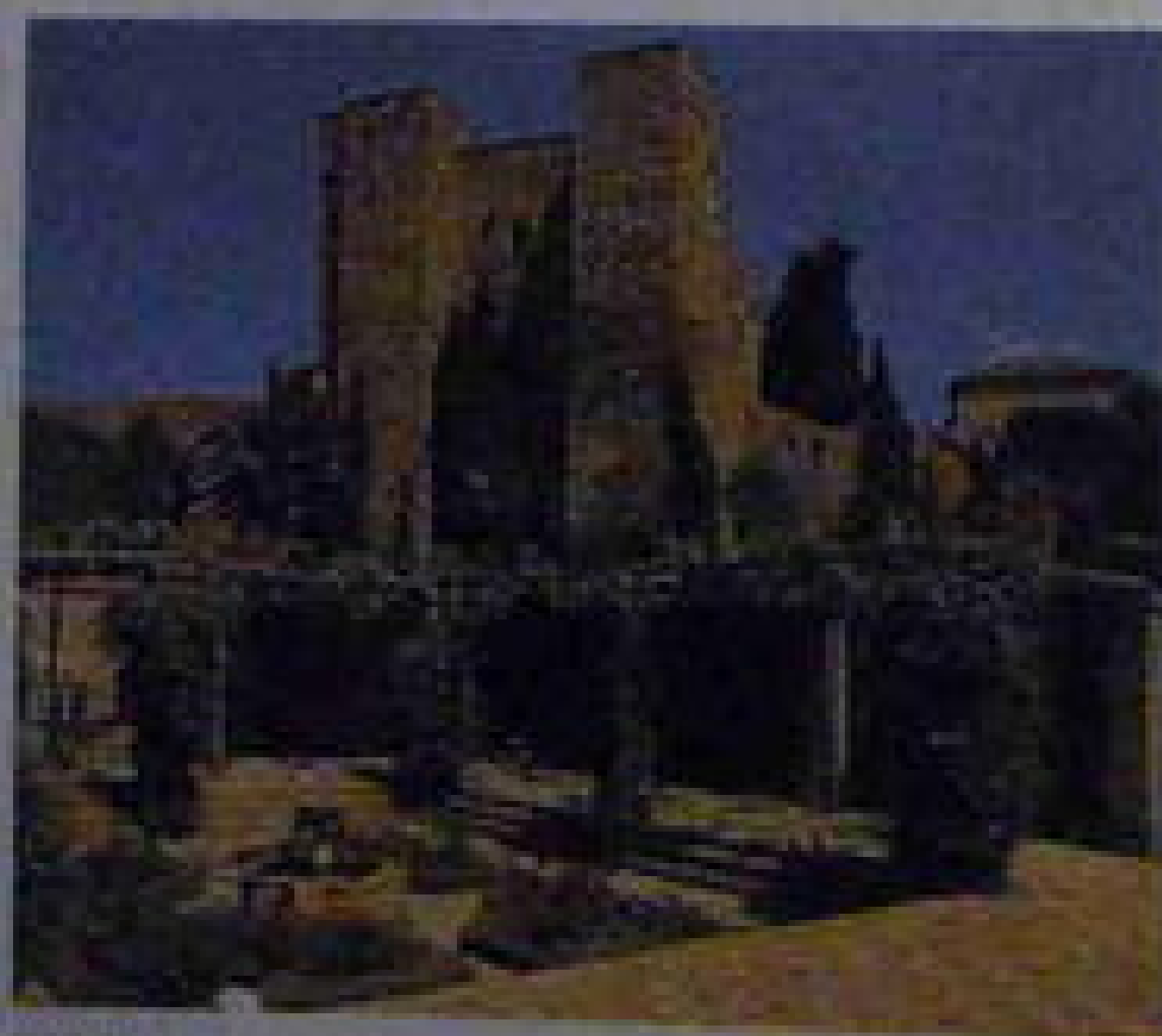


Spania. Detaliu din decorația interioară a Sălii Regilor. Alhambra din Granada.
© Navia/Aisa, Barcelona

Întâlniri fructuoase între Orient și Occident



Spania. Arce în potcoavă și arce polilobate
din moscheea din Cordoba.
© Wysocki/Explorer



Spania. Patio în fortăreața
Alhambra din Malaga.
© Pbedon Salon/Anaphot

Fundarea emiratului omeiad la Cordoba în secolul VIII dă primul impuls dezvoltării artei islamice în Spania. Atunci se stabilesc normele și principiile care vor guverna viitoarea artă hispano-musulmană. În toate domeniile artei, aceste principii iau naștere din întâlnirea între elementele de bază ale artei musulmane, apărute în Orient, și tradițiile culturii spaniole, adică artele romano-vizigote.

Arhitectura

Arhitectura religioasă

Moscheea este principalul monument în țările musulmane. Obligatoriu, ea trebuie să aibă o sală de rugăciune orientată spre Mecca. Zidul care marchează această orientare se numește zidul așa-zisei Kibla. El este străpuns de o nișă, *mihrab*, care indică direcția spre Mecca și care are o decorare* deosebită.

Nu departe de *mihrab* se găsește *minbarul*, amvonul pentru predici, de obicei din lemn lucrat minucios, dar care poate fi și din piatră.

Planul primelor moschei este elaborat în Siria și în Palestina la începutul secolului VIII. El păstrează o vagă reminiscență a casei Profetului la Medina. Aceste prime moschei se prezintă sub forma unei curți cu un bazin central destinat abluțiunilor, situată înaintea marii săli dreptunghiulare pentru rugăciuni, împartită în nave (sau travee) paralele sau dreptunghiulare pe zidul așa-numitei Kibla.

Marea moschee din Cordoba*, construită începând din anii 785-786, prezintă această organizare formală proprie Orientului. Navele sălii de rugăciune, despartite prin coloane, sunt perpendiculare pe Kibla. Originalitatea acestui edificiu constă în formele arcelor în potcoavă sau polilobate, în suprapunerea lor și în efectele obținute ca urmare a utilizării lor excesive. Acest tip de arcaturi este moștenit din fondul cultural vizigot.

Minaretul* marii moschei este de formă patrată și relativ masiv. Marea moschee din Cordoba statornicește normele arhitecturii religioase hispano-musulmane.

Arhitectura palatelor

Palatele arabe din Spania musulmană și din Maghreb se inspiră din locuința mediteraneană de tradiție clasică, greacă sau romană. Ele cuprind una sau mai multe *patio* (curte interioare), împodobite cu fontani sau arteriziere*. Baile sunt uzuale aici (spre deosebire de tradiția regatelor creștine) și necesită un sistem elaborat de canale de aducție de drenare.

Sub Omeiadi, arhitectura palatelor culminează cu palatul califului *Madinat al-Zahra*, construit în secolul X, în împrejurimile orașului Cordoba.

Materialele de construcție

În mod tradițional, arhitectura musulmană se preocupă mai puțin de perenitatea edificiilor decât de fastul lor exterior.

Materialul de construcție nu are importanță în sine și utilizarea lui dovedește adesea o preocupare neglijentă. Ca atare, folosirea pietrei tinde să dispară, chiar dacă, singură sau amestecată cu alte materiale, continuă să fie întrebuințată frecvent în epoca omeiadă. În Spania, îi ia locul chirpiciul și, mai ales, cărămida.

Decorația arhitecturală

Pentru a masca sărăcia materialelor de construcție, există în lumea musulmană obiceiul de a acoperi suprafețele murale cu o decorație luxuriantă. Aceste ornamente exuberante sunt realizate cu o mare minuțiozitate și denotă un gust pronunțat pentru detaliu.

Tradiția religioasă musulmană nu exclude, în totalitate, imaginea figurativă*, opunându-se însă ideii unui Dumnezeu antropomorf* și reprezentării personajelor în locuri sfinte. Decorul arhitectural este așadar construit esențialmente din forme pur ornamentale, ale căror infinite combinații de motive geometrice sau compozitii cu elemente vegetale (cel mai adesea stilizate) sunt principalele componente*.

Mai mult, interdicția reprezentării umane în vocabularul decorativ dă loc unei extreme valorificări a caligrafiei*. În interiorul ei și în exteriorul edificiilor se desfășoară șiruri cu inscripții referitoare la Coran, într-o elegantă scriere cufică. În lumea islamică, scrierea are un caracter sacru.

Decorului arhitectural musulman îi sunt caracteristice mai multe materiale de construcție:

– Piatră: captușirea cu piatră de bună calitate (marmură în special), în care motivele decorative sunt sculptate adine, poate masca materialul de bază prin îmbrăcarea peretilor.

Piatra constituie, de asemenea, suportul decorației de pe capiteliuri. La începutul perioadei Cordoba, sunt utilizate direct capiteliuri (ca și



Spania. Decorația exterioară a moscheii din Cordoba, alcătuită din motive geometrice, florale și din inscripții coranice.
© Dagli Orti



Capela moscheii din Cordoba.
© Fred Mayer/Magnum



Țesătură din mătase, secolul XII.
Muzeul Cluny, Paris.
© Photo RMN/H. Lewandowski



Spania. Giralda din Sevilla.
© Stéphane Frances/Explorer

fusuri ale coloanelor) aparținând eladrilor antice. Cu timpul, artiștii imită formele antice corintice și compozite în capitelurile adine săpate cu trepanul*.

– Mozaicul este folosit frecvent la decorarea edificiilor musulmane în interior și în exterior.

– Ipsosul; captusirea cu ipsos, uneori cu stuc*, sculptat sau turnat, este cea mai utilizată pentru decorația arhitecturală în Spania musulmană. Ipsosul, ca atare sau policrom, permite realizarea unor reliefuli foarte bogate care invadează atât suprafețele murale cât și plafoanele.

Obiectele de artă

Piese din fildeş* (p. 99), cele din metal, manuscrisele sau obiectele de marchetărie*, care se realizează din plin în Spania musulmană, dovedesc o virtuozitate mai mare sau mai mică, în funcție de perioada în care au fost create.

Și textilele de lux sunt o specialitate a peninsulei. Aceste stoffe* somptuoase de mătase sau din fir de aur sunt exportate în întreg Occidentul.

Secolele XII și XIII: sobrietatea dinastiilor africane

Ca o reacție la exuberanța decorativă a regatelor Taifas din secolul XI, și pentru a răspunde exigențelor unei doctrine religioase mai stricte, o dată cu sosirea noilor invadatori din Africa de Nord, creația artistică marchează o întoarcere la sobrietate.

Almoravizii și Almohazii sunt remarcabili constructori și restabilesc legătura cu marile programe arhitecturale ale epocii omeiade.

Sevilla deține un minunat exemplu de artă almohada cu *Giralda**, vechi minaret străpuns de ferestre geminate și acoperit de arcaturi polilobate, cel mai adesea oarbe. Decorația acestei arhitecturi este realizată din forme largi și echilibrate.

Secolele XIV și XV: rafinamentul artei nazaride

Artă Nazarită preferă măsura și rafinamentul în locul oricărui efect grandios. Arhitectura dovedește un anumit conservatorism, dar nu este mai puțin remarcabilă prin finetea decorației sale din ipsos policrom sau a mozaicurilor.

La Alhambra, în Granada*, se pot admira „stalactite” din ipsos, de o suplete deosebită.

Palatele nazaride sunt dovada unui talent deosebit și al unui gust accentuat pentru amenajarea armonioasă a grădinilor și a artezienele, integrate arhitecturii.

Artă musulmană și creștinătatea

Contactele artistice între creștinătate și artele musulmane sunt numeroase pe pământul spaniol și dau naștere unor creații compozite.

În arhitectura, artiștii mozarabi și mudejari transmit regatelor creștine tehnici de construcție tipic musulmane: utilizarea cărămizii ca material de construcție sau forma arcului în potcoavă.

Totuși evidentă rămâne contribuția musulmană în privința decorației, transmitind edificiilor creștine ornamentele din ipsos policrom sau *muqarnas**.

Domeniul artei decorative nu scapă nici el de aceste noi influențe.

Artă mozarabă*

Este opera artiștilor creștini care trăiesc sub dominația musulmană și care participă la elaborarea construcțiilor sau lucrărilor de artă creștine. Este prezentă atât în Spania musulmană cât și în cea creștină.

Artă mozarabă este remarcabilă în special în domeniul arhitecturii și în execuția manuscriselor pictate. Acolo, contribuțiile musulmane (culoare asternută aplat, linii viguroase) sunt fundamentale pentru geneza artei romanice.

Artă mudejar

„Mudejar” desemnează creații pe care artiștii musulmani le efectuează pentru regatele creștine. Artă mudejar se dezvoltă exclusiv în Spania creștină, începând din secolele X-XI, o dată cu victoriile Reconquistei. Ea evoluează urmind succesiunea diferitelor curente stilistice ale artei musulmane și atinge apogeul în secolul XV, în contact cu arta nazaridă. *Alcazar*, construit în 1360 în Sevilla, de către creștinul Pierre le Cruel, și restaurat în secolul XVI, este exemplul cel mai desăvârșit.

Artă mudejar continuă formele artistice musulmane în secolul XVI, după ce islamul a dispărut de tot, din punct de vedere politic, de pe continentul european. Influența ei traversează și Oceanul Atlantic după cucerirea Lumii Noi.

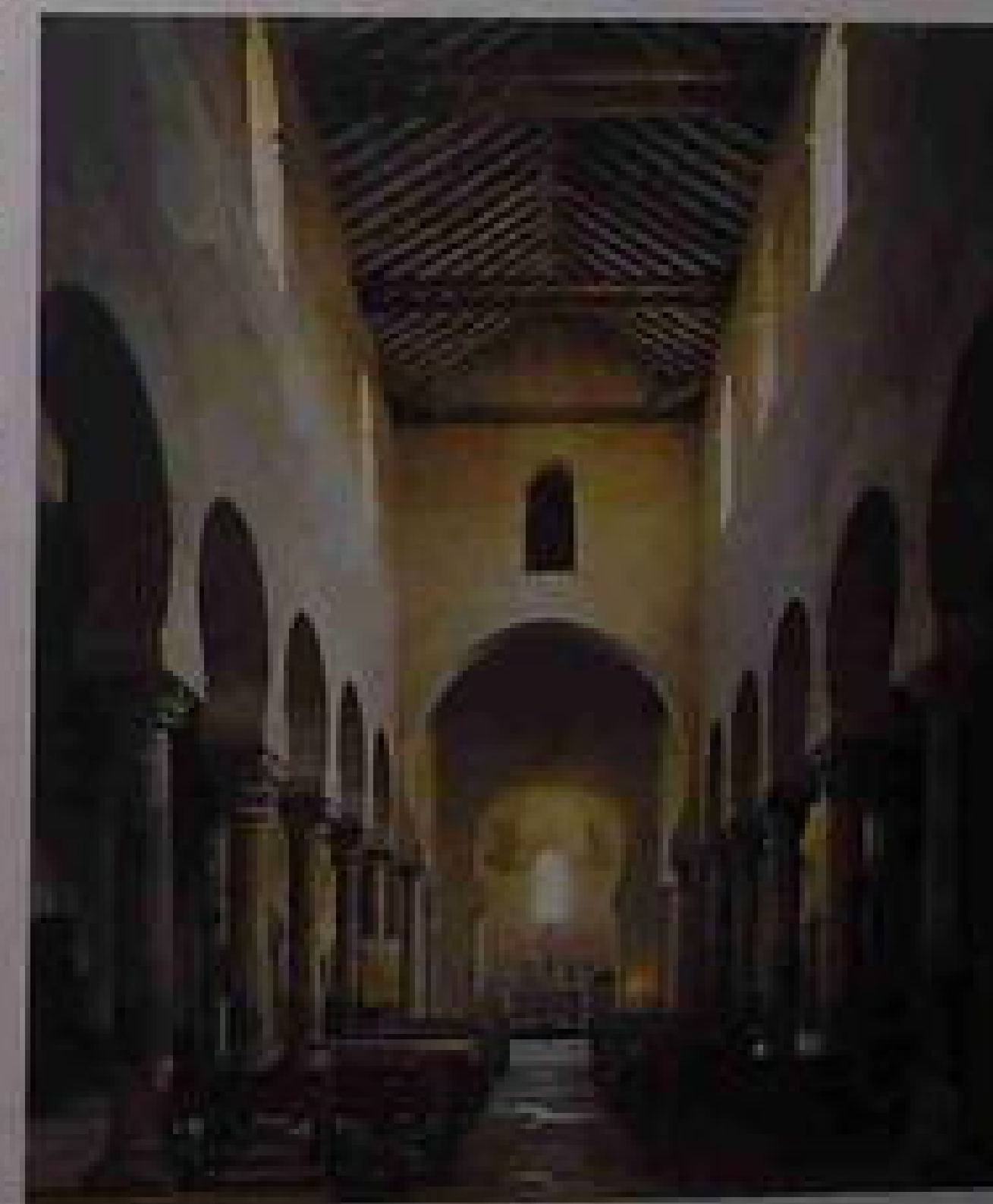
Sicilia musulmană

În Sicilia, nu s-a păstrat nici un edificiu datind din cele trei secole de dominație musulmană. Totuși, după cucerirea normandă, subzistenta fondului musulman se manifestă în decorarea edificiilor religioase sau civile.

Moștenirea musulmană rămâne foarte puternică în atelierele de prelucrat fildeşul din sudul Italiei (Salerno sau Amalfi), care produc în secolele XI-XII obiecte de mare calitate, în care influențele musulmane se suprapun tradițiilor romane și bizantine.

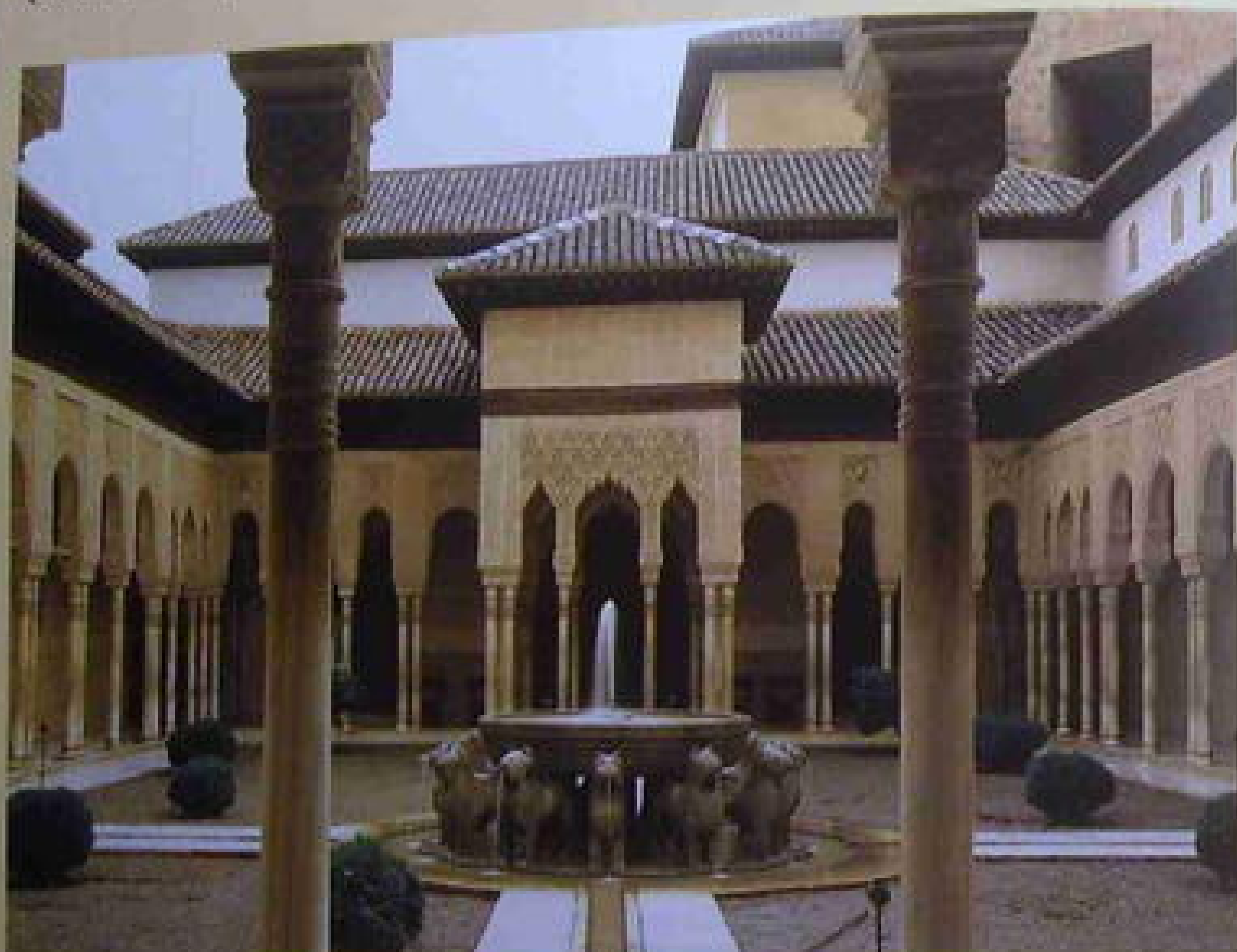


Spania. Sala regilor din Alhambra de la Granada.
© Oronoz/Artephot



Spania. Interiorul bisericii Sfântul Ieremie de la Valladolid. Exemplu de arhitectură mozarabă.
© Oronoz/Artephot

Curtea leilor din Alhambra de la Granada (secolul XIV)



© Dagli Orti

Alhambra, reședință fortificată a monarhilor din Granada, primește sub domnia lui Mohamed al V-lea (1362-1391) ultimele amenajări înainte de Reconquista spaniolă.

Palatul se desfășoară în jurul unei serii de *patis*, adică de curți interioare alăturate cu multă fantazie. Curtea leilor, ultima realizare, este una dintre perlele arhitecturii musulmane.

Descriere

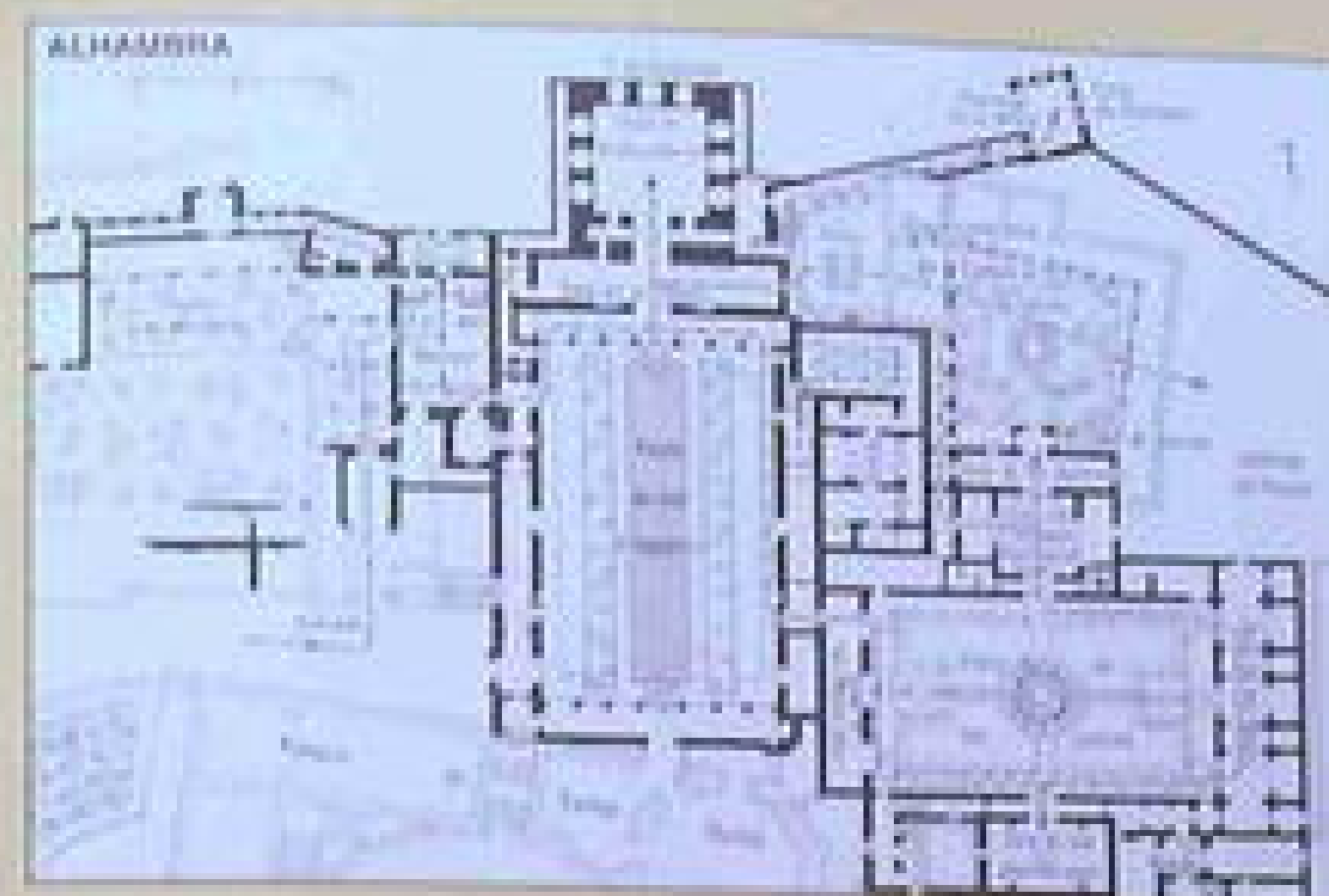
Curtea leilor reflectă tradiția curților cu peristil ale marilor reședințe senoriale romane, re-luata apoi în conceperea curților interioare ale mănăstirilor.

Această curte mică are o formă dreptunghiulară. Un peristil cu coloane elegante formează – pe laturile mici – două pavilioane. În centrul acestui *patis*, 12 lei din marmură neagră, reprezentare animală rară în arta musulmană, susțin un mare havuz rotund, din alabastru, din

secolul XI, de unde țîșnește un izvor. Printr-un ingenios sistem de canalizare și de rigole, apa este distribuită în toate direcțiile, traversează peristilul și, de acolo, pătrunde în interiorul sălii Abencerages și al sălii Dos Hermanas (vezi planul). Astfel, apa unește într-o singură compoziție geometrică părțile acoperite și pe cele descoperite ale edificiului.

Stil

O mână de lucru servilă, numeroasă și ieftină, execută lucrările de la Alhambra, realizate din materiale saracicioase: lemn, argilă, ceramică și ipsos policrom. Decoratia da frâu liber fantaziei, grației, rafinamentului detaliilor, jocurilor de umbră și lumină, asocierii dintre piatră și apă. Motivele se desfășoară sub forma de festoane și volute într-o rețea deasă de linii geometrice divers întretaite, alături unei extraordinare pinze de pânză.

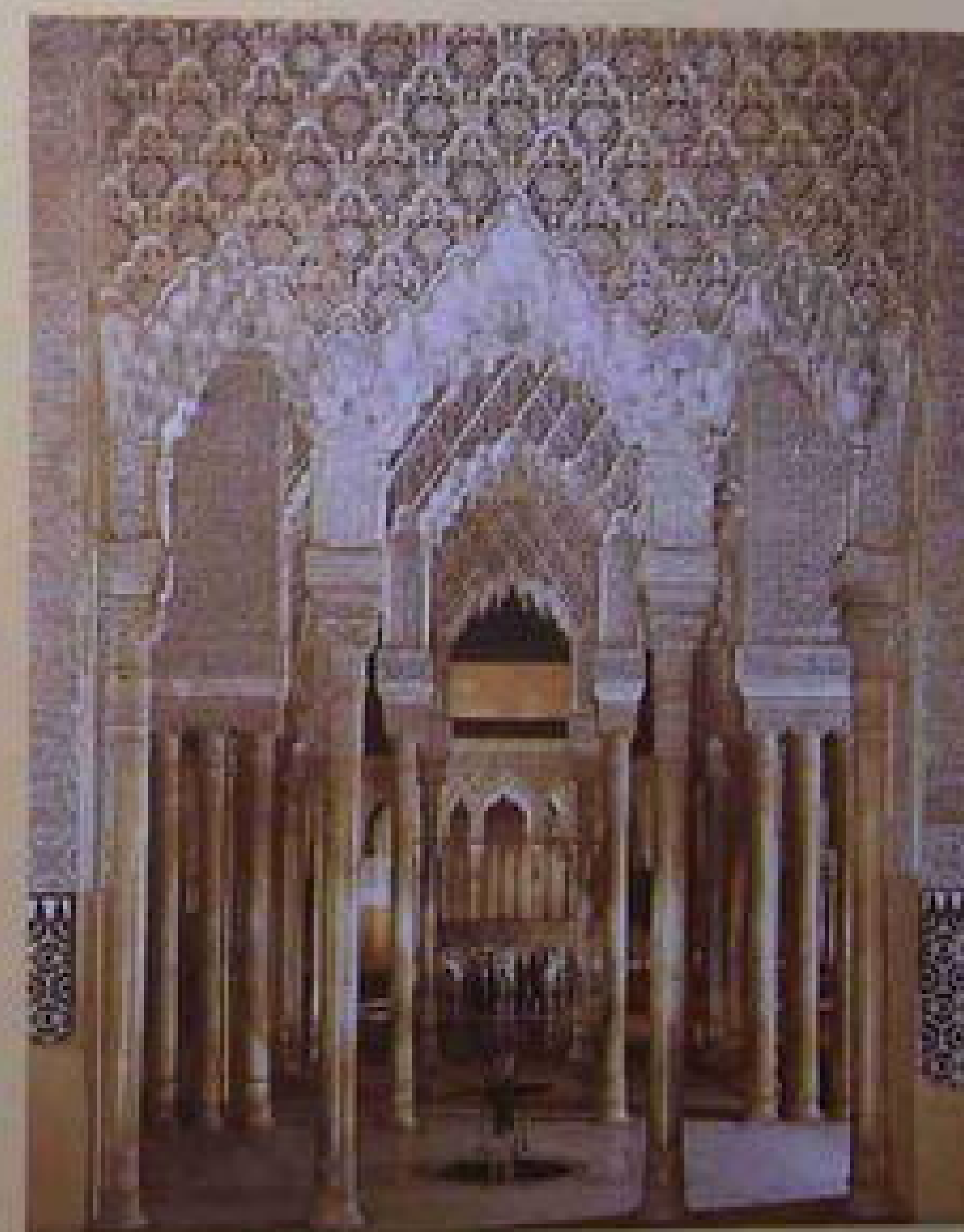


Planul Alhambrei, după *Guide Bleu-Espagne*, Hachette.

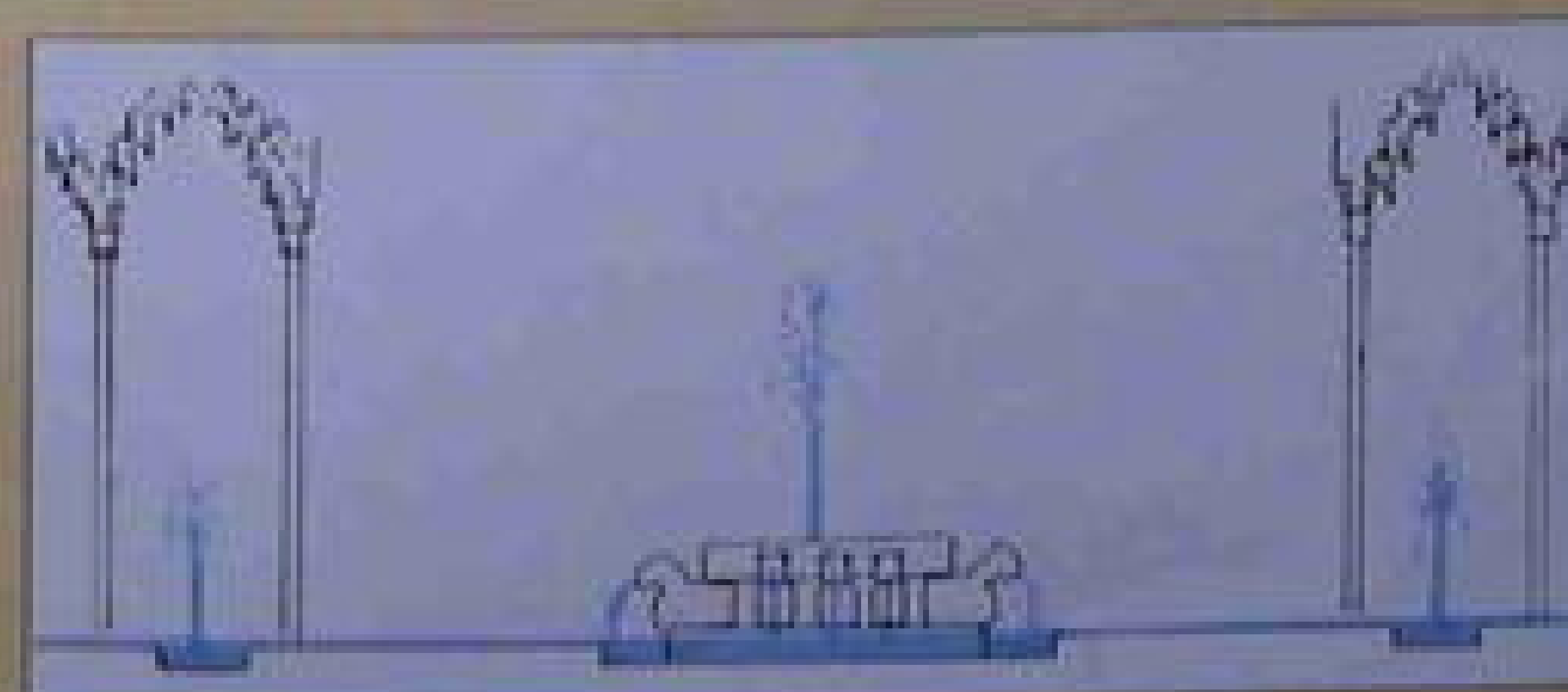
Comentariu

Concepția arhitecturală se adaptează perfect temperaturilor ridicate ale verii andaluze. Circulația apei aduce prospețime în cele mai adânci colțuri ale palatului. Trecurile acoperite și arcadele, care protejează împotriva soarelui, se îmbină cu ferestre deschise pentru producerea curenților de aer proaspăt.

Alhambra demonstrează singularitatea artei islamice. Decoratia abundentă și, în același timp, grațioasă și puternică degajă o frumusețe globală, impregnată de o anumită voluptate. Decoratia supraajustată, care, în spiritul nostru clasic, ocupă un loc secund, devine esențială în lumea onirică de la Curtea leilor.



Curtea leilor, noaptea, vedere din Sala Regilor.
© Scala



Se stabilește o osmoză între apă și piatră. Săgețile firelor coloanelor capătă alura unui jet de apă țigind din pământ, care cade asmeten într-o picătură peste stăruiele stăruiele sculptate pe arcade. Se stabilește astfel un ritm perpetuu, care – da un aspect firesc acestei Curți a leilor.



Arta secolelor XV - XVIII

Renașterea
Manierismul
Baroc și clasicism
Rococoul

Evul Mediu îl plasase pe Dumnezeu în centrul preocupărilor oamenilor. Încă din goticul târziu, ființa omenească și reprezentarea ei în artă devin mai apropiate, mai realiste, mai naturale. Descoperindu-se o creatură după asemănarea lui Dumnezeu, omul va deveni centrul și modelul creației artistice. Din secolul XIV, în Italia, noua privire pe care o îndreaptă asupra lui însuși face să apară această Renaștere în timpul căreia artiștii fac din Om obiectul căutărilor estetice și simbolice.

Pe parcursul acestei perioade, două evenimente majore vin să tulbure unitatea structurală a creștinătății. În 1453, cucerirea orașului Constantinopol de către turci pune capăt supremației Bizanțului în Balcani, chiar dacă practicile ortodoxe rămân în vigoare în teritoriile cucerite și chiar dacă arta bizantină continuă să înflorească în Rusia. În 1517, tezele lui Martin Luther și aderarea la Reformă a numeroșilor creștini din Occident divizează Biserica romană. Cele două practici religioase duc la afirmarea a două curente artistice, repartizate în linii generale între nordul și sudul Europei occidentale, deși minorități protestante coexistă pe pământ catolic și invers.

Climatul de efervescență artistică ce marcase Renașterea face loc, de la sfârșitul secolului XVI, unui climat de pasiuni extreme, unde meditația teologică nu exclude nici masacrele, nici războaiele civile. În Europa meridională, numeroși artiști se pun în serviciul Contrareformei, în timp ce în țările protestante, ei tind să se elibereze de o tutelă exclusiv religioasă. Frunța secolului XVII cunoaște o evoluție diferită, în care expresia artistică este aproape integral destinată glorificării regelui și puterii civile.

În secolul XVIII, problemele religioase își pierd din acuitate, rolul Omului în societate și în lume devenind centrul dezbaterilor filosofice. Din această cauză, artistul se eliberează treptat de comanditarii ecleziastici și, printr-o mișcare de balans bine cunoscută, se refugiază în modelele Antichității clasice.

De la Renaștere la neoclasicism, adică timp de patru secole, artistul se înalță, în calitate de individ, chiar în inima Istoriei, abandonând anonimatul în care se afla în Evul Mediu. Din puterea de a-și impune „materiei” ideile și emoțiile, se naște responsabilitatea personală asupra operei pe care o desăvârșește cu mâinile proprii. În acest context, istoria artei devine în mare parte cronică suferințelor, a succeselor și a nenorocirilor care bântuie singurătatea artistului, cît și a diversificării formelor pe care le îmbracă acest parcurs, prin excelență, individual.

Capitolul

Renașterea

Nici un eveniment marcant sau fapt istoric important nu declanșează apariția a ceea ce numim Renaștere. Este o amplă mișcare culturală pe care o descoperim deja în secolul XIV în Italia. Încet, încet, elaborată de erudiți, filosofi, scriitori, oameni politici și artiști, ea se dezvoltă și se răspândește în cursul secolului XV și în prima jumătate a secolului XVI, schimbând definitiv fața Europei.

Renașterea este o mișcare complexă prin diversitatea manifestărilor sale, dar trăsătura definitorie constă în dorința de a reînvia cultura antică sub toate aspectele ei. Înfașurarea artistică, socotită motor pentru progresul umanității, se află în centrul acestei „resurecții”. Cuvântul renaștere (în italiană: *rinascimento*) și-a dat, încă de la început, numele acestei mișcări. În momentul respectiv se construiește cu adevărat conștiința acută și nouă a raportului pe care arta îl întreține cu epoca sa și cu cele care au precedat-o.

Pentru prima dată în istorie, oamenii Renașterii au conștiința că aparțin unei epoci speciale, care rupe legătura cu Evul Mediu, dar care este moștenitoare directă a Antichității. De aici se nasc entuziasmul nou pentru redescoperirea cunoștințelor de altădată și pentru confruntarea lor cu descoperirile științifice recente, cît și dorința de a construi o lume nouă la scară umană. Conceptele pe care se sprijină cultura medievală sînt revolutionate, formele de exprimare sînt fundamental modificate.



RAFAEL (1483-1520): Școala din Atena, scena centrală. Palatul Vatican, Roma.
© Getty/Artphoto



ROSSELLI INO, detaliu din *Memorial cardinalului del Portogallo*, Inverca San Miniato, Florența.
© Artphoto/National

„Cu Antichitatea drept model“



PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492),
Portretul lui Federico da Montefeltro, duce de Urbino,
Galeriile Uffizi, Florența.
© Dagli Orti



MICHELOZZO, *palatul Medici-Riccardi*,
Florența. Detaliu de fațadă.
© Nimatallah

La începutul secolului XV se încearcă crearea unui model de palat demn de omul Renasterii. Se regăsește aici influența podurilor și a apeductelor romane în zidul în bosaj.

A r fi greșit să gândim că Evul Mediu uitase moștenirea Antichității. Dimpotrivă, încerca să conserve știința anticilor, datorită muncii călugărilor copisti din mănăstiri, și cunoscuse unele tentative de restaurare a Imperiului roman de Apus, precum și persistența în timp a formelor artistice. Tocmai aceste persistențe deformate, „corupte” de contribuțiile carolingiene și germanice, vor fi combinate de Renasterere.

Cu poezii Petrarca și Boccaccio, mișcarea literară care apare la Florența la începutul secolului XIV dorește revenirea la puritatea textelor, aducând în actualitate limbile greacă și latină. Gînditorii studiază literatura, istoria și filosofia Antichității unde, spre deosebire de Evul Mediu, în centrul reflecțiilor nu se află Dumnezeu, ci Omul. Antichitatea le apare drept perioada cea mai fecundă a istoriei, aceea în care s-a atins apogeul posibilităților creatoare. Credința acestor erudiți în măreția Omului le va atrage numele de umanisti.



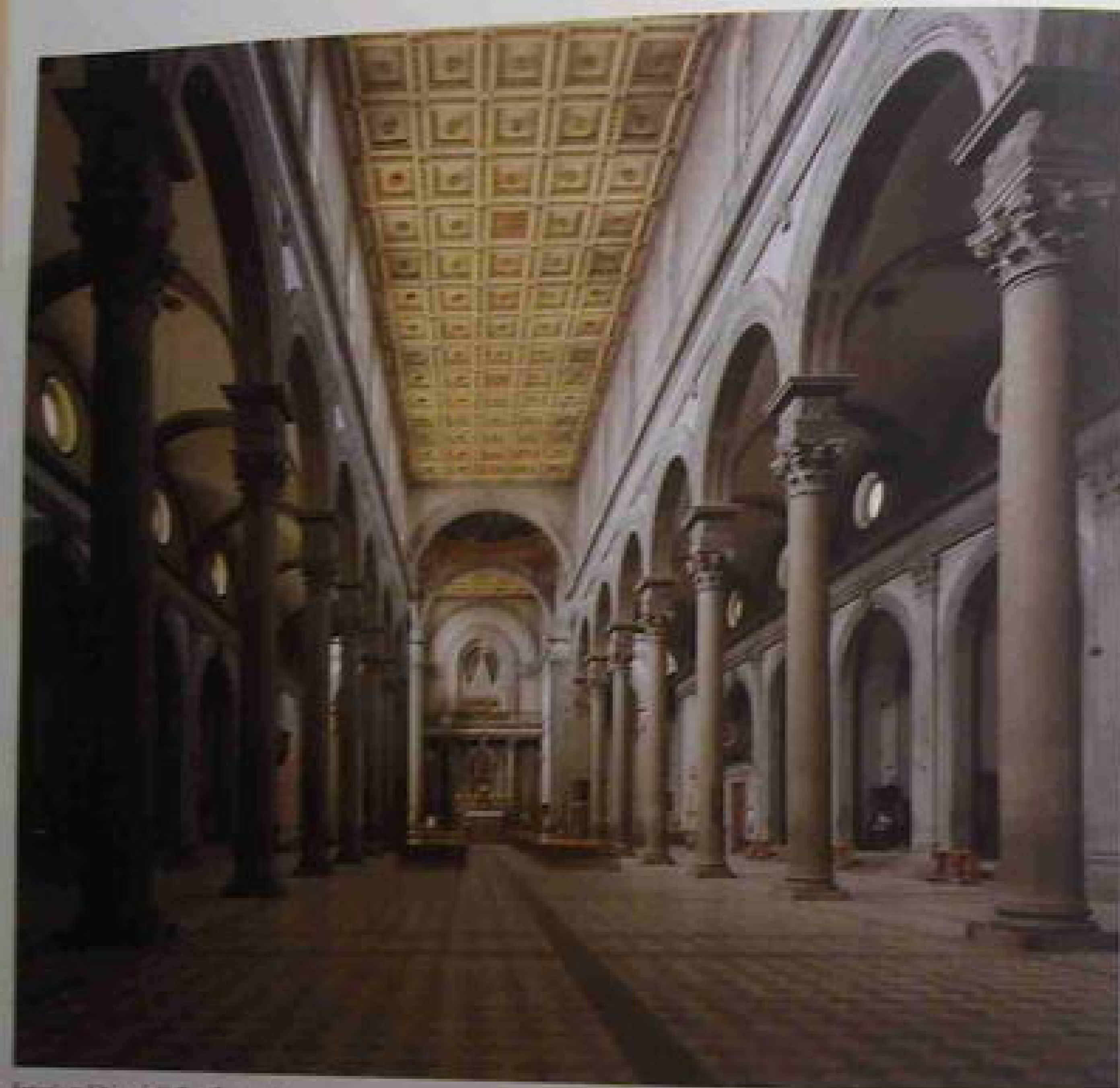
Vedere generală din Florența dominată de „Domul” lui BRUNELLESCHI (1377-1446).
© Narivet/Explora

Asistăm astfel la o resurrecție conștientă a trecutului, judecat ca o adevărată sursă a civilizației, la renașterea tuturor artelor și științelor care au înflorit în Antichitate. Organizarea politică se transformă și ea, iar drepturile cetățenești se opun legăturilor feudale. Noile idei se transmit din gură în gură, din atelier la curtea princiară, din oraș în oraș.

Renașterea înfloarește în atmosfera deosebită a orașelor-stat italiene, cu burghezia lor puternică și orgolioasă conștientă de drepturile sale politice. Toți cetățenii iau parte la această eferescență culturală, în care artele și științele sînt protejate ca în vechea Atenă. Artistul este investit cu un rol fundamental în această nouă generație de oameni, mîndri de ei înșiși și încrezători în posibilitățile lor. Se așteaptă de la el să creeze o nouă ambianță pentru palate și vile, să sculpteze în marmura sau să toarne în bronz eroi din Antichitate, și să immortalizeze contemporanii prin portrete. Artistul abandonează astfel statutul anonim și corporativ pe care l-a deținut în Evul Mediu, pentru a accede la demnitatea de intelectual. Din meserias devine om de idei. Pictorul, sculptorul și arhitectul cunosc geometria și redactează tratate teoretice. De acum înainte, artistul capătă dimensiunea creatorului individual și acest lucru nu numai că îl face să intre în istorie, dar transformă, definitiv, istoria artei în istoria artiștilor și a creațiilor lor.



LEONARDO DA VINCI (1452-1519),
Cap de om cu schema proporțiilor,
Muzeul Academiei, Veneția.
© Scala



Interiorul bisericii San Lorenzo din Florența (secolul XV) de BRUNELLESCHI.
© Dagli Orti

In ciuda venerației pe care le-o poartă, autoritatea pe care oamenii Renașterii o recunosc anticilor nu este nelimitată. Știința a făcut de atunci progrese și umanistii au pe deplin conștientizat că ei nu vor resuscita aidoma trecutul greco-roman. Ei refuză să imite servil Antichitatea, dar vor să o înțeleagă, să se inspire din ea pentru a o egala și, poate, chiar pentru a o depăși.

Arhitectura

În secolul XV, se ajunge la convingerea că arta deține legi proprii, dar aflate într-o strânsă legătură cu cele care ordonează universul. Grecii și romanii au aplicat aceste legi, și acesta este motivul pentru care o mare parte a efortului artiștilor Renașterii se îndreaptă către studiul

monumentelor vechi. Ei stabilesc un inventar al tuturor formelor vechi și formulează regulile care să permită o reprezentare rațională a spațiului. Aceste încercări vor duce la celebrele experiențe ale lui Filippo Brunelleschi (1377-1446) asupra perspectivei, care vor fi decisive pentru viitorul artei. Progresele cunoașterii, aplicate în domeniul artistic, vor fi puse în practică la construcția primului monument al Renașterii: cupola catedralei Santa Maria del Fiore din Florența* (p. 115), înaltă, începând din 1421, de Brunelleschi. O adevărată minune a tehnicii, această cupola, formată din două emisfere superpuse, plasate pe transeptul octogonal, este o transpunere savantă a Pantheonului antic din Roma. Aici, ca pretutindeni (biserica San Lorenzo*, capela familiei Pazzi din Santa Croce), ideea lui Brunelleschi este aceea a unei unități de măsură, un modul unic, după care se articulează întregul edificiu*.

Precursor al arhitecților Renașterii, Brunelleschi a încercat multe alte experiențe. El folosește regulile arhitecturii militare și pe cele ale genisticii hidraulice în arhitectura civilă, ca în palatul Pitti la Florența, pentru familia Medici. Elevul său, Michelozzo, va dezvolta aceste principii la palatul Medici-Riccardi* (p. 114) care va fi ulterior considerat tipul palatului florentin. El desenează primul proiect al unei biserici cu plan centrat, care va cunoaște o răspindire universală, datorită utilizării sale de către un arhitect din generația următoare: Leon Battista Alberti.

Adevărat arhitect umanist, Alberti (1404-1472) nu lasă decît puține lucrări, dar redactează primele tratate moderne care vor permite răspindirea artelor Renașterii și vor rămîne un punct de referință pentru generațiile următoare. El perfecționează planul centrat, în care toate părțile edificiului sînt orientate spre același punct, și se consacră variațiilor pe tema planului în cruce latină. La biserica Sfîntul Andrei din Mantova, construită după planurile sale, dar după moartea sa, la nava unică boltită este asociată o cupolă. Estetica lui Alberti, care dovedește cunoștințe noi și profunde în materie de arheologie, anunțînd ceea ce se va numi perioada clasică, va influența puternic secolele următoare.

În cursul ultimelor decenii ale secolului XV, Renașterea, răspîdită în cele mai multe cazuri de artiștii florentini înșiși, cuprinde toată Italia și da naștere unor școli autonome. Arhitectura se eliberează de sobrietatea care o caracteriza la Florența. Ea se lasă furată de gustul pentru decorație, care poate fi observat în lucrări ca poarta castelului angevinilor la Napoli, de Francesco Laurana, sau mănăstirea din Pavia*.

Sculptura

Lecția Antichității, ale cărei vestigii sînt colecționate, se aplică și sculpturii



Capela bisericii San Lorenzo din Florența (secolul XV) de BRUNELLESCHI.
© Fabrizio Antonicelli

„Nichea sacrată” de la San Lorenzo este un exemplu strălăcit pentru clasa lui Brunelleschi de a crea un modul (cubul în spațiu) care constituie dăru principal al arhitecturii sale.



Renaștere lombardă. Fațada mănăstirii din Pavia, începută de Arnolfo (sfîrșitul secolului XV, începutul secolului XVI).
© Dagli Orti



LORENZO GHIRBERTI (1378-1455).
Poarta Paradisului. Baptisterial din Florența.
© Dagli Orti



DONATELLO (1386-1466), statuia ecvestră a lui Gattamelata.
© Dagli Orti

Totuși, în acest domeniu, nu asistăm, ca în cazul arhitecturii, la elaborarea unor teorii. Trecerea de la epoca precedentă este mai puțin brutală. Căutarea redării naturaliste – născută din interesul pentru om – a formelor corpului și a expresiei personalității constituie principalul obiectiv al Renasterii. Claritatea ansamblului rezidă în scheme de compoziție geometrică simplă.

Paralel cu aceasta, gustul artiștilor Renasterii pentru întoarcerea la Antichitate se manifestă în redescoperirea statuiilor ecvestre; pasiunea lor pentru cercetările tehnice da naștere basoreliefurilor în meplat* (sculptură plată, sau *schiacciato*). În temelul individualismului ce caracterizează această perioadă, sculptura capătă o valoare monumentală care o eliberează de limitele constructive cărora li se supusese în Evul Mediu. Li este proprie uneori o anumită tendință spre gigantism.

În sculptură, Renasterea s-a manifestat puțin mai târziu decât în arhitectură. Poarta paradisului de la baptisteriul din Florența* îi marchează începutul în 1425. Autorul ei, **Lorenzo Ghiberti**, maestru al basoreliefului puțin adânc, se dedică unor remarcabile exerciții de perspectivă*. Dar numele cel mai celebru al acestei generații de sculptori florentini rămâne și astăzi cel al discipolului său **Donatello**. În imensa operă a acestuia, expresiile patetice, moștenite din arta gotică, se alătură unei poetici de acum integral renascentiste, ilustrată prin *Sfântul Gheorghe* și mărețul *David** (p. 128) din bronz. I se datorează și prima, după epoca romană, statuie ecvestră în bronz, cea a lui *Gattamelata**, la Padova, precum și remarcabile reliefuri în meplat.

În generația următoare, **Andrea del Verrocchio** (1435-1488), în același timp orfevr, sculptor și pictor, exprimă o sensibilitate artistică diferită, în care dinamismul și veridicitatea psihologică ocupă un loc central. În reprezentarea lui, *David* este mai tânăr decât cel al lui Donatello, pare surprins pe viu, într-o poziție ușor instabilă. Statuia ecvestră făcută de el la Veneția în cinstea condotierului *Colleoni*, debordantă de forță expresivă și dinamism, va avea influență pînă în perioada barocă.

În aceeași epocă, **Luca Della Robbia*** (1400-1482), patriarh al unei veritabile dinastii care îi va continua opera, transpune în teracotă policromă smaltuită gustul pentru delicatetea și armonia care caracterizează sculptura acestei prime perioade a Renasterii. Pe măsură ce secolul XV avansează, artiștii par a se orienta spre căutarea unei frumuseți pur formale și intelectualizate. În acest context sînt executate unele dintre cele mai frumoase ansambluri funerare ale acestei epoci, realizate de către **Antonio și Bernardo Rossellino*** (p. 113) și **Desiderio da Settignano**.

Pictura

Spre deosebire de sculptură și arhitectură, pictura Renasterii este lipsită de modele antice. Ea se dezvoltă autonom, fără a se da în lături să folosească, în interes propriu, studiile efectuate de celelalte discipline, în special în privința perspectivei. Pictura înregistrează un progres remarcabil, datorită utilizării solvenților pe bază de ulei, a sevaletului și a pinzei. Aceasta din urmă, facilitind circulația lucrărilor (care pot fi transportate rulate), permite o rapidă răspindire a viziunilor estetice.

Presca tinărului pictor florentin **Masaccio**, *Sfînta Treime** din biserica Santa Maria Novella, inaugurează pictura renascentistă în 1425. Figurile se detașează, asemeni sculpturilor, pe un impozant fundal arhitectural. Preocupările esențiale ale lui Masaccio, ca și ale altor pictori ai timpului – **Fra Angelico** sau **Paolo Uccello**, se îndreaptă spre studierea perspectivei și a efectelor de lumină și culoare.

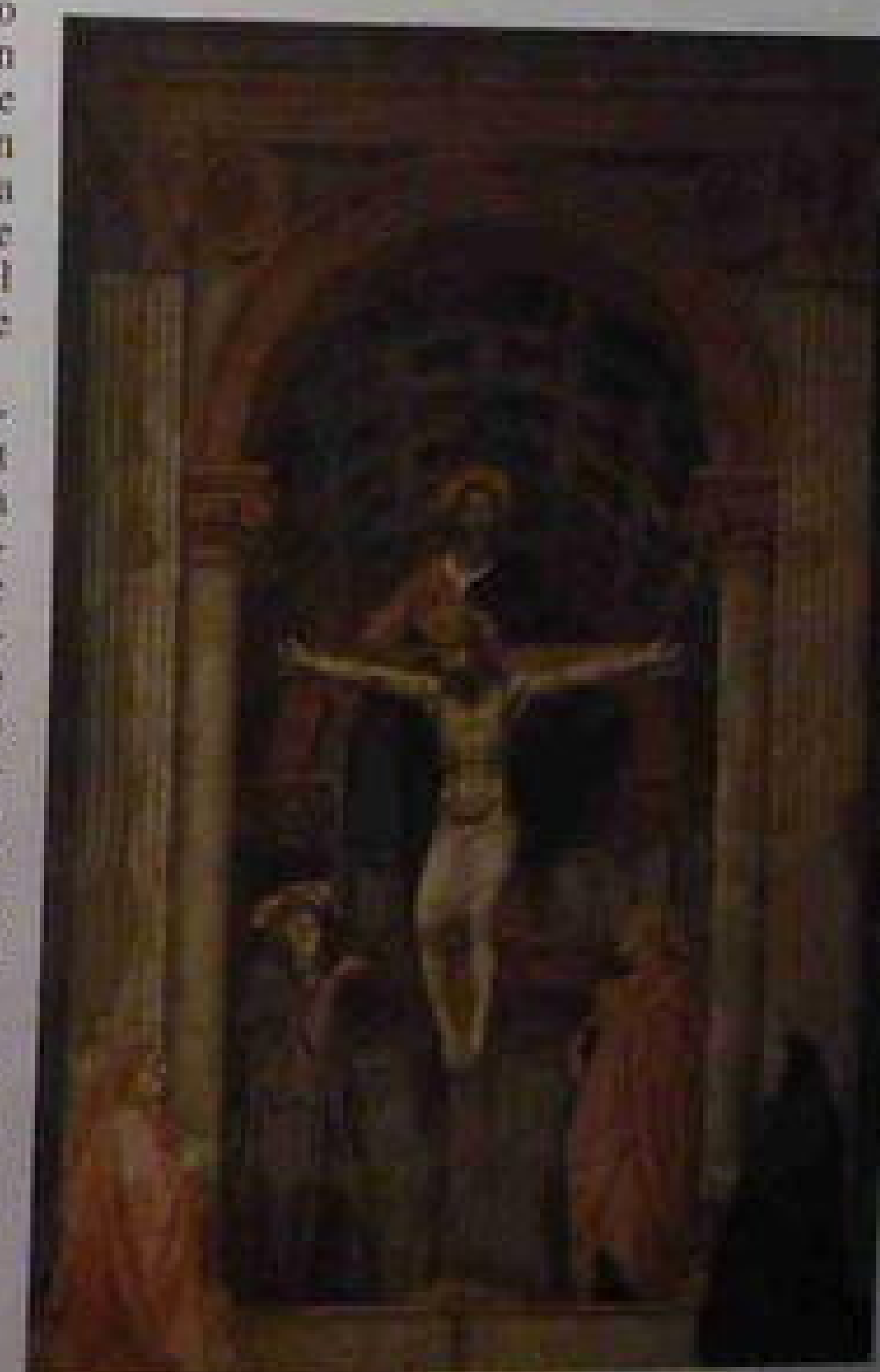
Marea personalitate de la mijlocul secolului XV este, fără îndoială, **Piero della Francesca**, ale cărui picturi reflectă o seninătate și o demnitate impresionantă. Personajele par să se miște lent și maiestuos în fața unor peisaje scaldate de o atmosferă limpidă. Alteori, ele avansează în prim-planul unor compoziții arhitecturale ce constituie fantastice jocuri de perspectivă, ca în *Pala Brera*, sau panoul *Biciuirea** (p. 130), de la Urbino. Piero della Francesca elimină anumite accente patetice specifice picturii florentine; el va avea o influență decisivă asupra noilor centre care apar la Urbino, Veneția și Roma.

La Padova, alt centru de o vitalitate scripitoare, se naște un artist care folosește fervent pinza și care își va face cunoscute lucrările pînă la Roma: **Andrea Mantegna*** (p. 120). Fundaturile arhitecturale nu mai sînt un simplu joc savant al perspectivei; ci fac dovada unei uimitoare curiozități arheologice, ca în diferitele sale picturi dedicate *Sfîntului Sebastian*. Pictorul este la fel de preocupat și de studiul anatomic al corpurilor, foarte apropiate de statuile antice prin aspectul lor sculptural. Numai în decorurile „naturale” cu stînci și vegetație, Mantegna dă frîu liber imaginației (*Rugăciunea în grădina de maslini*).

În același timp, la Florența, pictura capătă din ce în ce mai mult o amprentă rațională. **Sandro Botticelli**, ale cărui lucrări sînt remarcabile prin linearitatea sinuoasă a personajelor (*Alegoria Primăverii*), este autorul primului nud feminin, în *Năsterea lui Venus** (p. 121). Contemporanul său **Perugino** (1448-1523) a rămas celebru prin finețea deosebită a *Madonelor* sale. El lasă la Roma, în capela Sixtină, una dintre cele mai minunate lucrări, *Christos înlăturînd cheile Sfîntului Petru*, caracterizată prin rigoarea perspectivei, dar scaldată într-o lumină ireală.



Atelierul lui
DELLA ROBBIA,
Înger sfînt (secolul XVI),
Muzeul Agen.
© Lauro/Giraudon



MASACCIO (1401-1428), *Sfînta Treime*,
Biserica Santa Maria Novella, Florența.
© Magnani



Andrea MANTENGA (1431-1506),
Măgăria Fecioarei,
Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti



Sandro BOTTICELLI
(1445-1510),
Născerea lui Venus,
Galeriile Uffizi,
Florența.
© Dagli Orti

Maturitatea Renașterii

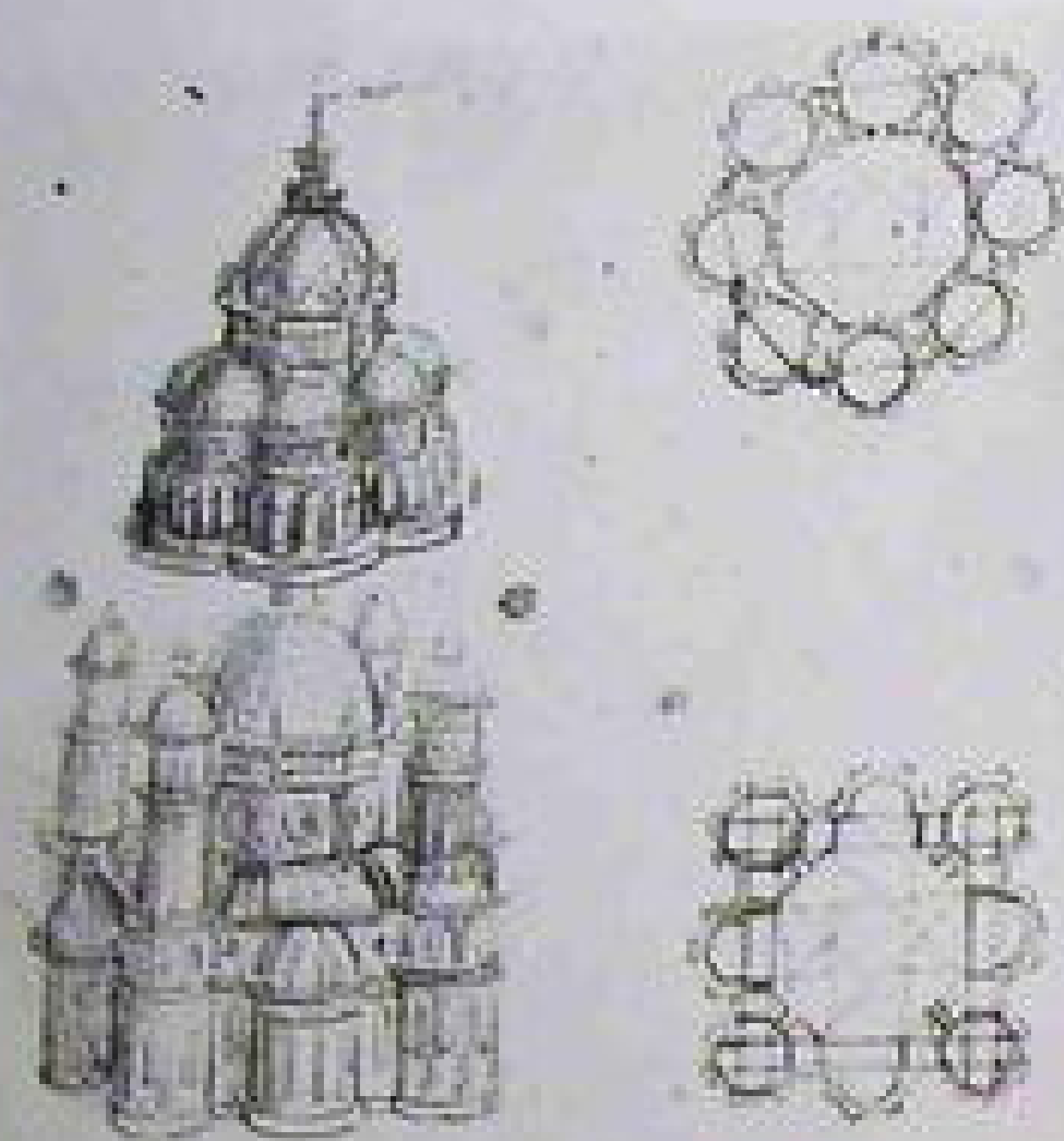
Lucrările precedente marchează sfârșitul fazei experimentale a Renașterii. În secolul următor, Roma întrece Florența în calitate de capitală a artei, datorită demersurilor papilor partizani ai umanismului. Această perioadă, mai scurtă decât precedenta, interesează, în mod special, pentru intervalul de timp dintre 1495 și 1520 și oferă un număr mai mic de reprezentanți. Forța sa rezidă în existența unei jumătăți de duzină de personalități geniale, ale căror creații remarcabile vor marca pentru totdeauna arta europeană, dar care, totodată s'întâlnesc prin a vlagui universal armonios al Renașterii, scoțind în evidență tensiuni care anunță manierismul.

Opera lui Leonardo da Vinci, care va lucra mult la Milano, constituie într-un anumit fel o perioadă de tranziție. Înainte de orice, el este preocupat să traducă dimensiunea psihologică a personajelor, ale căror forme invaluite în penumbra (*sfumato*) sînt materializate prin tonuri dulci și gradat nuanțate. Compoziția este scufundată într-un joc subtil al clarobscurului* unde lumina joacă un rol esențial, cum este cazul în *Fecioara între stînci** sau în *Cina cea de taină*. În ultima perioadă a vieții, Leonardo da Vinci se dedică cercetărilor științifice și ilustrează prin sute de desene* (p.115) legătura dintre artă și știință, specifică acestei perioade.

Leonardo este interesat și de construcție* (p. 122), dar numele său nu rămîne legat de creațiile arhitecturale ale epocii. Lui Bramante (1444-1514) îi datorăm ceea ce are mai important arhitectura italiană a secolului XVI. Micul său *Templu** (p. 132) din mănăstirea San Pietro in Montorio, la Roma, o rotondă acoperită de o cupolă, este aplicarea savantă a teoriilor lui Alberti. Dar, mai presus de toate, datorită extra-



LEONARDO DA VINCI (1452-1519), Fecioara între stînci
(1483), Muzeul Luvers, Paris.
© Louvre Museum



Desene de arhitectură de LEONARDO DA VINCI.
Biblioteca Mazarin, Paris.
© Giraudon



MICHELANGELO (1475-1564).
Cupola bisericii San Pietro din Roma.
© Scala

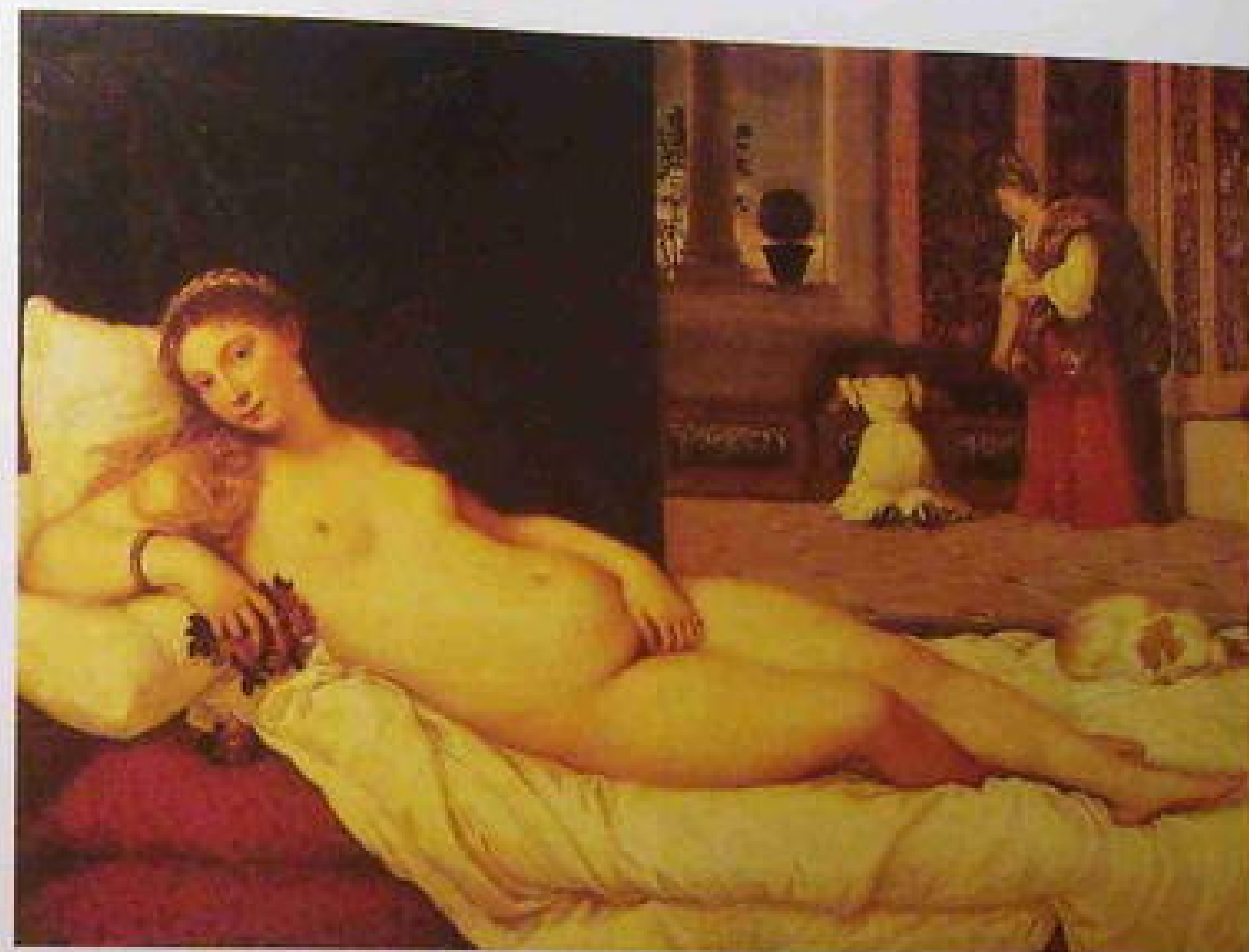
ordinarei sale monumentalități – față de dimensiunile sale modeste –, datorită armoniei și purității formelor, ea va rămâne un model pentru secolele următoare. Bramante și-a exprimat ideile în diverse construcții, până să ajungă la marele proiect pentru noua bazilică San Pietro, construcție gigantică în forma de cruce greacă, flancată de patru turnuri și acoperită de o cupolă uriașă, amintind de Panteon.

Desenele acestui proiect sînt modificate, însă, de Michelangelo, care simplifică volumele și proiectează o nouă cupolă* inspirată din cea a lui Brunelleschi pentru catedrala din Florența, conferindu-i astfel mai multă grandoare și suplete. Marea operă a lui Michelangelo în calitate de arhitect rămîne amenajarea pieții Capitoliului la Roma, cu imensa scară și cele trei fațade monumentale. Această compoziție urbanistică este una dintre cele mai impresionante realizate vreodată. Celelalte construcții ale lui Michelangelo prefigurează deja tensiunile specifice epocii următoare.

Arhitect genial, Michelangelo a fost, înainte de orice, sculptor. Un studiu anatomic împins pînă la ultimele limite, imbinat cu un simț al pateticului stăpînit la perfecție, dă lucrărilor sale o mareție nouă. Giganticul *David*, executat la Florența, *Sclavii* creați pentru a împodobi mormîntul papei Iulius al II-lea, sau *mormintele familiei Medici* din biserica San Lorenzo din Florența sînt marcate toate de această forță expresivă impresionantă: *terribilită*. Aceleași calități sînt proprii și picturii lui Michelangelo și în special frescelor pe care le realizează pentru Capela Sixtina, *Geneza* și *Judecata de Apoi*.

Rafael, cel mai tînar și, poate, cel mai mare maestru al acestor timpuri, colaborează și el la lucrările bisericii San Pietro din Roma. El creează o artă bogată și monumentală, susținută de un desen de o mare forță expresivă și purtînd amprenta unei maniere originale care se reflectă în madone și portrete. În compozițiile de mari dimensiuni, cum este fresca *Școala din Atena** (p. 112), de la Vatican, se ridică la apogeul rigorii geometrice atins de maeștrii din secolul anterior.

În aceeași perioadă, Venetia cunoaște o dezvoltare aparte, în care, progresiv, culoarea va cuceri supremația asupra oricăror alte componente ale operei. Primul dintre acești pictori ai școlii venetiene este Giovanni Bellini (catre 1430-1516), care stabilește un fel de punct de legătură între moștenirea Florenței și ceea ce va însemna originalitatea Venetiei: culori vibrante într-o lumină difuză. Giorgione (1477-1510) este cel dintîi care tratează peisajul nu ca fundal, ci ca subiect. Subiectele tablourilor par să fie absorbite complet de peisaj, așa cum se întîmplă cu *Furtuna*, a cărei semnificație exactă ne scapă încă.



TIZIANO VECELLIO, zis TITIAN (catre 1488-1576).
Venus din Urbino.
Galeriile Uffizi, Florența. © Dagli Orti

Cu Tiziano pictura venețiană atinge apogeul. Acest prodigios portretist (*Paul III și nepoți*) este primul mare pictor de nuduri. *Venus din Urbino** va influența din plin numeroase opere pînă la *Olimpia* lui Manet. Tiziano, cel care înfățișează zeițele asemenea unor curtezanе luxoase, practică uneori și o pictură religioasă monumentală și austeră.

În timp ce Tiziano mai domina încă pictura venețiană, doi tineri artiști, Tintoretto (1518-1594) și Veronese*, ating notorietatea. Cel dintîi, autor de mari compoziții religioase destinate mănăstirilor, cum sînt *Cina cea de tînă* sau *Răstîgnirea*, este – ca și Tiziano – atras de teme mitologice pe care le tratează într-o manieră mult mai dramatică (*Marte și Venus surprinși de Vulcan*). Originalitatea lui constă în perspective îndrăznețe, pe diagonală, sau plafonante. Veronese acordă prioritate scenelor mai clasice și mai stabile, situînd subiectele sacre într-un cadru profan (*Crearea Evei*, *Nunta din Cana*). El rămîne pentru posteritate un veritabil maestru al efectelor trompe l'oeil, datorită decoratiei pictate pe pereții *Vilei Barbaro* la Maser.



Paolo VERONESE (1528-1588): *Feast on the Grass*.
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Jossé

Europa și Renașterea



Fațada castelului Chambord.
© Dagli Orti

În decursul secolului XV, atunci când Italia asistă la lenta și complexă gestație a Renașterii, Europa de la nord de Alpi își urmează cursul. Goticul, transfigurat, trăiește epoca celei mai mari dintre splendorile sale. Totuși, cultura umanistă se propagă progresiv, impregnând chiar și goticul târziu și pregătind tranziția, care are loc domol, înainte de venirea secolului XVI.

În acest context, dezvoltarea tiparului ușurează circulația cărților și a gravurilor care fac să fie cunoscute lucrările maeștrilor italieni. Renașterea se instalează astfel în toată Europa și se bucură de un succes mai mult sau mai puțin rapid, în funcție de rezistența goticului muribund. În raspindirea ei pe continent, Renașterea se caracterizează prin lipsă de unitate, ceea ce explică, în parte, însăși diversitatea artei italiene. Fiecare regiune va prelua din noul curent ceea ce convine mai mult condițiilor specifice procesului sau istoric. Pe de altă parte, apariția Reformei protestante va juca, pe plan local, un rol perturbator.

Franța

Franța este țara care stabilește cele mai timpurii legături cu arta italiană, în parte din cauza intereselor politice pe care monarhii francezi le au în peninsula. Deși aceste interese se traduc prin războaie și prin ocuparea orașului Milano și a regiunii Campania, ele au, de asemenea, drept rezultat aflulxul spre Franța a unor artiști italieni de primă mărime, precum Leonardo da Vinci, Serlio, Benvenuto Cellini sau Primaticcio. Influența lor se va exercita treptat și prima fază a Renașterii franceze se caracterizează printr-o sinteză foarte specială cu tradiția gotică. Castelul Chambord* este un minunat exemplu al unei colaborări la care numeroși meșteri francezi au lucrat sub conducerea italianului Domenico da Cortone.

Totuși, începând din al doilea pătrar al secolului XVI, arhitecții se eliberează de tutela italiană, și, în același timp, asimilează complet lecțiile Renașterii, așa cum o dovedește, strălucitor, castelul Fontainebleau, opera lui Gilles Le Breton. În generația următoare, arhitecții Pierre Lescot (fațada Luvrului), Jacques Jean Bullant (castelul Ecouen) și Jacques Androuet Du Cerceau, autorul unei cărți ilustrate cu gravuri inventariind toate construcțiile epocii sale, adoptă o concepție geometrică a formelor care depășește chiar canoanele italiene.



Antonio și Giovanni Justo, mormântul lui Ludovic XII și al Anei de Bretania (începutul secolului XVI), Catedrala Saint-Denis.
© Dagli Orti

În sculptură, impulsul principal este dat de Antonio și Giovanni Justo în mormântul lui Ludovic XII și al Anei de Bretania*, la Saint-Denis. Aici, decorația este italianizantă, iar statuile suveranilor în timpul rugăciunii exprimă o demnitate plină de umanism.

Pictura franceză a secolului XVI datorează mult șantierului Fontainebleau și decoratorilor Rosso și Primaticcio. În pictură, modul de exprimare este, mai curând, apropiat de manierism. Totuși, artiștii Clouet, tată și fiu, se deosebesc de alți pictori prin vigoarea portretelor, dovadă fiind cele realizate de Jean tatăl, care l-a înfățișat pe Francisc I* cu o forță psihologică incontestabilă.

Peninsula iberică

La sfârșitul secolului XVI, Peninsula iberică, care se lansează în aventura descoperirilor maritime, nu este complet pregătită să adopte formule noi. La început, prestigiul goticului și cel al artei mudéjar* (hispano-maură) frânează pătrunderea Renașterii, numai vocabularul decorativ fiind adoptat și suprapus peste abundența stilurilor locale. Porțile spitalului Santa Cruz de la Toledo și cele al universității din Salamanca, lucrări ale lui Enrique Egas, constituie, alături de retablul capelei Conetabilului*, din catedrala din Burgos, de Gil de Siloe, exemple remarcabile ale acestei adaptări. În Portugalia, în claustrul și la portalul axial al bisericii Hieronimitelor, datorate lui João de Castilho și Nicolas Chantereine, își fac apariția noile forme.

În 1526, primul tratat de arhitectură din peninsula, scris de Diego de Sagrado, este semnul unei schimbări din care se desprind două tendințe. Una, italianizantă, este simbolizată de începerea construcției Palatului lui Carol Quintul*, la Granada, de către Pedro Machuca, edificiu clasic și majestuos în maniera lui Bramante. Cealaltă tendință, mai sobră, își găsește cea mai bună expresie în palatul Monterrey, la Salamanca, de Gil de Honatanon.

În Portugalia, finta Manga, la Coimbra, de Jean de Rouen, și capela Concepției, la Tomar, de João de Castilho, constituie cele mai bune exemple de integrare a noului stil artistic.

Sculpturile cele mai reprezentative ale acestei perioade sînt remarcabile prin bogăția ornamentației, cum este cazul mormântului lui Tostado, la catedrala din Avila în Spania, de Vasco de la Zarza, și prin calitatea excepțională a reliefulor, precum în retablul Sfînta Eulalia, în catedrala din Barcelona, de Bartolomé Ordóñez. Sculptura portugheză este, în principal, datorată unor artiști francezi: Nicolas Chantereine sau Jean de Rouen.



Jean Clouet (1485-1541), Francisc I, Muzeul Luveru, Paris.
© Hubert Jossie



Gil de Siloe, reablu din capela Conetabilului (detașat), în catedrala din Burgos. © Orcazor/Artephor



Pedro MACHUCA, curtea circulară a palatului lui Carol Quintul la Alhambra din Granada. © Dagli Orti



Clădirea lui João III la Mănăstirea lui Christon, la Tomar, Portugalia.
© Institutul portughez al patrimoniului arheologic și arhitectonic, Lisabona.



Hans LEINBERGER (1480-1530),
Sfântul Ioan cel Mare (1525).
Muzeul național bavarez, München.
© C. Hirtelmann

Tradiția gotică, ușor marcată de pătrunderea Renasterii flamande, se menține timp îndelungat în pictura spaniolă. În retablele lui Berruguete (*Sfântul Petru martir* și *Sfântul Dominic*) se poate decela însă influența lui Piero della Francesca. În același timp, în Portugalia, Vasco Fernandez creează o pictură în care modernitatea depinde de referenții ei meridionali și de o strânsă legătură cu Renastera Europei centrale, așa cum o dovedește remarcabilul său *Sfântul Petru* (catre 1530).

Țările din nord

Deși majoritatea artiștilor și a oamenilor de cultură germani din secolul XVI călătoriseră în Italia și lucrasera cu arhitecți italieni în Germania, se observă o rezistență clară la transpunerea identică a modelelor meridionale. Este adevărat că arhitectura italiană a Renasterii, cu loggiile* și terasele sale, cu greu putea fi importată în condițiile climatice mai aspre din nord. Influența funcționează deci, mai curând, ca vocabular decorativ, aplicat construcțiilor încă marcat gotice.

Într-adevăr, edificiile civile păstrează acoperisurile înguste și pinioanele specifice, precum la *Primaria* din Bremen sau la cea din Leipzig, unde decorația modernă se reduce la detalii. Anumite lucrări din partea de sud a imperiului prezintă totuși un caracter italianizant, ca *Belvedere* din Praga, cu frumoasa ei loggie, *capela Fugger* la Sfânta Ana din Augsburg și *capela lui Sigismund I*, la castelul Wawel din Cracovia.

Domeniul sculpturii prezintă un și mai mare conservatorism, în care persistă înclinația pentru efectele complicate ale faldurilor, tipice goticului târziu, și pentru decorațiile policrome și aurite. Totuși, de la sfârșitul secolului XV, în lucrările unor artiști ca Veit Stoss sau Tilman Riemenschneider, se manifestă un simț al proporțiilor care aparține deja universului Renasterii. Și în secolul următor, sensibilitatea gotică va continua să influențeze cele mai frumoase sculpturi germane: *Sfântul Ioan cel Mare** de Hans Leinberger sau statuile din bronz din *mausoleul lui Maximilian*, de la Innsbruck, de Peter Vischer și fiii săi.

Pictura Renasterii pare a se fi născut într-o manieră independentă în Flandra, în decursul primei jumătăți a secolului XV. Jan Van Eyck (1390/1400-1441), în continuare credincios inflexiunilor tradiției gotice* (p. 93), exprimă felul în care se insinooază Renastera în țările flamande. Considerat, pe nedrept, ca inventatorul picturii în ulei, el a știut să întrebuinteze culori de o transparență inegalată, ca în *retablul Mielului sfânt*, la Gand. O grija pentru detaliu, dusă la extrem, alături de o minuțiozitate deosebită în arta portretului (*Fecioara cancelarului Rolin*), impregnează lucrările sale cu un realism care rămâne una dintre trasaturile domi-

nante ale picturii flamande. Anvergura lui extraordinară îl eclipsează într-o oarecare măsură pe succesorii săi (Petrus Christus, Dirk Bouts) și pe rivalii săi, cu excepția, poate, a lui Rogier Van der Weyden, a cărui originalitate constă în modul dramatic în care tratează subiecte religioase tradiționale. Pictura flamandă și pictura italiană se vor influența reciproc în tot decursul secolului XV. O lucrare cum este *Cămătarul și soția sa*, de Quentin Metsys (1514), este tipică pentru punctul de întâlnire între cele două focare artistice.

Pictura germană este dominată de imensa personalitate a lui Albrecht Dürer. Spirit cu adevărat modern, marcat de o nestăpinită curiozitate intelectuală, el face de tinar o călătorie la Veneția, care îi modifică concepția despre lume și despre rolul artistului. Artă lui sintetizează modul de expresie al Renasterii italiene și un simbolism înrădăcinat în goticul târziu. Patru de idealuri ale umanismului creștin, el realizează lucrări de o mare forță, cum sînt *Adorația magilor**, *Sfântul Ieronim* sau *Cei patru apostoli*.

Portretist remarcabil, de un realism care le datorează mult predecesorilor flamânzi, Dürer le dă contemporanilor săi o imagine de o extraordinară intensitate. Dar el este și primul artist (cu excepția lui Jean Fouquet, în Franța, în anii 1450) care ne-a lăsat câteva autoportrete. Expresie a fascinației unui artist pentru propria sa înfățișare și pentru întrebările pe care și le pune în fața artei proprii, autoportretul este pentru pictor și un bun antrenament. În lucrările sale, care nu sînt comandate de nimeni și, în consecință, pot să nu parasească niciodată atelierul, artistul experimentează, își permite îndrăzneii pe care nu le-ar fi încercat în alte creații. Cel mai bun gravor în lemn al timpului său, Dürer ne-a lăsat capodopere cum sînt *Melancolia* sau *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei*, care i-au făcut cunoscută opera în întreaga Europă.

Influența lui Dürer se face simțită la pictori precum Lucas Cranach cel Bătrîn* sau Hans Holbein (1497-1543). Primul alternează două stiluri foarte diferite. Ne-a lăsat lucrări precum *Odihna în timpul fugii în Egipt*, de un lirism exaltat și dramatic, urmate, într-o manieră aproape brută, de opere aparținând unui stil italianizant și decorativ, în care transpare un eroticism rece și intelectualizat, ca în *Venus* sau *Judith*.

Holbein a fost bun prieten cu umanistul Erasmus, și legăturile afective cu mediile intelectuale din Rotterdam vor da o profunzime particulară portretelor sale, de o mare valoare picturală. *Ambasadorii*, sau *Portretul lui Henric VIII* îmbina rigoarea analitică a psihologului cu precizia rece în reproducerea podurilor și a costumelor în care se simte deja spiritul unui manierism pe cale de a se naște.



Albrecht DÜRER (1471-1528),
Adorația magilor (1504).
Galeriile Uffizi, Florența.
© Dagli Orti



Lucas CRANACH cel Bătrîn (1472-1553), *Salomea*.
Muzeul de artă veche, Lisabona.
© Dagli Orti

David (câtre 1430 – 1440)

DONATELLO, muzeul Bargello, Florența



Donatello a învățat în atelierul lui Ghiberti la Florența. Lucrează mai mult de douăzeci de ani în acest oraș, unde sculptează personaje îmbrăcate asemenea oamenilor de rând, într-un stil naturalist purtând încă amprenta goticului. Pleacă la Roma, probabil în compania lui Brunelleschi, cu care redescoperă arta antică. Calătoria durează între anii 1431 și 1433; e foarte posibil ca, după terminarea ei, Donatello să fi executat statua lui David.

Subiect

David a fost cel de-al doilea rege al israelitilor spre anul 1000 î.C. Printre numeroasele lui fapte de curaj, se numără și înfruntarea uriașului Goliat, pe care l-a ucis cu prastia, la capătul unei lupte ieșite din comun. Această victorie va determina înfrângerea filistinilor care oprimau o parte din poporul lui Israel.

În al doilea plan de înțelegere, această luptă evocă conflictul dintre Florența și puternicii duci ai cetății Milano, Visconti. Laurii victoriei pe care David îi calca în picioare aduc aminte de refuzul Florenței de a semna, în 1392, un tratat de pace impus de redutabilul ei rival.

Descriere

Este primul nud executat în bronz, în mărime naturală (1,65 m înălțime), pe care îl cunoaștem după Antichitate.

Eroul biblic este înfățișat ca un tânăr adolescent, având pe cap o pălărie decorată cu frunze de laur, iar în picioare cizme care îi ajung până la genunchi. În mîna dreaptă ține sabia cu care l-a decapitat pe Goliat, iar în stînga ascunde piatra pe care o aruncase spre a-și ucide dușmanul. Sub picior strivește capul acestui filistin, cu o casă somptuoasă.

Această sculptură este așezată deasupra unei coroane bogate de lauri.

Pe chipul lui David se citește un zîmbet straniu, demn de Leonardo da Vinci. Eroul învingător ține ochii plecați și mimează indiferența.

Caracteristici

Donatello folosește cu încredere efectele produse de contrastul între materialitatea obiectelor sculptate – pălărie, cizme, sabie, casă, coroana de lauri – și extraordinara senzualitate a formelor elegante ale lui David. Silueta eroului are încă alura androgină a unui adolescent și nu pe aceea a unui barbat tânăr, pe deplin dezvoltat, așa cum fuseseră prezentați atleții greci, aspect pe care îl va relua Michelangelo în reprezentarea dată de el lui David.

Donatello însușește statua prin mișcarea soldului războinicului, ceea ce dă siluetei o ușoară inscripție pe o curbă în formă de S, care amintește de atitudinile statuiilor aparținând goticului internațional. El știe să regăsească o bucurie dionisiacă ce relevă un hedonism mai degrabă păgîn decît de inspirație creștină.

David al lui Donatello nu este, cu siguranță, o lucrare clasică în spirit roman; el reprezintă una dintre expresiile cele mai vii ale umanismului florentin, plămădit din grație și din eleganță.



© Nimatallah/Artephot



© Nimatallah/Artephot

Mod de exprimare

Donatello a știut să preia inspirația antică, fără a se elibera complet de anumite influențe medievale, reușind perfect să unească lumea creștină și universul păgîn.

El studiază forma corpului uman în sine, dar și ca mijloc de exprimare a emoției, spiritualității și individualității fiecărei ființe.

Acest episod evocă, într-un mod exemplar, victoria agerimii asupra forței brutale. În același timp, corelațiile dintre dragoste și moarte sînt sugerate în această lucrare pînă la arpa călții lui Goliat care atinge ușa coapsei lui David.

Prin intermediul acestui eroi, Donatello slăvește individualitatea, inteligența și seducția, îmbinînd valorile morale și estetice.

Biciuirea lui Christos (câtre 1445)

PIERO DELLA FRANCESCA, Galeriile Naționale, Urbino



© Dagli Orti

Toscan prin naștere, Piero della Francesca își desăvârșește educația la Florența, între 1430 și 1440, într-un moment deosebit de propice de care știe să profite. El descoperă lucrările lui Uccello și Masaccio, în care poate aprecia noutatea observațiilor asupra realizării perspectivei unui spațiu geometric. Influențat încă de la debut de școala de pictură din Siena, Piero posedă o vocație deosebită pentru armoniile culorilor usoare și luminoase, pe care și-o dezvoltă în atelierul maestrului său Domenico Veneziano.

După această perioadă de formare, intră în legătură cu curtea din Urbino a batinului condotier Federico da Montefeltro, care își conduce supuși cu aerul unui luminat iubitor de artă și literă.

Probabil că Piero realizează *Biciuirea* în această perioadă, către 1445.

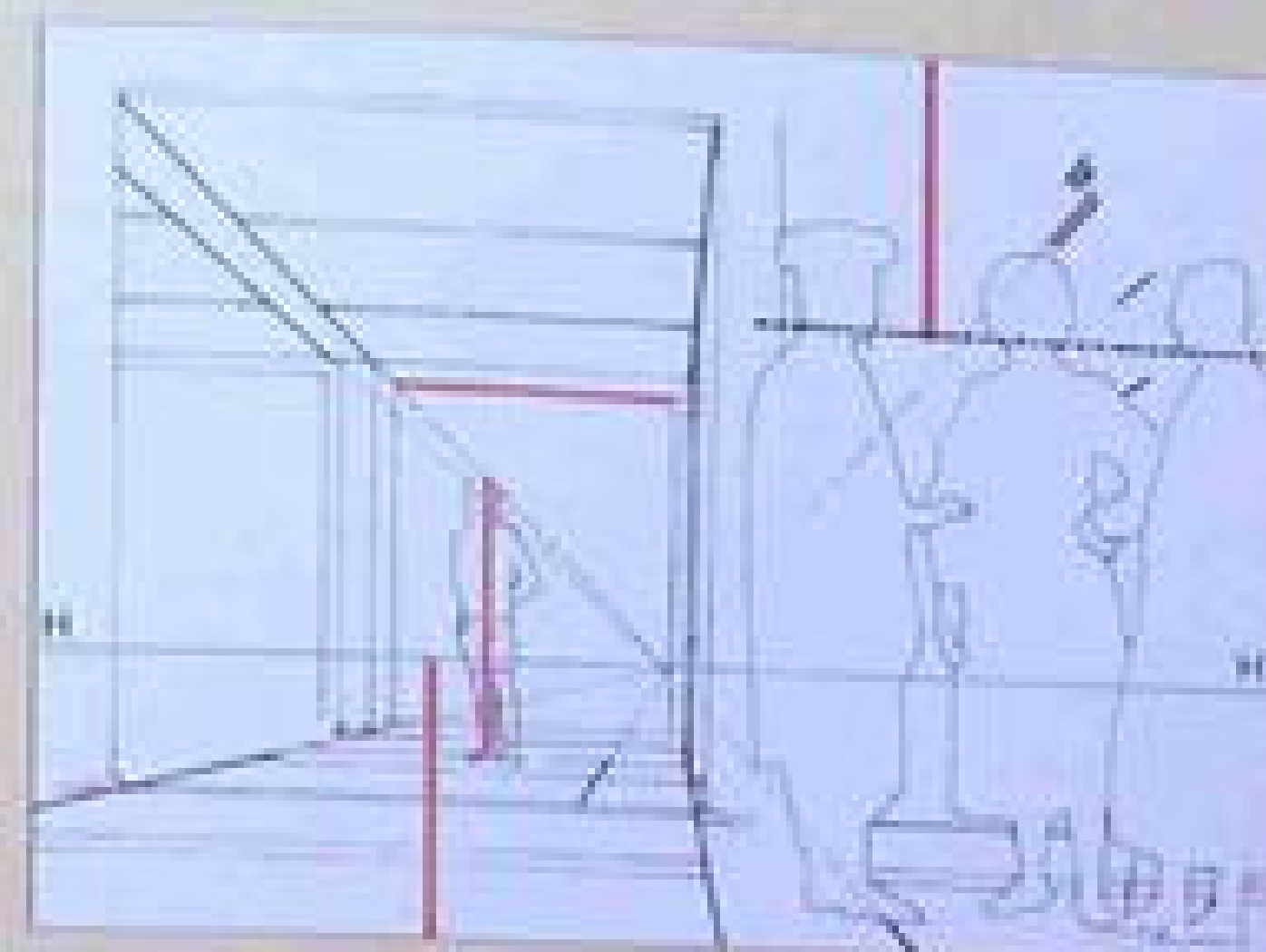
Tabloul, pictat pe un panou din lemn, are dimensiuni mici: 58,6 x 80,5 cm.

Subiect

Tabloul prezintă simultan două scene plasate în epoci diferite. În jumătatea stînga, Christos, după arestarea de către romani, este biciuit cu pedeapsa pentru a-și fi atribuit titlul de rege. Procuratorul Pilat asistă impasibil la scenă.

În jumătatea dreaptă, se zăresc trei personaje în haine din perioada Renasterii. Se presupune că este vorba despre fratele vitreg al lui Federico da Montefeltro, însoțit de doi dintre consilierii săi, doi trădători care luaseră parte la complotul prin care se urmărea rasturnarea lui Federico. Scena ar prezenta, așadar, supliciuul nobilului trădat și asasinat.

Dar interpretările tabloului sînt numeroase. La dreapta, este oare vorba despre pocăința lui Iuda, sau, în partea stînga, este oare evocată cucerirea orașului Constantinopol de tureci, în 1453? Christos ar fi atunci o metaforă a Bisericii biciuite sub privirile unui turec?



HH': linia orizontului
Înălțimea lui Christos servește dreptă modalitate pentru construcția tabloului.

Figura 1

Compoziție

Această lucrare constituie un remarcabil exercițiu de perspectivă, o știință încă nouă, de care Piero della Francesca luase de curind cunoștința din *Tratatul de pictură* al lui Alberti, în 1435. Autorul pune aici în lumină principiile perspectivei lineare, așa cum le stabilise Brunelleschi.

Personajele sînt plasate într-un spațiu determinat printr-o riguroasă construcție în perspectivă ritmată de coloane, arhitrave și pavimente. Linii diferite formează o rețea armonică în care dimensiunile decurg una din alta, ceea ce permite construirea unui univers matematic ideal.

Înălțimea tabloului, 58,6 cm, corespunde lungimii unui braț toscan, unitate de măsură a epocii. Pentru artiștii Renasterii, înălțimea ideală a omului (reprezentat de Christos) măsoară trei brațe. Acest modul reglează așezarea în pagină și proporțiile tuturor părților tabloului. Așa, de exemplu, pictorul plasează linia orizontului în funcție de înălțimea lui Christos (figura 1).

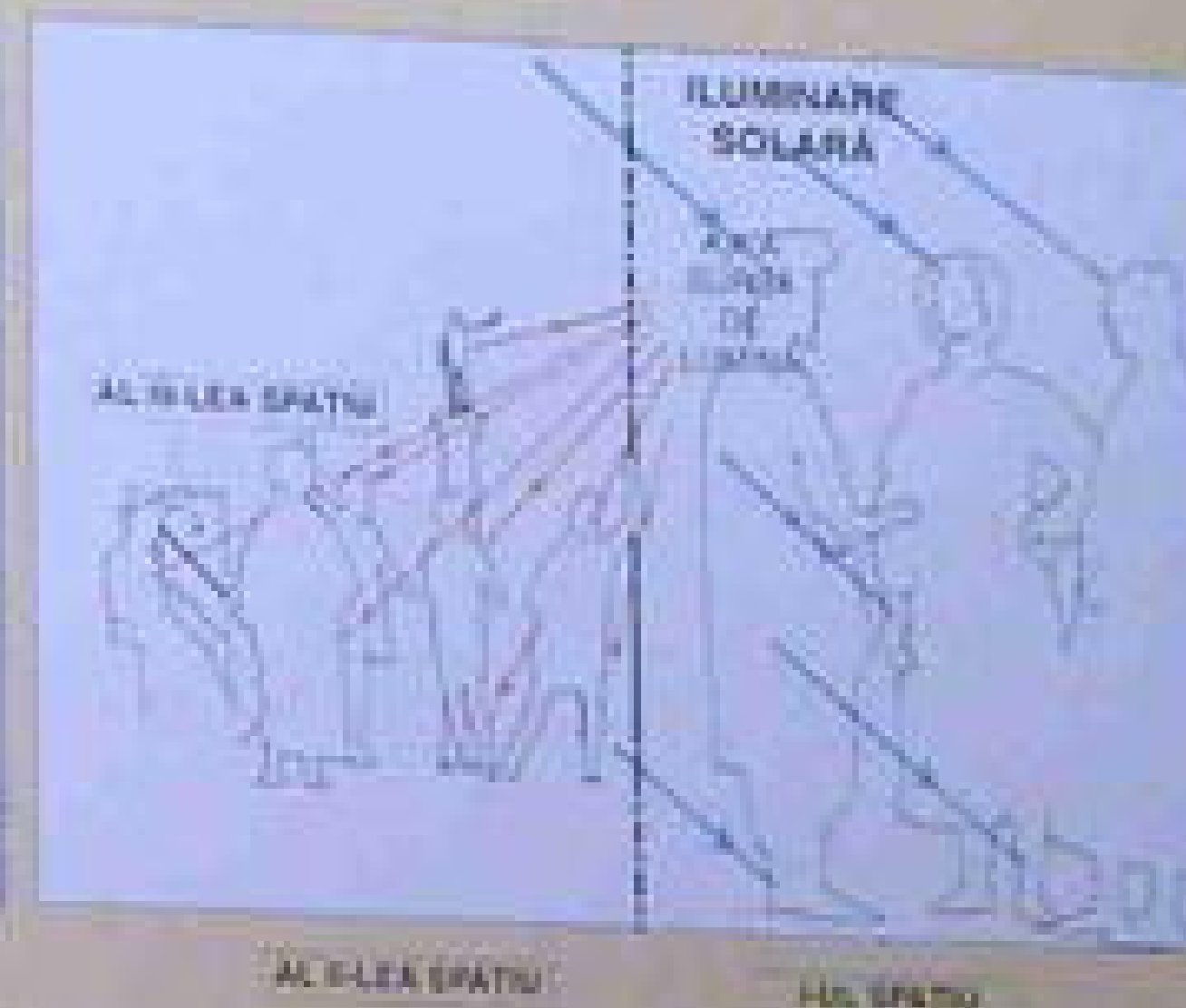


Figura 2

Axa verticală a compoziției împarte pictura în două părți, fiecare dintre ele devenind un tablou independent, după o metodă din Evul Mediu condamnată de Giotto cu mai mult de un secol în urmă. Jumătatea dreaptă, cu grupul de personaje plasate în prim-plan, contribuie la evidențierea profunzimii din jumătatea stînga. Această scenă, cu cele două spații, unul exterior și altul interior, se deschide într-un al treilea spațiu, sugerat de prezența unei scări plasate în stînga. Christos devine astfel intermediarul dintre lumea terestră, reprezentată de cele trei personaje din dreapta, și lumea cerească sugerată de această deschidere luminoasă (figura 2).

Scena cu cele trei personaje primește lumina soarelui venind din stînga. În timp ce scena biciuirii este luminată de o sursă de lumină puternică și misterioasă, venind de sus și din dreapta, ascunsă în spatele unei capitei. Această repartizare a luminii, care atinge toate zonele de umbră, face ca scena să se desfășoare într-o atmosferă de neliniște și mister (figura 2).

Mod de exprimare

În acest univers solemn, totul pare încrămășat. Personajele calme, distanțate și senine, riguroasa construcție spațială și cea a distribuției luminii ne plasează în afara timpului. Un anumit ermetism evidențiază și el acest efect considerat esențial în arta lui Piero della Francesca, unde totul se descifrează ca un rebus subtil.

Acest climat auster și puternic se apropie de tendințele artei secolului XX. Geometria lui Cézanne și a cubiștilor, riguroasa abstracționismului lui Kandinsky sînt cuprinse deja în această lucrare.

Stilul lui Piero della Francesca cunoaște astfel o dimensiune universală.



Detaliu. © Dagli Orti

Il Tempietto (incepînd din 1502)

Donato BRAMANTE, biserica San Pietro in Montorio, Roma



© Anephot/
Nimatallah

După o sedere la Milano, unde lucrează ca pictor și arhitect, Bramante ajunge la Roma în 1499, la vârsta de 55 de ani. El studiază ruinele antice și întocmește schițe care îi stimulează demersul arhitectural. Începînd din 1502, la cererea suveranilor spanioli Ferdinand de Aragon și Izabela de Castilia, înalță *Il*

Tempietto pe colina Ianicul, pe locul unde fusese crucificat Sfîntul Petru.

Descriere

Această mică biserică circulară este construită în curtea unei biserici mai vechi.

Proportunile sale perfecte o fac impunătoare, deși diametrul său interior nu are decît 4,50 m.

Edificiul se sprijină pe o fundație cu trei trepte.

Primul nivel este format dintr-o colonadă toscană (ordin doric îmbogățit) peripteră (care face înconjurul clădirii) cu un antablament doric. În spatele coloanelor, zidul este ritmat de pilaștri care delimitează traveele unde deschideri de formă dreptunghiulară alternează cu nișe rotunjite. Această alternanță introduce un ritm secundar care face mai complex ritmul regulat al colonadei.

Al doilea etaj prezintă o balustradă așezată pe cornișa antablamentului nivelului anterior. Deschiderile în zid reiau ritmul celui din primul nivel.

Antablamentul susține cupola emisferică al cărei vîrf seamănă cu un lanternau.

Caracteristici

Adoptarea elementelor clasice (coloane, metope și triglife) corespunde dorinței de a recrea, cu adevărat, Antichitatea cu ajutorul unor soluții noi. Stilul împodobit și rafinat al orașului Milano face loc rigori și sobrietăți care caracterizează maniera romană. Planul centrat îl reia pe cel al templului Vestei din Tivoli.

Marcat de prima lui profesie, Bramante tratează arhitectura cu un temperament de pictor. El încearcă să definească echilibrul empiric între efectele de lumină și de umbră pe care le introduce în arhitectură golul și plinul. Folosirea coloanei sau a pilastrului, a zidurilor străpunse de nișe sau de ferestre, creează zone luminoase sau în penumbră, iar forma rotunjită a planului edificiului generează degradeuri în repartitia luminilor și a umbrilor. Acest echilibru plastic se întâlnește cu demersul lui Leonardo da Vinci: *Tempietto* apare ca o încercare de obținere a unui clarobscur modulat. Creația arhitecturală este considerată o problemă de compoziție și nu una de construcție.

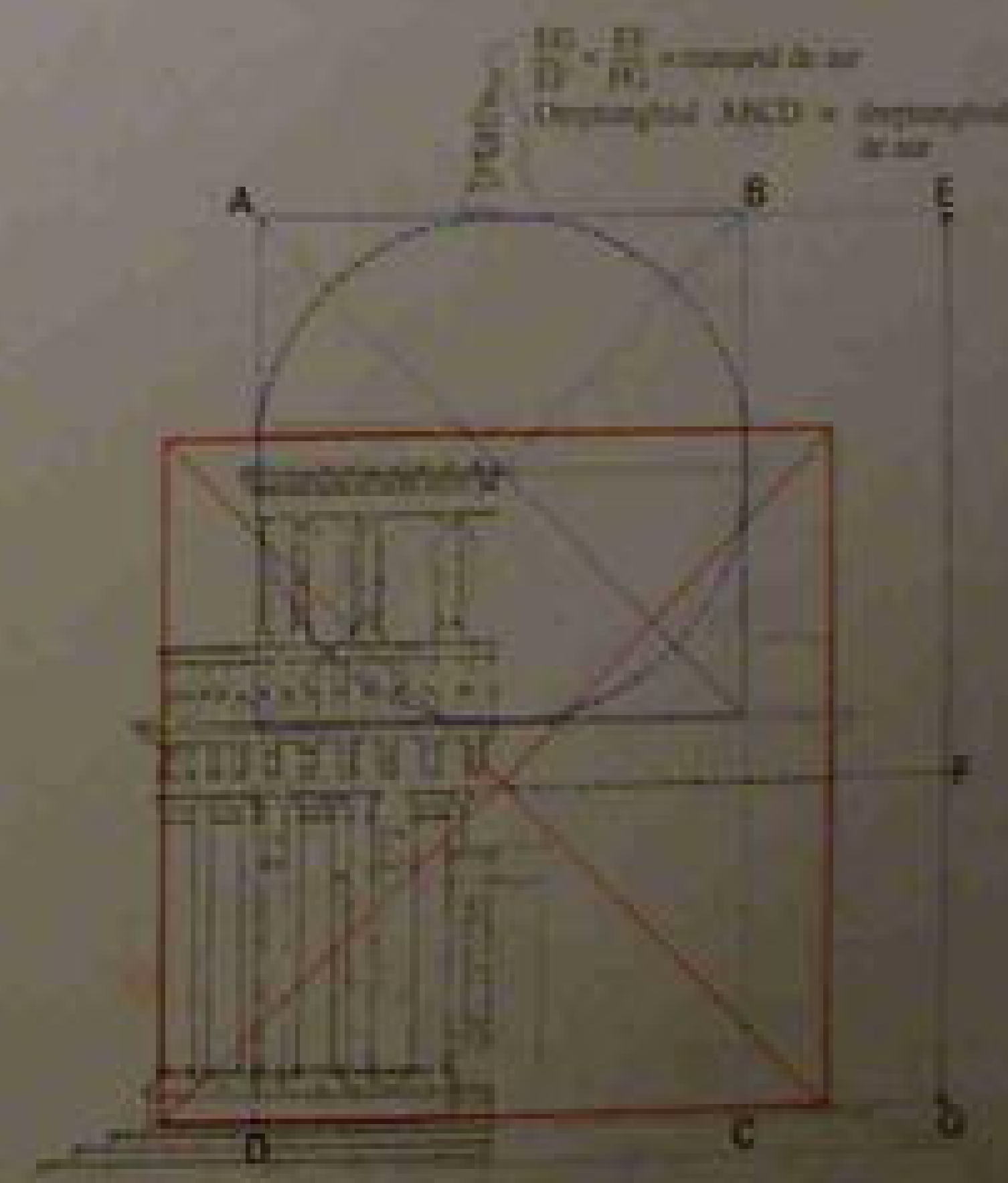
Concluzie

Bramante realizează o adaptare a arhitecturii antice la biserica creștină, uniune perfectă între spiritul religios și cel profan. *Il Tempietto* reprezintă prima construcție ideală a planului circular pe care Piero della Francesca îl desenesese deja în centrul orașului său ideal, și pe care Rafael îl reia, în 1504, în *Casaterra Fecioarei*. Acest plan circular simbolizează perfecțiunea divină.

Supletea și varietatea soluțiilor arhitecturale conferă acestui monument o plasticitate nimitoare, opusă stilului linear al primelor construcții ale Renasterii. Aceasta mică biserică reprezintă perfect arhitectura tipică romană a secolului XVI.



RAFAEL (1483-1520), *Casaterra Fecioarei* (1504). Pinacoteca Brera, Milano. © Dagli Orti



Elevație: studiu asupra raporturilor geometrice.

Capitolul

Manierismul

Deși consacrat de mult, termenul „manierism”, pe care îl folosim pentru a denumi producția artistică din jurul anului 1520 pînă la sfîrșitul secolului XVI, se dovedește destul de nepotrivit. Acest termen, care se referă mai ales la pictură (extinzîndu-se apoi și la alte discipline artistice), pare a semnifica faptul că țelul măestrilor acestor timpuri este de a copia maniera, adică modul de a face propriu predecesorilor din secolul anterior. Lipsa originalității care ar rezulta de aici ar trebui să facă din manierism o prelungire decadentă a etapei glorioase care a însemnat Renașterea.

Pentru a înțelege că nu este nimic din toate acestea, trebuie să ne referim la ceea ce spuneau în secolul XVI Giorgio Vasari, primul istoric de artă. Pentru el, *maniera* nu era nimic altceva decît trăsătura caracteristică a operei unui artist. Fiecare artist posedă, deci, propria lui manieră, chiar dacă Vasari deosebește *maniera moderna* a epocii pe care o numim manieristă, de *bella maniera* a celor trei mari artiști: Leonardo da Vinci, Michelangelo și Rafael.

Moștenirea lăsată de acești artiști „moderni” evidențiază originalitatea și efortul pe care le-au depus pentru a găsi noi căi de creație. Într-un univers aflat într-o schimbare rapidă și detașat deja de idealul de armonie introdus de artiștii Renașterii. Ei trăiesc într-o lume ale cărei valori se dezagregă și în interiorul căreia ei se străduiesc să găsească rezolvări personale.



Jean de Boulogne (1529-1608).
Răpirea Saboanelor.
Loggia dei Lanzi, Florența.
© Scala



Rosso Fiorentino (1494-1540). Căderea de pe cruce. Pinacoteca din Volterra.
© Alinari/Contrasto

Timpul incertitudinilor



MICHELANGELO (1475-1564),
Întoarcerea de la Apoi.
Detaliu din pictura
capetei Sistine.
Vatican, Roma.
© Scala

Dacă Renașterea se naște sub semnul optimismului și al încrederii unanime în capacitatea genului uman, procesul istoric în care evoluează nu va întârzia să contrazică acest cadru ideal. Într-adevăr, societatea secolului XVI, departe de a înalta în sensul fericirii colective, pare, dimpotrivă, a se arunca într-un abis a cărui adâncime a fost sesizată prost de contemporani. Producția artistică a ultimilor saptezeci de ani ai secolului constituie reflexul unei interogații generale referitoare la viitorul umanității și la pluralitatea răspunsurilor care pot fi date.

În realitate, la începutul secolului XVI, totul contribuie la creșterea neliniștii care cuprinde spiritele: Florența, comerțianta și democratică, patria Renașterii, devine în câțiva ani un principat, cu nimic mai presus altor principate aflate pe teritoriul italian. Ea se află permanent cufun-



Bartolomeo AMMANIATI
(1511-1592), curtea
palatului Pitti, Florența.
© Scala

data în conflicte. Mai rău, un călugăr cu halucinații, **Savonarola**, convins că arta este o manifestare a păgânismului, scufunda orașul în teroare instigând la mișcări populare și arzând cărți și lucrări de artă care vor fi pierdute pentru totdeauna.

Roma recuperează acum moștenirea și locul de cel mai mare centru artistic. Dar fragilitatea morală a papalității, coruptă de lux și de ambiții, și, începând din 1517, loviturile Reformei protestante distrug iremediabil unitatea catolică. În 1527, Orașul etern este devastat de trupele împăratului Carol Quintul, devenit protector titular al Italiei. Când furtuna se va liniști, nimic nu va mai fi ca înainte.

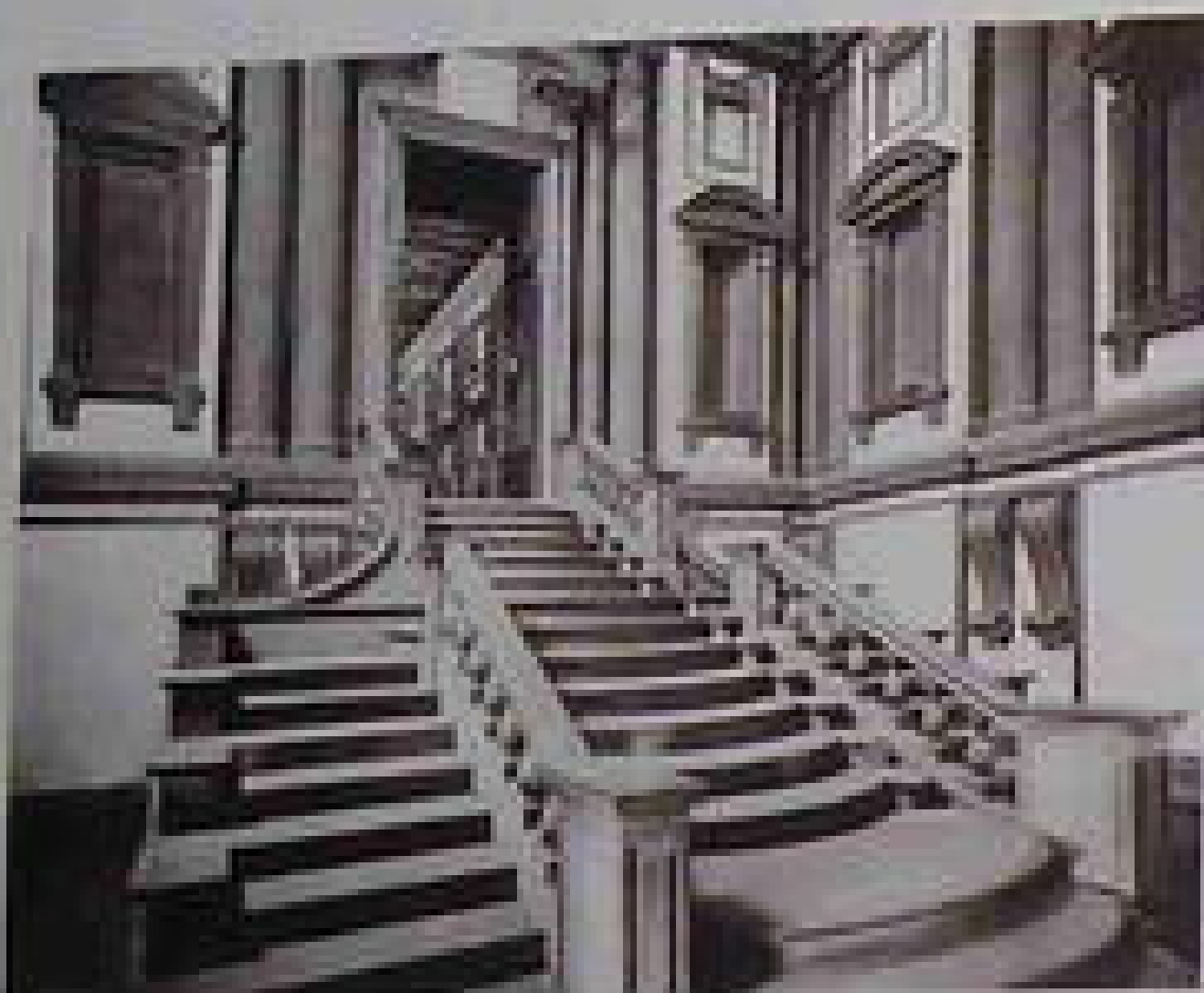
Artiștii nu pot rămâne insensibili la sfârșirea universului armonios idealizat de creatorii renascentiști. Și aceasta cu atât mai mult cu cât, apăsându-se asupra operei ultimilor mari maeștri, **Rafael** și mai ales **Michelangelo**, vor găsi aici tensiuni acumulate, asemeni unei angoase difuze, preludiu la propria lor dramă. Cei doi mari artiști începuseră să fie nelăzabili în normele artistice stabilite de predecesorii lor. Manieristii, precum **Luca Cambiaso**, vor profita de această breșă, pentru a exprima propria lor dificultate de a exista prin intermediul unei arte atât de conduse de rațiune încât va deveni foarte repede neînțeleasă, contestată, apoi înlăturată.

Mai mult decât o mișcare coerentă, manierismul se prezintă ca o sumă a experiențelor individuale ale unor creatori izolați, lucrând pentru persoane inițiate. Absorbiți cu totul de parcursul lor personal, urmând în mod deliberat drumurile complexității, ale ambiguității, ale antinaturalismului, ei se simt totuși depozitarii memoriei timpurilor trecute: epoca lor va fi aceea a marilor tratate teoretice și a apariției istoriei artei, prin **Vasari**. Astfel manierismul se prezintă ca o perioadă de bilanț și de reflecție asupra artei civilizației occidentale, la sfârșitul căreia ordinea se instalează din nou, o dată cu triumful barocului.



LUCA CAMBIASO (1527-1585),
Lupta de giganti. Penia,
cerneală maro și lavă pe hârtie.
Cabineta de desene, Florența.
© Edimonia

Regula și abaterea



MICHELANGELO (1475-1564) și Giorgio VASARI (1511-1574), vestibul și scara a bibliotecii Laurentiană la Florența.
© Alinari/Girardon



MICHELANGELO (1475-1564), „Dimineata”
Detaliu al mormintului lui Lorenzo de Medici,
Capela Medici,
Biserica San Lorenzo, Florența.
© Dagli Orti

Rafaël, prin raționalizarea accentuată a picturii sale și prin aspectul delicat al unui mare număr din tablourile sale, nu este complet străin de aspirațiile manieriste; totuși, dacă s-ar întinde o punte de legătură între aceste două perioade artistice, Renascerea pe de o parte, manierismul pe de altă parte, Michelangelo este cel spre care ar trebui să ne îndreptăm privirea.

Fără îndoială, nimeni nu încarnază mai bine decât el idealul renascut al genului creator. Dar viziunea lui treptat dezamăgita de lume, atît de diferită de umanismul contemporanilor săi, și căutarea disperată a drumului Mintuirii, apropiată de preocupările manieristilor, dau operei lui o dimensiune introspectivă. În ultima etapă a vieții, Michelangelo încearcă să elibereze forțele și tensiunile care se ascund de obicei sub învelișul de la suprafața ființelor și a lucrurilor. Astfel, el este obligat să rupă cu regulile de reprezentare ale Renasterii. Corpurile persoanelor sale, mai mult simbolice decât naturaliste, se deformează pînă la a deveni reprezentări ale unei specii supraumane, neam de eroi și de giganti. Această realitate, vizibilă deja în *Sfînta Familie din Tondo Doni* (1504), care, pentru unii, reprezintă adevărata naștere a manierismului, devine pregnantă în *Judecata de Apoi** (p. 136), unde imaginea lui Christos infuriat copleșește cu o forță herculeană multimea compactă care îl înconjoară. Un asemenea procedeu nu se limitează numai la pictură și își găsește pandanul în sculptură și arhitectură, pentru că Michelangelo strălucește în toate domeniile creației. Ansamblul statuilor de pe mormîntul familiei Medici, din biserica San Lorenzo din Florența, și în special personificarea Dimineții*, a Zilei, a Amiezii și a Noptii lungesc și contorșionează fără măsură proporțiile. Aceste forme „serpuite” vor fi reluate de pictorii și sculptorii generației următoare, care le vor utiliza pînă la epuizare.

Tot la Florența, Michelangelo va lăsa o schiță pentru *Bătălia de la Cascina* care va fi recopiata și chiar va fi frecvent trecută pe calc de către primii manieristi florentini: Rosso Fiorentino și Pontorno (1494-1556). *Coborîrea de pe cruce* de Rosso* (p. 134) rupe cu amintirea despre armonie a Renasterii prin compoziția sa neliniștită și agitată, pictată în culori acide, de un patetism cu adevărat radical. Cromatica agresivă și violentă constituie, împreună cu deformarea voluntară a corpurilor și a mișcării în spirală, una dintre componentele esențiale ale picturii manieriste. Caracteristica pentru această tendință este și *Vizita Mariei la Elisabeta* a lui Pontorno, minunată pictură de o bogăție cromatică remarcabilă, al cărei grup central execută o impresionantă mișcare elicoidală.

Poate mai puțin exclusivista în modernitatea sa, creația lui Parmigianino este totuși încărcată de subiectivitatea specifică manierismului, lucru confirmat și de autoportretul pe care ni l-a lăsat, reproducînd într-un mod straniu propria imagine într-o oglindă convexă. În *Madona cu gîtlung** artistul etalează definitiv atașamentul anti-clasicist. O eleganță rece, care explorează pînă la ultimele consecințe alungirea corpurilor și elementele arhitecturale, se îmbină aici cu blîndetea culorilor și cu frumusețea figurilor.

În același timp, la cererea clientelei aristocratice pentru care lucrau, numeroși pictori se dedica exprimării sofisticate și subtile a unui realism meticolos. Bronzino este exemplul cel mai remarcabil al acestei generații de artiști. Creator de portrete superbe, cum este cel al *Eleonorei de Toledo**, unde lumina rece și imobilitatea expresiei dau impresia de ireal și contrastează cu realismul rochiei tratată într-un evasi trompe l'oeil. El este și autorul unor compoziții de un erotism rece și somptuos, cum sînt *Alegoria lui Venus, Dragostea și Timpul*.

În portretele lui Tiziano (1488/89-1576) de o eleganță stilistică desăvîrșită, sau în dramatica *Coborîre de pe cruce*, care lasă să se întrevadă și primele accente ale barocului, pot fi găsite tendințe aparținînd manierismului ilustrînd realitatea faptului că un mare artist nu s-ar putea limita la un anumit procedeu, la o anumită școală*.

Veneția rămîne mai degrabă la distanță de curentul manierist, în ciuda personalității dominante a lui Tintoretto (1518-1594). Acesta reunește în pictura sa anticlasicismul și rafinamentul celor două concepții florentine cu lejeritatea tusei picturale proprii picturii venetiene. Compozițiile sale de mari dimensiuni, Christos în fața lui Pilat, Cina, impresionează prin strălucirea culorilor, jocul complex al perspectivei și contrastul dramatic dintre umbră și lumină.

În aceeași perioadă, apare și la Parma un alt curent care se îndepărtează la fel de mult de concepțiile picturale ale Renasterii, al cărui reprezentant de seamă este Correggio. Sensibilitatea și predilecția sa pentru robustetea formelor și pentru somptuozitatea culorilor, semn distinctiv al influenței picturii venetiene, ilustrate de *Danae** (p. 140) sau de fresca *Adornîrea Maicii Domnului*, fac din el un artist foarte original, a cărui viziune conduce deja către spiritul barocului.

Sculptura italiană a secolului XVI nu poate face abstracție de manierism. Benvenuto Cellini rămîne și astăzi cel mai celebru reprezentant al acestui stil rafinat, nu întotdeauna lipsit de artificialitate. Printre alte piese uimitoare, el realizează prin cizelare o *solaia de aur* pentru Francisc I, temă alegorică exersată la scară miniaturală, în care pune accent pe modelul nudurilor. Dar cel care rămîne personalitatea cea mai marcantă a sculpturii manieriste din



PARMIGIANINO (1503-1540), *Madona cu gîtlung*,
Galeriile Uffizi, Florența.
© Scala



Agnolo BRONZINO (1503-1572),
*Portretul Eleonorei de Toledo
și al fiului său Giovanni de Medici*,
Galeriile Uffizi, Florența. © Dagli Orti



CORREGGIO (1489-1534), *Danae*, Vili Borghese, Roma.
© Scala

Florența este francezul Jean de Bologne, pe care italienii îl numeau Giambologna sau Giovanni da Bologna. El este autorul uluitoarei sculpturi *Răpirea Sabinelor** (p. 135), lucrare monumentală de trei metri înălțime, văzută într-o mișcare elicoidală contorsionată, care impresionează mai mult prin rigurozitatea și măiestria execuției decât prin forță.

La anumite edificii ale acestei epoci, elementele clasice sînt deturnate de la destinația lor inițială și folosite în noi raporturi arhitecturale. Este cazul palatului *Uffizi*, de la Florența, de Giorgio Vasari. Inspirindu-se din *Biblioteca Laurenziana** (p. 138), a lui Michelangelo, el se folosește de console înguste ca despărțituri între ferestrele primului etaj. Consola nu a avut niciodată această funcție; ea servește de obicei la susținerea rezalitelor de la balcoane și de la terase. Vasari nu folosește coloanele decât la parter, abandonînd astfel principiul drag Renașterii de suprapunere a celor trei ordine. Cu totul altă metodă adoptă Bartolomeo Ammannati la palatul *Pitti** (p. 137), tot la Florența. Dacă structura generală a fațadei dinspre curte respectă modul de aranjare renașcentist, cu suprapunerea ordinilor coloanelor, în schimb ea este în întregime buciardată, adică fiecare piatră este tăiată cu o fată bombată, ceea ce îi conferă un aspect grosolan, de inspirație tiranească.

Aceste excese în ornamentație au provocat reacții contrare, cum este aceea a marelui arhitect Andrea Palladio (1508-1580)* (p. 146).



Galena Francisc I din castelul Fontainebleau.
Socatură și fresce de Rosso și Primaticcio.
© Dagli Orti

Creația sa se alătură tradiției umaniste a lui Leon Battista Alberti, ale cărei convingeri cu privire la semnificația cosmică a proporțiilor aritmetice le împărtășește. Lucrînd mai ales la Vicenza (teatrul Olimpic), și puțin la Veneția (biserica San Giorgio Maggiore) el reinventează arhitectura clasică. Palladio dovedește deja dorința de reîntoarcere la ordine și un refuz de a accepta haosul, care anunța încetarea crizei.

O Europă manieristă?

După reacția explozivă a Italiei împotriva reglementărilor artistice ale Renașterii, manierismul se extinde în întreaga Europă. În secolul precedent, atunci cînd la Florența și la Roma intelectualii se lansau cu entuziasm în redescoperirea Antichității clasice, expulzînd Evul Mediu în afara peninsulei italiene, concepția gotică, plină de vitalitate, se opunea pătrunderii formelor noi. Lucrurile se vor schimba în secolul XVI. Manierismul se răspîndește pretutindeni; Europa renașcentistă este, în fapt, o Europă manieristă.

Franta

Franta este guvernată, la trecerea în secolul XVI, de trei regi – Carol VIII-lea, Ludovic al XII-lea și Francisc I-ul – care poartă succesiv războaie în Italia pentru a impune ceea ce ei estimează a fi drepturile lor asupra orașelor Milano și Napoli. Cuceriti de ceea ce vad, în special de *manastirea din Pavia*, vor aduce în Franța un număr de artiști. Cea mai mare parte dintre aceștia vor lucra la decorarea castelului Fontainebleau* și dau artei franceze din această epocă numele de Școala de la Fontainebleau. În timp ce Rosso lasă moștenire artiștilor francezi care îi vor urma gustul pentru un decor bogat în ornamentație, indiferent de genul artistic, Primaticcio și Benvenuto Cellini impun, pentru mai mult de o jumătate de secol, un nou canon feminin, cu corpul lung și sinuos, care constituie adevăratul semn distinctiv al artei franceze din secolul XVI. Primaticcio este autorul a numeroase picturi pe lemn care, în încadrări exuberante de stuc, împodobesc cele mai frumoase galerii din Fontainebleau. Temele lor sînt mitologice sau epice, precum, de pildă, *Ulyse și Penelopa* sau *Diana în baie*.

Aceeași sursă de inspirație îl călăuzeste și pe Benvenuto Cellini a cărui operă abundă de personaje mitologice în poziții lunguroase, ca *Nimfa* din Fontainebleau, remarcabil relief în bronz care infatisează un nud feminin suplu și senzual. Întreaga Antichitate este astfel pusă la dispoziția sculptorilor francezi și cei care nu au călătorit în Italia au la îndemîna modele pe care gravurile le răspîndesc chiar în regiuni izolate.



Jean COUSIN (catre 1490-1560), *Eva Prima Pandora*.
Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti



Jan METSYS (1509-1575), *Flora în fața pomului* Antwerp (1559).
Konsthalle, Hamburg. © Konsthalle, Hamburg



Fațada castelului din Heidelberg.
Germania.
© Thomas Adam DAV



Căminul și terenul ecologicului de la Burgley House, Stamford.
© English Life Publications Ltd, Derby

Jean Goujon (catre 1510-catre 1564/69), decorator al Curții patriale de la Luvru, este și arhitectul *fontanilor* Inocenților din Paris, pe care o împodobește cu nimfe fermecătoare cu forme serpuitoare, puse și mai mult în valoare prin fal-durile mulate ale vestimentului lor.

Cel mai important sculptor de la sfîrșitul se-cului XVI este Germain Pilon (catre 1528-1590) căruia i se datorează, în colaborare cu Primaticcio, una dintre cele mai frumoase sculp-turi franceze ale acestei perioade: *mormintul lui Henric II și al Caterinei de Medici* în bazilica din Saint-Denis, cu admirabili giganți ce sim-bolizează, în sensul retoricii manieriste, o fru-musețe eroică ce supraviețuiește și după moarte.

Construcțiile franceze ale acestei epoci rup definitiv cu ultimele vestigii gotice. Dar, în ciuda celor câteva monumente care pot fi calificate drept manieriste, ca biserica *Saint-Etienne-du-Mont* din Paris, arhitecții francezi vor deveni foarte repede promotorii artei clasice.

În schimb, se dezvoltă o pictură manieristă foarte specifică, dominată de o fantezie intelect-ualistă care reflectă ambianta Curții în care s-a născut. În general, ea se exprimă în scene mito-logice voluptuoase – ca în celebra *Diana, zeita vîntorii*, lucrare a unui autor necunoscut –, sau într-un anumit tip de portrete foarte speciale de un erotism rece sau monden, cum este cel al *Gabriellei d'Estrées cu ducesa de Villars*, atribuit, aladată, lui Jean Cousin. Autor al cele-brei *Eva Prima Pandora** (p. 141), acest pictor este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai manierismului francez.

Țările din nord

În aceeași epocă, Flandra, unde influența itali-ana a fost înlesnita de contacte comerciale strînse, se transformă într-un centru de răspindire a esteticii manieriste. Aceasta se difuzează apoi în toate teritoriile Imperiului ger-manic, cu o nuanță decorativă evidentă care explodează pe fațada *primariei din Anvers* (1561) construită de Cornelis Floris, sau în așa-numitul Ottheinrichsbau din *castelul din Heidelberg** (p. 141). Fațada interioară a clădirii *Burgley House**, de la Stamford, arată că noua estetica poposește și în Anglia.

În pictură, flamanzii sînt mai „romanisti”. Acest termen, aplicat inițial celor care călătoresc la Roma, se extinde apoi și la cei care imită maniera italiană. La Anvers, Jan Metsys, fiul lui Quentin, dezvoltă arta portretului realizat după gustul italianizant. Formația sa, desăvîrșită în mare parte în Franța și în Italia, explică afinitățile între pictura sa mitologică, de o sen-zualitate sofisticată – precum în cele două faimoase versiuni ale *Floriei** (p. 141) – și Școala de la Fontainebleau. După el urmează o pleiadă de manieristi aproape specializați în compoziții mitologice de un erotism rafinat, care dezvoltă pînă la ultimele nuanțe procedeul italian, și din-

tre care cel mai strălucit reprezentant este, fără nici o îndoială, Bartholomäus Spranger (1546-1611). Nu se poate formula vreo concluzie asupra picturii manieriste flamande fără a-l cita pe celebrul gravor Goltzius, care va contribui în mare măsură la răspindirea lucrărilor italiene în toată Europa.

Excesul de rafinament va antrena un curent opus, care se va specializa în descrierea peisa-jelor și a scenelor pitorești ale vieții de la țară, și își va găsi reprezentantul cel mai remarcabil în persoana lui Pieter Bruegel cel Bătrîn. Capodo-perele lui exprimă acordul intim între om și natură. În *Lupta dintre Post și Carnaval**, el atinge o dimensiune satirică și o fantezie întâlnite în opera lui Hieronymus Bosch (catre 1450/1460-1516).

Peninsula iberică

Spania și Portugalia constituie importante centre de patrundere a manierismului care se raspin-dește și în imperiile lor coloniale. Într-adevăr, în Brazilia, în America Centrală și în Orient se observă o întâlnire dintre gustul european și diverse trăiri autohtone. Acest contact reprezintă punctul de plecare al unei arhitecturi originale, bine reprezentată în Mexic și în Goa*. Între timp, circumstanțele speciale în care se află țările iberice din a doua jumătate a secolului și impor-tanța pe care o reprezintă Contrareforma în aceste țări imprimă manierismului o înfățișare în primul rînd austera și dogmatică.

Astfel se dezvoltă o arhitectură sobra și rece, de o extraordinară severitate, care, deși diferită ca formă în Spania și în Portugalia, aparține aceleiași concepții. Exemplul cel mai reprezen-tativ este, cu siguranță, gigantica mănăstire *Escorial* (1563) ridicată de Juan Bautista de Toledo și Juan de Herrera. Aceeași înclinație se regăsește și în pictură, în portretul oficial de la Curte, ai cărei reprezentanți remarcabili sînt Sanchez Coello în Spania și Cristovao de Moraes* în Portugalia.

Dacă toate acestea par foarte departe de cli-matul de exaltare propriu manierismului italian, el există totuși în lucrări aparținînd lui Alonso Berruguete (catre 1488-1561) sau lui Juan de Juni*.

El Greco (1541-1614), cretan format în Italia și a cărui carieră se desfășoară în Spania, ocupă un loc aparte. Dacă el este, în mod evident, manierist prin culorile sale voit stridente și prin figurile prelungi, în schimb adoptă puneri în scenă pe care refuzul perspectivei și absența spiritului renașcentist le apropie de arta bizan-tină și de cea gotică. Misticismul său, etalat în forța în *Înmormîntarea contelui de Orgas** (p. 144), evocă de asemenea caracterul teatral al barocului.



Fațada de vest a bisericii Bom Jesus, Goa, India.
© Roland și Sabina Michon



Juan de JUNI (1506-1571), *Pierderea în conștiență*, lemn policroc.
Muzeul național de sculptură, Valladolid, Spania. © Diego Ort



Cristovao de Moraes, *Portretul lui D. João Soares, rege al Portugaliei*.
Muzeul național de artă, Lisabona. © C. G. G. G.



Pieter BRUEGEL cel Bătrîn (catre 1525/1530-1569), *Lupta între Post și Carnaval*. Kunsthistorisches Museum, Viena.
© Erich Lessing/Magnum

Înmormântarea contelui de Orgaz (1586-1588)

EL GRECO, biserica Santo Tomé, Toledo



© Giraudon

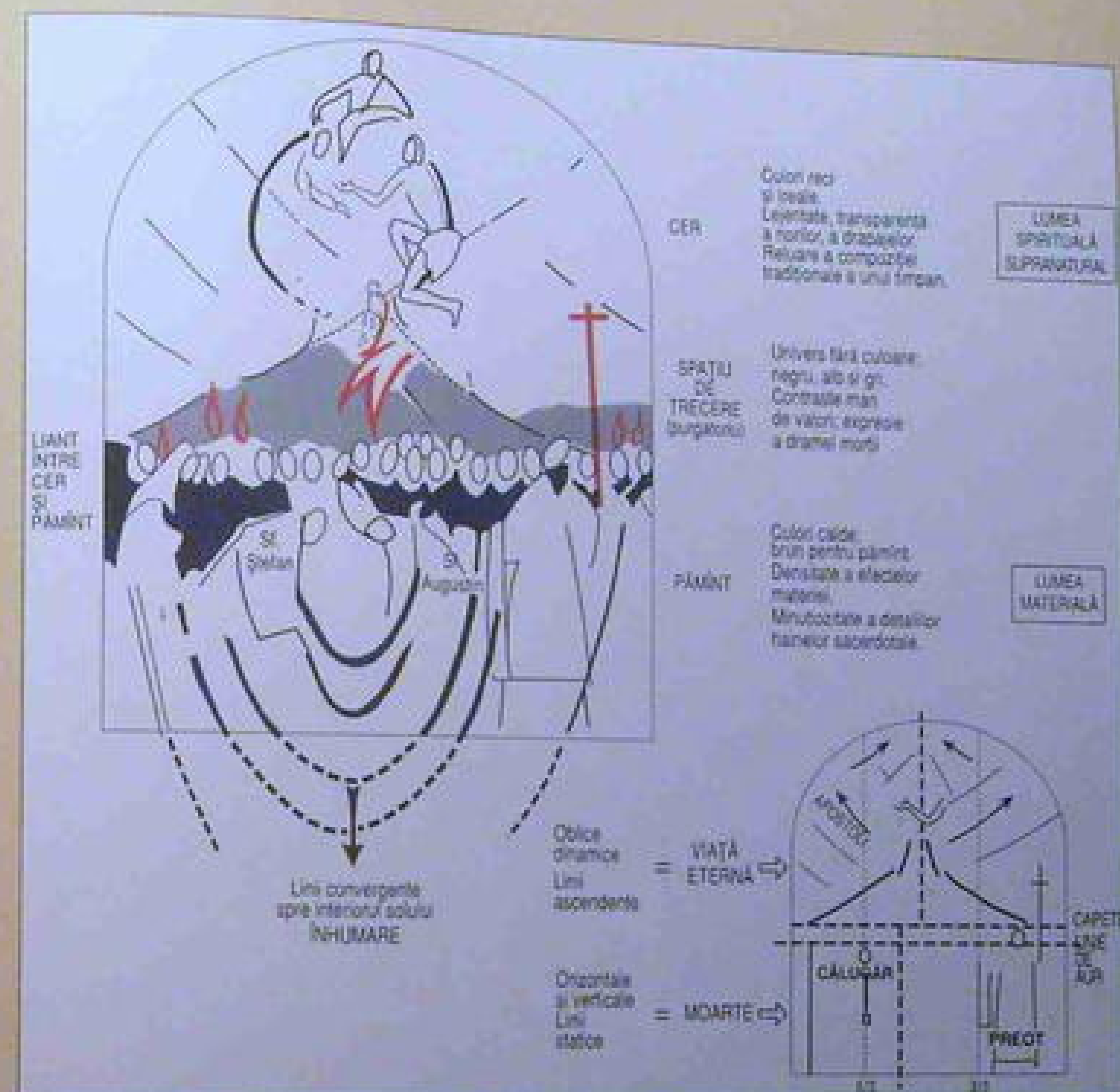
După formarea în Creta, apoi în Italia, El Greco se stabilește la Toledo în 1576. În acest oraș de artiști, juristi și calugari, pictorul a găsit condiții propice de dezvoltare artistică. În 1586, el execută o comandă pentru biserica Sfântul Toma, *Înmormântarea contelui de Orgaz*.

Subiect

Conform tradiției, Gonzalo Ruiz, senior de Orgaz, binefăcătorul bisericii Sfântul Toma, avusese parte de funeralii miraculoase. Sfântul Ștefan și Sfântul Augustin au coborât din cer pentru a-l înmormînta ei înșiși. Acest miracol ocupa

partea de jos a tabloului. În timp ce, în centru, sufletul contelui de Orgaz, sub forma unei mici ființe transparente, pătrunde în Paradis, reprezentat în partea superioară a tabloului.

Deși este vorba de un episod petrecut cu două secole și jumătate în urmă, El Greco îl prezintă ca pe un fapt contemporan. Printre cei care asistă se găsesc diverși membri ai nobilimii și ai clerului local. Se pot distinge și figura pictorului însuși, deasupra minii ridicate a cavalerului, și cea a fiului său Jorge Manuel, ingenucheat în prim-plan. Numai aceste două personaje ne privesc, făcînd astfel legătura între miracolul pe care copilul ni-l arată cu degetul și noi.



Compoziție

Acest tablou, conceput în strînsă armonie cu cadrul arhitectural, ocupă, la 1.80 m de sol, tot peretele micii capele care îl adăpostește. La baza acestui tablou, o masă mare din piatră face și ea parte din compoziție și simbolizează sarcofagul în care cei doi sfinți coboară trupul neînsufletit al contelui.

O suprafață neutră, situată deasupra alinamentului capetelor personalităților, separă tabloul în două părți. În partea inferioară, numeroasele linii orizontale și verticale creează un efect static care reprezintă moartea. Dimpotrivă, în partea superioară, linii oblice, curbe și contracurbe dau naștere unui efect dinamic, expresie a forțelor vieții spirituale. Compoziția permite asigurarea unei extraordinare fuziuni între lumea reală și prelungirile ei în lumea de apoi, pentru că zonele se completează și se explică una pe alta (vezi crochiul).

Comentariu

Lucrarea lui El Greco oferă un racursu al întregii istorii a picturii spaniole.

Alimentată de tradiții bizantine, arta sa asimilează ceea ce este mai bun în pictura italiană înainte de a înflori pe pământ spaniol. Acest pictor stramutat reușește să se identifice cu realitățile spaniole, scoțînd permanent în evidență contingentă cu supranaturalul.

Suflet zdruncinat, El Greco opune, în mod constant, pămîntul cu cerul, sensibilitatea cu spiritul. Astfel, somptuozitatea materialului din care sînt făcute platosa contelui și hainele celor doi sfinți contrastează cu irealitatea cerului unde formele alungite, armoniile cromatice uneori discordante, eclerajele fantastice compun o viziune supranaturală. El Greco regăsește în demersul său pictural echivalentul celui care aparține marilor mistici spanioli, iar spiritualitatea intensă și pasionată care îl anima întreaga operă ne poartă către granițele unei limi halucinante.

Bazilica din Vicenza

(proiect din 1545, executat cu începere din 1549)

Andrea PALLADIO



© Dagit Oni

Cel mai adesea, Palatul comunal din Vicenza este desemnat sub numele de „Bazilică”, făcându-se referire la trecutul roman și la funcțiile civice de care erau legate atunci aceste clădiri. Este vorba de o construcție gotică din secolul XIII, reconstruită în mare măsură în secolul XV. În 1545, Palladio avea să câștige concursul pentru restaurarea acestui monument.



Jacopo SANSOVINO (1486-1570). Biblioteca Marciana, Piața San Marco, Veneția. © Scala

Descriere

Palladio imaginează construcția unei centuri din patru fațade cu rol de ranfort pentru susținerea zidurilor fragile ale acestui monument gotic.

El ia ca model biblioteca Marciana din Veneția, inspirată ea însăși de fațada teatrului lui Marcellus din Roma.

Concepe două galerii suprapuse, corespunzând celor două etaje ale edificiului preexistent.

La parter, folosește, conform tradiției, stilul toscan, iar la primul etaj, stilul ionic.

La fiecare nivel, el combină două tipuri de coloane ale aceluiași ordin, dar de dimensiuni diferite, cele mai mari susținând friza coronamentului, celelalte, mai mici, intercalate, sprijinind arcadele și făcând ca primele să pară încă și mai mari.

Palladio încorporează ansamblul cu o balustradă împodobită cu statui.

În spatele alinamentului, vechea clădire depășește în înălțime noua fațadă. Vechiul zid gotic, modernizat prin adăugarea de deschizături rotunjite, alternând cu pilastri de ordin toscan, se termină printr-o cornișă decorativă. Un acoperiș masiv îmbracă edificiul.

Stil

Bazilica din Vicenza pune în evidență felul armonios în care Palladio combină diferitele elemente ale structurii unei fațade și creează „travee palladiene”, inspirându-se din arhitectura lui Serlio; o mare deschidere în plan cîntre domina de la înălțimea arcadei sale două goluri drept-unghiulare mai modeste care îi sînt alipite.

Predominanța golurilor față de pluri în loggia, contrastul violent dintre umbră și lumină apropie acest ansamblu arhitectural manierist de felul cum este tratată o pictură. Alternanța coloanelor cu înălțimi diferite, ritmul viguros al succesiunii elementelor contribuie la o eleganță nobilă a acestei fațade.

Palladio publică patru cărți de arhitectură, începînd din 1570, pentru a defini regulile artei sale și pentru a-și rasplădi teoriile. Bogat ilustrate cu gravuri pe lemn, tratatele prezintă un sistem arhitectural bazat pe ideea modulului. Operele lui Palladio, admirabile prin forță, proporții, puritate, dar tot atît de importante prin marea lor varietate, vor servi de exemplu pentru arhitecții secolelor următoare, prin intermediul viziunii palladiene.



Gian Lorenzo BERNINI (1598-1680),
Tronul arhiepiscopal al sfântului Petru, Biserica San Pietro, Roma.
© Scala

Cuvîntul *barroco* s-a născut în limba portugheză (Garcia da Orta, 1563) pentru a denumi perlele orientale de formă neregulată, care vor deveni caracteristice pentru bijuteriile europene la sfîrșitul secolului XVI și în tot secolul XVII. Ulterior, sensul s-a extins pînă la a exprima conceptele de unic, bizar sau capricios, atunci cînd este vorba despre un obiect, despre o idee sau despre o expresie. Barocul se manifestă ca fenomen cultural în ultimii ani ai secolului XVI și va marca civilizația europeană pînă în jurul anului 1760. El își va exercita influența asupra tuturor artelor, de la literatură la arte plastice, trecînd prin urbanism, teatru, și chiar prin scenografiile efemere ale sărbătorilor.

Timp de aproape două secole, întreaga Europă devine barocă și, prin intermediul ei, o bună parte din întreaga lume. Ar fi probabil mai corect să se vorbească despre „barocuri” mai degrabă decît despre „baroc”, avînd în vedere varietatea formelor și a conținutului. Dar, pre-tutindeni, sînt mereu scoase în evidență logica teatrului și a sărbătorii, aceeași dorință de a provoca emoție, aceeași voință de a convinge prin seducția simțurilor.

Toate aceste trăsături specifice sînt suficiente pentru a defini ultimul mare stil european de dinaintea Revoluției franceze și, deci, de dinaintea epocii moderne în care trăim. O singură țară, Franța, va sta departe de această unanimitate a națiunilor. În secolul XVII, atunci cînd monarhia se afirmă cu autoritate în toate domeniile vieții regatului, Franța se angajează pe o cale artistică paralelă. Căutarea rigorii, a armoniei majestuoase, a liniei drepte vrea să se opună exuberanței liniilor curbe ale barocului. Acest curent specific francez a primit numele de clasicism.

Pierre PUGET (1620-1694),
Percușul eliberînd-o pe Andromeda (1684).
Sculptura în marmură (3,20 m înălțime),
executată pentru grădina Versailles.
© Dagli-Orti

Capitolul

Baroc și clasicism



Între rațiune și emoție



Guido RENI (1575-1642), *Sfântul Sebastian*.
Muzeul Prado, Madrid.
© Artphoto/Oreoz



Pașada bisericii Val-de-Grâce, Paris.
© Deneux/Agence TOP

Barocul, ca fenomen artistic, se manifesta la Roma, orasul papilor, in plina ofensiva catolica a Contrareformei. Aceasta miscare si-a gasit punctul de plecare si baza spirituala in conciliul de la Trento (1545-1563), organizat prea tirziu pentru a reconcilia pe catolici si pe protestanti. Luther il ceruse din timp, dar clivajele politice adaugate revendicarilor religioase au exacerbata tensiunile pina la ruptura. Rivalitatea dintre Francisc I și Carol Quintul, amindoi catolici, aderarea a numerosi prinți germani la Reforma, desprinderea Angliei de sub autoritatea pontificala il determina pe papa Paul al III-lea (1468-1549) sa convoace acest conciliu prin care Biserica romana initiaza un proces de transformari profunde. Prin aceasta „reforma catolica” trebuia recuperat, in masura posibilitatilor, spatiul pierdut in avantajul protestantismului si, mai ales, trebuia intarita influenta Bisericii in regiunile ramase fidele, printre care trebuie incluse posesiunile de peste mari ale Spaniei si ale Portugaliei.

Spre deosebire de Renastere si de manierism, care sint miscari de origine intelectuala, nascute in medii umaniste si, deci, greu accesibile omului din popor, ceea ce va da nastere barocului este dorinta de a face sa fie respectata dogma si de a restaura o disciplina stricta, sub conducerea ferma a papalitatii. Noua viziune are obligatia de a stimula emotia colectiva, cu scopul de a-l supune pe credincios prin amorirea simturilor. Artă care va apărea astfel este eminentamente dramatica, opunind clarității și raționalității Renasterii un dinamism ireductibil, animat de linii curbe și oblice, de torsiuni spectaculoase, jocuri teatrale și de tot ceea ce poate provoca surpriza și admirație. Corolarul acestui spirit este conceptul de *operă de artă totală*, unde diferite specialități se conjugă pentru a obține un efect global și unde bogăția materialelor, adevărate sau simulate, adăugată progreselor tehnice în realizarea operei joacă un rol fundamental. Barocul va rămâne, pentru posteritate, arta punerii în scenă.

Extinzându-se pe suprafețe imense care înglobează, pe lângă Europa, și anumite regiuni din Orient și o mare parte din continentul american, barocul abandonează legăturile sale inițiale cu Contrareforma. El se transformă rapid într-o artă de masă, aptă să suscite emoția și să furnizeze imaginile artistice potrivite unui discurs ideologic, ceea ce i-a adus un succes rapid și o mare diversitate.

Ar trebui să vorbim mai degrabă despre o atitudine de gust decît despre un stil. Această poziție se exprimă în tonalități diverse, în funcție de locul pe care se plantează, mergînd de la exuberanța la clasicism, de la emoție la rațiune, păstrînd totuși o formă solemnă și impozantă.



Andrea POZZO (1642-1709),
Triumful Sfântului Ignatie.
Biserica San Ignazio, Roma.
© Alinari-Giraudon

Datorita acestei adaptabilități, variantele naționale și chiar cele regionale proliferază. În multe cazuri, ele vor ține pasul cu matricea italiană; este suficient să amintim de **Rubens**, **Velázquez** sau **Rembrandt**. Treptat, Italia va pierde locul de centru decizional al artei europene care, la sfîrșitul acestei perioade, se va deplasa discret spre Franța.

După domniile lui Francisc I-ul și Henric al II-lea, războaiele cu tentă religioasă au pus o piedică dezvoltării artistice în Franța. În ciuda relansării construcțiilor sub Henric al IV-lea și a debutului unei vâi de artă aulice sub Ludovic al XIII-lea, va trebui să se aștepte anii 1660 pentru a fi văzut renascînd spiritul creator. Ludovic al XIV-lea, mutîndu-și Curtea la Versailles, atrage aici pe cei mai buni reprezentanți ai tuturor artelor. Timp de treizeci de ani, șantierul de la Versailles va strînge cele mai mari talente pentru reușita a ceea ce, la sfîrșitul secolului, trebuie să simbolizeze măreția artei monarhice, operă care va fi imitată de toți principii secolului XVIII; ceea ce pentru arta franceză va însemna o răspîndire universală.



Vedere a pîrtii San Pietro la Roma.
© Benvenuti/Raphe

Roma triumfătoare



Giacomo DELLA PORTA (c. 1540-1602).
Fațada bisericii Il Gesù la Roma.
© Scala



Cupola caplei Sant' Andrea al
Quirinale, Roma.
© Sergio Chiodi

Gigantica reforma urbanistică a orașului Roma (pentru slava lui Dumnezeu și a Bisericii), pe care papa Clement al VIII-lea și Paul al V-lea o vor întreprinde la sfârșitul secolului XVI și la începutul celui următor, și pe care succesorii lor o vor continua pe tema cetății învingătoare, constituie o afirmare de forță din partea catolicismului. Este, mai ales, nucleul dinamizator al unei expresii estetice care să exalte credința și autoritatea spirituală a pontifilor. Nu mai este vorba de acțiuni izolate, ci de o reînnoire completă a aspectului orașului, unde arhitectura trebuie să funcționeze ca o retorică vizuală, proclamând, ca niciodată pînă acum, forța și capacitatea sa de integrare a altor arte.

Primul jalon pus de arhitectura barocă este biserica *Il Gesù**, la Roma. Înălțată între 1568 și 1577 de Giacomo della Porta și de arhitectul teoretician Vignola, pentru ordinul iezuiților, ea va avea un impact puternic asupra arhitecturii religioase a secolului XVII. Aplicînd principiile liturgice ale Contrareforme, al cărei mesager este Compañia lui Isus, această biserică permite adunarea credincioșilor într-o singură navă, unde participă mai intim la desfășurarea cultului. Dacă fațada, cu coloane înalte pe două etaje și console laterale la nivelul superior, nu are încă animația barocului, spațiul interior apelează deja la decorația abundentă și dinamică specifică secolului următor.

După această încercare precoce, nașterea arhitecturii baroce se va lega de bazilica San Pietro din Roma, ale cărei diferite etape arhitecturale și decorative vor continua și în secolul XVII. Biserica în formă de cruce greacă concepută de Bramante și Michelangelo devine, după 1603, o bazilică, datorită juxtapunerii unei nave grandioase și a unei noi fațade proiectate de Carlo Maderno, sub influența bisericii Il Gesù. Fațada este alungită, dar își păstrează înălțimea, ceea ce are drept consecință mascarea parțială a noli și somptuoasei cupole a transeptului. Efectul teatral al scării largi cu trei nivele, ducînd la cinci portaluri de intrare, este accentuat de jocul clar-obscurului care surprinde la intrarea în bazilică.

După modelul San Pietro, se ridică sau se renovează numeroase edificii, în care barocul se manifestă puțin cît puțin. În bisericile Santa Maria della Vittoria și Sant' Andrea della Valle, de Maderno, ca și în capela bisericii San Silvestro al Quirinale, cu sculpturi de Alessandro Algardi, decorația capătă treptat o funcție într-ali de preponderență, men mascarează structura arhitecturală.

Cortona, Bernini, Borromini

Aceleași transformări au loc și în reședințele (vile și palate) înalte pentru marile familii, dintre care multe își vor vedea fiii urcînd pe tronul pontifical: este cazul vilei *Doria-Pamphili* de Algardi și al vilei *Falconieri* de Borromini, amîndouă în împrejurimile Romei, sau al palatului *Barberini*, în centrul orașului, desenat de Maderno, dar la care au colaborat, de asemenea, Bernini și Borromini. În sfîrșit, Bernini, Borromini și Pietro da Cortona sînt adeverați protagoniști ai fazei de maturitate a stilului.

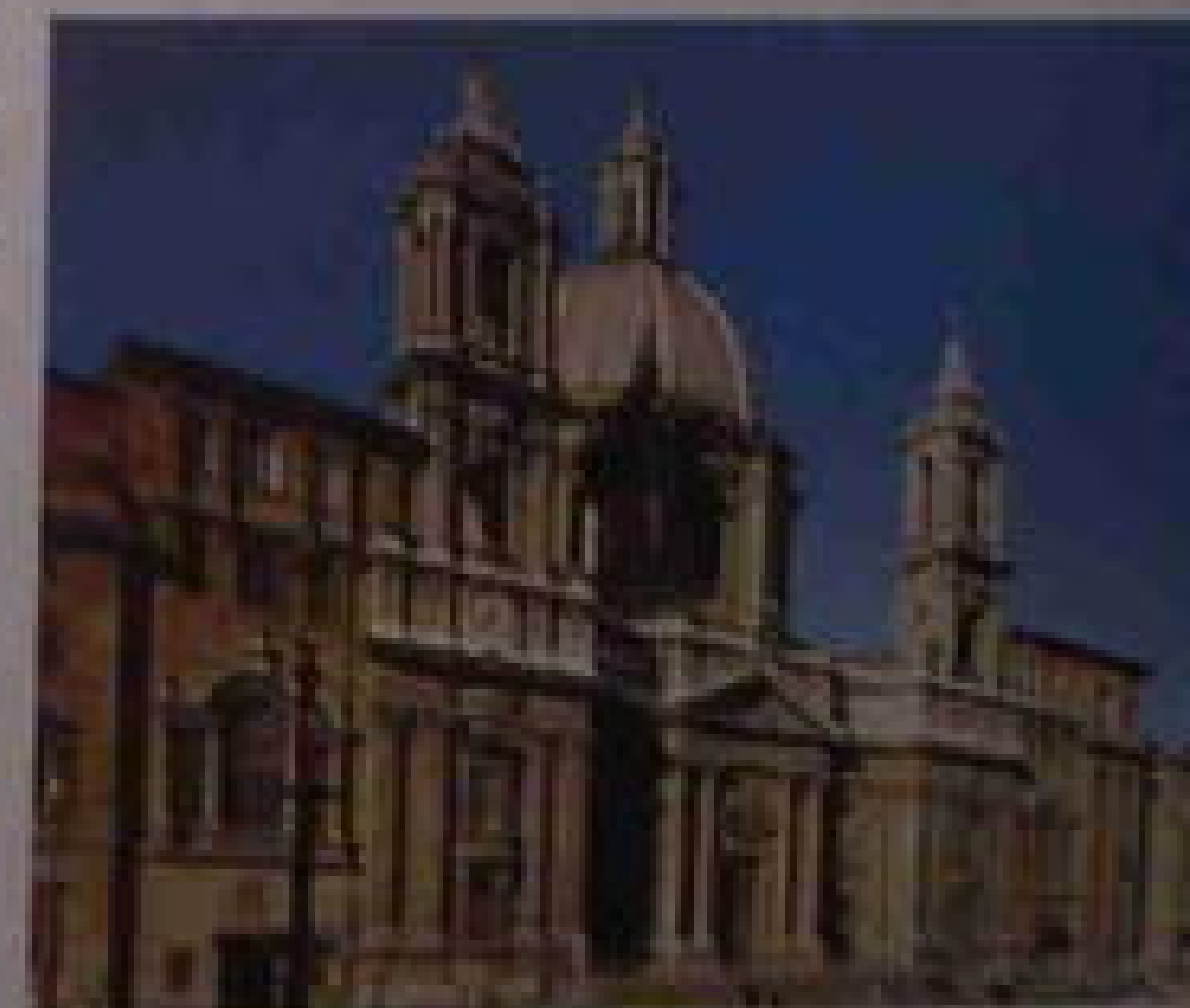
Lui Pietro da Cortona (1596-1669), cel mai clasic din acest grup, i se datorează biserica *San Luca e Martino*, unde se afla propriul mormînt, și cea numită *Santa Maria della Pace*. În aceste două monumente el exploatează relațiile dintre diferitele părți ale edificiului. În primul caz, fațada convexă pare o trecere abila spre cupolă; în cea de-a doua, un pronaos cu portal inspirat din *Tempietto* lui Bramante rasare în fața unei fațade concave, formînd două arpi.

Primele biserici baroce sînt, de regulă, de dimensiuni modeste și par să funcționeze ca niște modele experimentale pentru elaborarea planurilor și a elevațiilor. Minuscula biserică *San' Andrea al Quirinale**, capodoperă a lui Bernini, a cărei navă are forma unei elipse surmontate de o cupolă, este un astfel de exemplu. Un mic pronaos precede fațada, trîntă ca un impozant arc de triumf care pregătește efectul de surpriză al interiorului. Totuși, și lucrările de dimensiuni mari îl atrag pe acest artist, deopotrivă arhitect și sculptor. Șantierul de la San Pietro este o lucrare pe măsura sa. El concepe mai întîi *baldachinul de bronz** care surmontează altarul principal. Coloanele sale în torsadă înalte de 29 m devin, de acum înainte, un motiv recurent al artei baroce. Chiar în interiorul Vaticanului, Bernini construiește scara de onoare, *Scala Regia*, adevărat miracol de concepție, prin îndrăznețată perspectiva ascendentă a coloanelor. Tot lui i se datorează și aranjamentul *pîerei** din fața bazilicii San Pietro (p. 151), imensă incintă în formă de elipsă, împresurată de un evaduplu sir de cîte 284 de coloane și 88 de pilaștri, pe care artistul o concepe ca pe o evocare a brațelor maternelor ale Bisericii primînd mulțimea de credincioși.

Mai mult decît Bernini, Borromini scoate în evidență în arhitectura sa religioasă ceea ce caracterizează tensiunea și originalitatea Barocului. În bisericile *San Carlo alle quattro fontane*, *San Ivo alla Sapienza* sau *Sant' Agnese*, el încearcă să obțină, atît în planuri cît și în elevații, un efect de dinamism maxim. Jocul neîntreput între suprafețele concave și cele convexe și complexe exerciții geometrice dovedesc o fantazie remarcabilă și o căutare continuă a formelor originale.



BERNINI (1598-1680), Baldachinul din bronz
al altarului principal al bazelei
San Pietro, Roma.
© Scala



BORROMINI (1599-1687),
Fațada bisericii Santa Agnese,
Piazza Navona, Roma (1657).
© N. Matalah, una Ricciardi, Milano



Baldassare LONGHENA
(1598-1682), biserica
Santa Maria della Salute
(1631), Venetia.
© Dagli Orti



BERNINI (1598-1680), Balconul capelei Cornaro,
Biserica Santa Maria della Vittoria, Roma.
© Scala

Aceste edificii, dar și altele, sînt punctele forte ale marilor lucrări de urbanism care vor să recreeze splendoarea epocii imperiale și care vor imprima zonei monumentale a orașului caracterul baroc pe care îl păstrează și astăzi. Se reprojecțiază calea de acces pentru a lega *piazza del Popolo* cu *Capitolul* și *Quirinalul*; se creează piețe noi, cum este minunata *piazza di Spagna*, cu o scară monumentală, și fîntîna *Barcaccia* și *piazza Navona*, amplasată pe locul unui vechi hipodrom. Obeliscurile și fîntînile sînt principalele motive ornamentale ale orașului, la realizarea lor colaborînd cei mai mari artiști: Bernini la *fontana dei fiumi* sau *Nicolò Salvi* la *fontana di Trevi* (1732).

Bernini este cel care realizează cea mai importantă sculptură a acestei perioade, folosind dinamismul formelor în favoarea unei deschideri, a unei expansiuni a obiectului spre lumea exterioară. Astfel, *David* (1625) în marmură, cu corpul puternic torsionat și cu chipul accentuat expresionist, constituie un apogeu al spiritului combativ ce caracterizează arta barocă. În amvonul bisericii *San Pietro** (p. 148) bronzul tronului, marmura și vitraliul se îmbină pentru a infatîșa, într-un adevărat spectacol de lumină și culoare, apoteoza monarhiei pontificale. Mai presus de orice, Bernini va rămîne pentru posteritate sculptorul exprimării baroce a senti-



CARAVAGGIO (1573-1610),
Chemarea sfîntului Matei,
biserica San Luigi dei Francesi, Roma.
© Scala

mentelor datorită capodoperei sale *Extazul sfîntei Tereza** (1652), din capela Cornaro* a bisericii *Santa Maria della Vittoria* din Roma (p. 68).

Italia barocă

Roma se vrea un model, și este. Orașul Lecce, de exemplu, în regatul Napoli, va fi regîdit după canoanele noului gust de către vicereșii spanioli (spaniolii ocupă sudul Italiei din 1734 pînă în 1806), cu o asemenea somptuozitate încît va fi numit „Florența barocului”. La Venetia, Baldassare Longhena construiește biserica *Santa Maria della Salute** (1631), cu plan octogonal înconjurat de un deambulatoriu și acoperită cu o puternică cupolă sprijinită pe elegante palete, care conferă acestui edificiu un aspect sculptural foarte original. Totuși, cel mai reprezentativ oraș al acestei perioade va fi Torino, datorită ansamblului de edificii proiectate de Guarino Guarini.



Annibale CARRACCI (1560-1609), *Pietà*,
Galeria Națională, Parma.
© Scala

În acest tablou, al cărui registru inferior contrastează, prin durerea sa interiorizată, cu explozia „triumfului crucii” reprezentată în partea superioară, Annibale Carracci ne dovedește posibilitățile sale de a dezvolta în același timp un limbaj teatral, moștenit de la Michelangelo, și un simțămînt intimist legat de arta venețiană.

Guarini, călugăr din ordinul teatinilor, arhitect, filosof și matematician, își concepe opera pornind de la edificiile lui Borromini, dar extraordinara sa imaginație creatoare ridică la un grad de complexitate dificil de depășit fantezia plastică a maestrului roman. Biserica *San Lorenzo* (1668) combină, în planul său, patratul și octogonul și dispune cele două cupole una deasupra navei, cealaltă deasupra corului. Prima, care amintește de arhitectura islamică, desenează în interior o stea cu opt colțuri prin care lumina produce efecte surprinzătoare. Cupola capelei *San Suaro*, din catedrală, face dovada unei noutăți extraordinare, cu masa arhitecturală circulară care pare complet destructurată de proliferarea extraordinară a deschiderilor, de toate formele, care o perforază. Aceeași plasticitate radicală se regăsește în *palatul Carignano*, construit în întregime din cărămidă, avînd planul de forma literei H și fațadele ondulate potrivite ritmului sinuos al încadrărilor ușilor și ferestrelor.

„Revoluția” lui Caravaggio

În pictură, „revoluția” vine de la Caravaggio. El își face ucenicia în Lombardia, apoi lasă la Roma, în biserica *San Luigi dei Francesi* (*Sfîntul Ludovic al francezilor*) un ansamblu impresionant de tablouri despre viața lui *San Matteo** (p. 155), care inaugurează noul stil. Este vorba despre compoziții monumentale în care episoadele religioase înfățișate ca evenimente contemporane, trăite de oameni de rînd, sînt povestite cu un realism atît de revoluționar, încît li uimește adesea pe comanditari. Forța picturilor lui vine atît din compoziția lor îndrăzneată, cît și din jocul foarte novator dintre umbre și lumini. Întărit de un colorit în același timp catifelat și cald, ce inaugurează noile tehnici de exprimare – luminismul și tenebrismul. Printre discipolii italieni ai lui Caravaggio poate fi citat *Artemisio Gentileschi*, autorul unei celebre *Judith**.

Dar nu toți pictorii urmează calea deschisă de Caravaggio. Contemporanul său, bolognezul *Annibale Carracci**, a lăsat numeroase lucrări, dintre care *sala lui Hercule din palatul Farnese* la Roma, inspirată de realizarea lui Michelangelo din Capela Sixtină, permanentă sursă de inspirație pentru toată pictura mitologică din secolul XVII. Compoziția acestei fresce, care prezintă în culori proaspete și vesele întâmplări cu zei și zelte, produce un efect iluzionist amănunțit, prin suprapunerea mai multor perspective. Totuși, în alte lucrări, ca *Pietà** sau *Peisaj cu fugă în Egipt*, dovedește o cunoaștere profundă a artei lui Correggio și a marilor pictori venetieni de la care învața lecția unui naturalism ce îl va face initiatorul peisajului clasic.

Datorită sintezei realizate de Annibale Carracci pornind de la diferite tendințe anterioare, se dezvoltă două cai de expresie (alterna-



Guido RENI (1575-1642),
Aralia și Hipocrene,
Muzeul Capodimonte, Napoli.
© Scala

tive sau complementare) pe care pictorii generațiilor următoare le vor exploata. **Guido Reni*** (p. 150), stabilit la Bologna, va ajunge la un clasicism deliberat și riguros, ale cărui rădăcini se găsesc în arta lui Rafael – ceea ce nu-l va împiedica să folosească în lucrări ca *San Sebastiano** (p. 150), *Aurora* sau *Masacrul inocenților*, un colorit dramatic și strălucitor care creează o emoție specială. În privința preocupării pentru iluzia optică, special adaptată pentru distorsionarea spațiului arhitectural, maestrul renumit se află în persoana iezuitului *Andrea Pozzo*. Autor al unui foarte important tratat asupra perspectivei în pictură și arhitectură, care va răspîndi în toată creștinătatea modele de biserici și altare, și al unor scheme de compoziție în trompe l'oeil, Pozzo pictază pe bolta navei bisericii *San Ignazio** (p. 151), la Roma, gloria fondatorului ordinului iezuitilor. Această foarte amplă compoziție aeriană, în care personajele plutesc spre apoteoza printre spații arhitecturale în perspectivă, stă la baza unei mode internaționale care se va prelungi pînă în perioada rococo.

Gravitatea și marea sunt trăsături esențiale ale barocului roman, caruia îi revine obligația de a exprima grandioarea Orașului etern, sediu al papalității și al unei credințe cu ambiții universale. Pe măsură ce acest stil se extinde în Europa și mai departe, în America și în Orient, esențele religioase inițiale i se adaugă alte înțelesuri; dar bogăția și marea vor rămîne mereu principalele atribute ale artei baroce.



Artemisia GENTILESCHI (1597-1651),
Judith și Holoforn,
Galeria Uffizi, Florența.
© Alinari/Contrasto

Opoziția baroc/clasicism: o realitate?



Biserica Invalizilor al cărui dom
a fost conceput de HARDOUN-MANSART. Paris.
© Artaphot/De Keijser



Colonnada Luvrului de Claude PERRAULT. Paris.
Foto R.M.N.-C. Rose

Franta, cea care fusese prima după Italia în privința cercetărilor artistice ale Renasterii și manierismului, va adopta barocul cu numeroase reticente și va dezvolta în paralel o artă care corespunde perfect aspirațiilor sale profunde: clasicismul. Obiectivul ei este de a exprima măreția puterii regale și, în acest sens, noul stil se distanțează de fantezia și emoția barocului italian pentru a se inspira din marii maestri ai secolului XVI și ai Antichității.

Prestigiului liniei curbe i se opune o viziune monumentală, bazată pe linii drepte, orizontale și verticale, pe echilibru, claritate și raționalitate. Este vorba de o artă oficială, plasată sub semnul coroanei, care găsește în artă un mijloc de exaltare eficace. Ca atare, această artă se apropie de universul grandilocvent al barocului, făcând apel nu atât la emoție, cât la rațiune, pentru a obține aceeași glorie a unui simbol.

În rest, barocul de inspirație italiană își face apariția în arhitectura franceză, discret, în lucrări cum sunt bisericile din Paris *Saint-Paul*, *Saint-Louis* (1627) de E. Martellange, și *Val-de-Grâce* (p. 150) de F. Mansart (1598-1666) sau *Collège des Quatre-Nations*, astăzi Institut de France, al lui Le Vau (1612-1670). Totuși, arhitecții evoluează rapid spre clasicism, ale cărui reguli sunt elaborate de academii de artă, pe care prim-ministrul Colbert le susține, începând din 1661. La Paris, cele mai reprezentative monumente ale acestei tendințe clasice sunt *Domul Invalizilor* de L. Bruant, construcție gigantescă cu plan pătrat, prelungită cu o biserică* impozantă, precum și *fațada Luvrului**. Pentru aceasta, Ludovic al XIV-lea l-a adus în Franța pe Bernini, dar i-a refuzat succesiv două proiecte, înainte de a-i prefera pe Claude Perrault, D'Orbay și Le Vau. O colonadă magnifică între două corpuri de clădire în relief, de o rigurozitate austeră – iată modelul viitoarelor construcții neoclaseice. Marele monument al clasicismului francez rămâne totuși *castelul Versailles** (p. 166), atât prin rigurozitatea extremă a arhitecturii sale cât și prin perfecțiunea grădinii sale „à la française”, desenată de Le Nôtre și decorată cu statui și multiple construcții.

Paralel cu aceasta, începerea unor lucrări de urbanism da Parisului un aspect mai modern: *piata Victoriilor* (1673), de forma circulară, actuala *piata Vendôme*, „piede regale” amplasate în jurul unei statui ecvestre sau pedestre a regelui, *porțile Saint-Denis* și *Saint-Martin* proiectate pentru a împiedica marile bulevarde care au fost tăiate din ordinelui lui Colbert în locul vechilor fortificații ale Parisului.

Sculptura clasică

Eleganța și armonia clasică caracterizează sculptura acestei perioade, în care François Girardon și Antoine Coysevox (1640-1720) sînt cei mai de seamă reprezentanți. Primului i se datorează minunatul grup al lui *Apollo slujit de nimfe** din grota lui Thetis din grădina Versailles sau *mormintul lui Richelieu*, care oferă o versiune foarte franceză a mormintelor de papi realizate de Bernini. Coysevox se specializează mai ales în portrete bust, în același timp dinamice și solemne, ale conducătorilor regalului. Alți artiști preferă cu orice preț un baroc orientat pe linia lui Bernini, emfatic și plastic. Printre ei, Pierre Puget dezvoltă un expresionism patetic în lucrări precum *Perseu eliberînd-o pe Andromeda** (p. 149), *Milo din Crotona*, simbol al forței devenite inutile, și chiar în *Atlanti* pentru primăria din Toulon.

Pictura

Numerosi pictori exprimă o sensibilitate evident barocă, tradusă printr-un interes profund pentru scenele de viață familială sau cîmpească; fapt care le permitea să se dedice în special studiilor asupra efectelor de lumină. Frații Le Nain, Antoine (1588-1648), Louis (1593-1648) și Mathieu (catre 1607-1677) compun scene liniștitoare, scaldate de o culoare gingașă și poetică, a căror temă principală o constituie viața de la țară, cum sînt *Șareta* sau *Țărani odihnindu-se*. Mai aproape de caravagism, Georges de La Tour folosește lumina unei lămpi sau a unei candelă, ca în *Sfîntul Iosif din gheț**, pentru a proiecta umbre adînci în jurul siluetei.

Tendința spre clasicism a picturii franceze se manifestă mai tîrziu și primul ei reprezentant este Nicolas Poussin. Complet străin de maniera de ecleraj a lui Caravaggio, Poussin distribuie complet diferit lumina în tablourile sale, într-un mod egal, în maniera picturilor renascentiste. Lucrările sale religioase sau mitologice cu *Orfeu și Euridice** (p. 160), în care peisajul Italiei (unde și-a petrecut cea mai mare parte a vieții) este presărat cu ruine evocatoare, capătă, uneori, o forță emoționantă deosebită. Dar clasicismul francez se exprimă cel mai bine în arta portretului. Philippe de Champaigne (1602-1674) o prezintă pe fiica sa împreună cu stăreța mănăstirii Port-Royal, în faimosul sau tablou *Ex-voto*, și realizează un foarte interesant *Portret al cardinalului de Richelieu*. Charles Le Brun (1619-1690), prin *Intrarea cancelarului Séguier*, sau Rigaud, prin *Portretul lui Ludovic XIV*, stau la baza răsplindirii în întreaga Europă a portretului în maniera franceză.



François GIRARDON (1628-1715), grota zeitei Thetis,
Apollo slujit de nimfe, Versailles. © Hubert Jouve



Georges DE LA TOUR (catre 1593-1652), *Sfîntul Iosif din gheț*,
Musée Luvru, Paris. © Dagli Orti



Nicolas POUSSIN (1594-1665),
Paysage avec Orpheus et Euridice,
Musée du Louvre, Paris.
© Dagli Orti

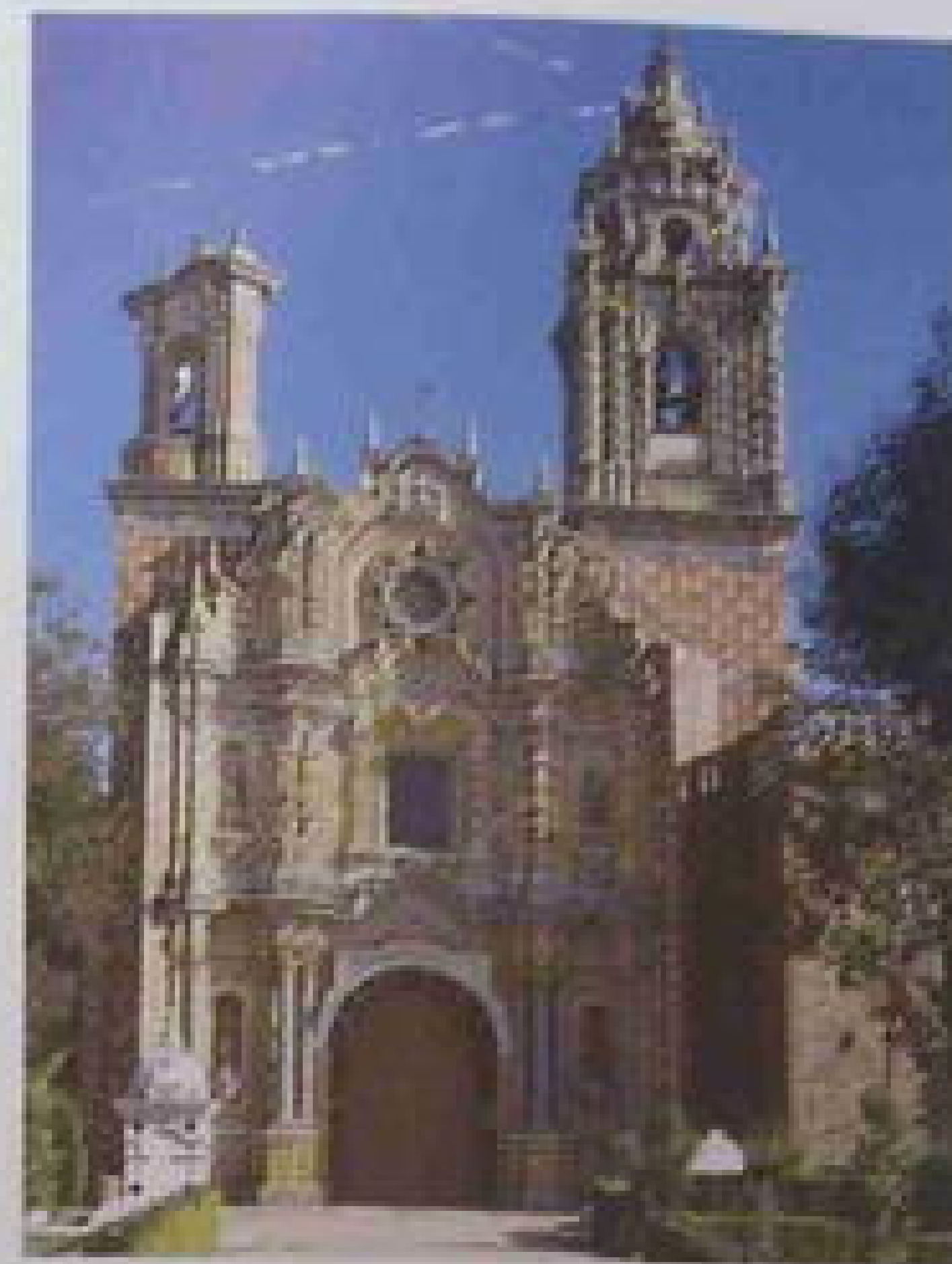
Spania și Portugalia

Spre deosebire de Franța, Peninsula iberică, unde absolutismul monarhic se aliaza cu misticismul religios, îmbrățișează fără ezitare barocul, care se manifestă de la început în retabluri somptuoase, decorate cu nișe și cu mai multe stiluri de coloane. Se găsește reprezentat în bisericiile din *Vinaroz* (Spania) de J-B. Vines și din *Montbui* (Spania), opera a lui P. Rupin și P. Sorell, etape ale unui demers care atinge apogeul cu minunata fațadă *Obradoiro* a catedralei *San-José-de-Compostela** (1738), realizată de F. Casas y Novoa. Încercările privind compoziția verticală, în care întreaga fațadă pare a se înalta spre cer, apar și la catedrala din *Valencia* și aparțin germanului Conrad Rudolf. De fapt, supraîncărcarea ornamentală caracterizează barocul spaniol, drept marturie stînd sacristia mănăstirii din *Granada*. Exportat de spanioli, barocul cucerește și America latină, unde se constată un proces original de metisare cu arta indigenă. În special în monumente religioase ca biserica *San Francisco de La Paz* (Bolivia) sau biserica *San Francisco** din *Acatepec de Puebla* (Mexic).

Între timp, o dată cu instalarea Bourbonilor pe tron, orientările artistice se schimbă în Spania. Se instalează acum un clasicism „à la française”, cu rădăcini pînă în Renașterea italiană, așa cum o dovedește în mod strălucit *Palatul regal din Madrid* (1737).



Fațada numită „Obradoiro” a catedralei *San-José-de-Compostela*, Spania. © Everett/Artphoto



Fațada bisericii *San Francisco* din *Acatepec*, Mexic.
© Dagli Orti



Fațada bisericii palatului-mănăstire *Mafra*, Portugalia.
© Gerard Simeu/Rapha

În Portugalia, barocul se manifestă mai întîi în artele decorative, între altele în retabluri în lemn aurit (*talha*) și în decorațiile în ceramică albastră (*azulejos*). Aderarea completă este marcată în 1682, la Lisabona, de biserica *Santa Engracia* al cărei plan reprezintă adaptarea barocă a catedralei *San Pietro de la Roma* de către marele arhitect *João Antunes*. Pe măsura ce țara se îmbogățește cu aurul din Brazilia, barocul se extinde în special la *Porto*, cu lucrările lui *Niccolò Nasoni*, a cărui cea mai faimoasă operă este biserica *Clerigos*, cu un plan eliptic și cu o fațadă bogat decorată. De un stil diferit, în care amintirile barocului german și italian se combină cu inspirația clasică, este gigantul *palat-mănăstire Mafra**, de germanul *Johanne Friedrich Ludwig*. În Brazilia, barocul cunoaște o perioadă extrem de strălucitoare, îndeosebi în arta retablurilor, ca în biserica *São Bento* la *Rio de Janeiro*.

În această perioadă, în Peninsula iberică, lemnul aurit și polierom este suportul preferat al sculpturii. Această tehnică produce în Spania lucrări de un patetism marcat ca *Pietă de Gregorio Hernandez* și *Magdalena pocăindu-se* de *Alonso Cano*. În Portugalia, *Mater Dolorosa** (1685) a calugarului *Cipriano da Cruz* duce expresia dramatică la paroxism.



Cipriano da Cruz, *Mater Dolorosa*,
Mateus Machado de Castro, Coimbra, Portugalia.
© Arhivele naționale de fotografie, Lisabona

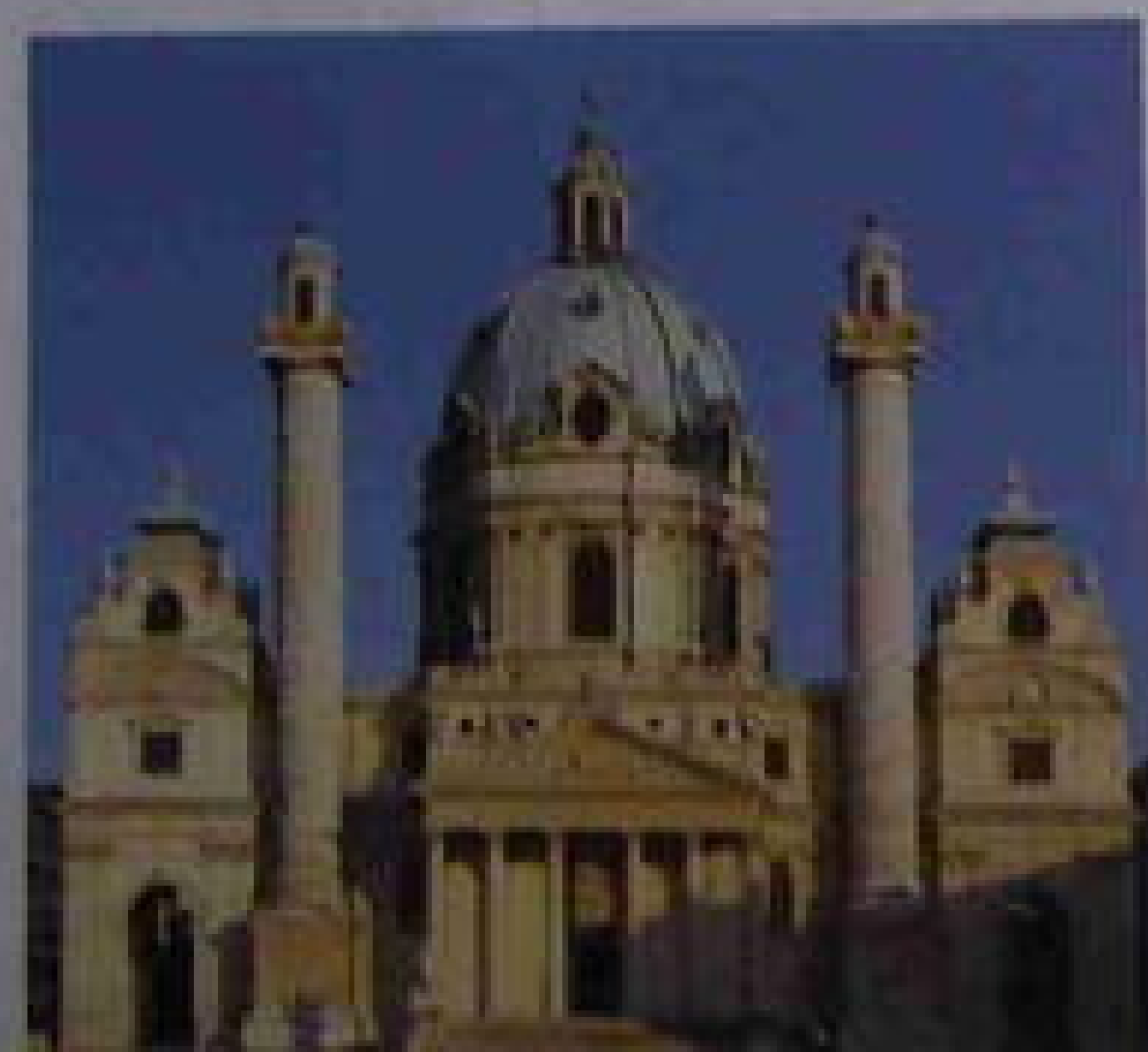


Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Las Meninas*.
Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti



Bartolomé Esteban MURILLO (1618-1682).
Immaculata Concepție. Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti

Pictura spaniolă din această perioadă este marcată de un realism accentuat și de contraste de lumină foarte evidente, inspirate din Caravaggio. Noul stil își face apariția din prima jumătate a secolului XVI, în tablourile lui José de Ribera (catre 1591-1652), *Scalimbul* sau *Sfântul Andrei*. Și alții vor urma acest exemplu, ca Francisco de Zurbarán (1598-1664), eminent portretist și maestru al clarobscurului, caruia i se datorează lucrări ca *Sfânta Casilda* sau *Sfânta familie*. Cel mai important reprezentant al picturii spaniole din secolul XVII rămâne Diego Velázquez. În operele sale autorul se dovedește de o varietate rafinată: intimist în *Venus cu oglinda*, caravagesc în *Batrîna prăjind ouă*, popular în *Bufoanul Sebastian de Mora*, somptuos în *Printul Baltazar calare* și ambiguu în capodopera *Las Meninas*, unde realismul merge alături de iluzie. În generația următoare Bartolomé Esteban Murillo, al cărui succes va fi răsădit pe lângă contemporanii săi, imprimă pintelor un lirism neostentativ, ca în *Immaculata Concepție* sau în *Vincătoria de fructe*.



Karlskirche, Viena, Austria.
© Pix

Țările Europei de nord și centrale

În Europa centrală, războiul de treizeci de ani întârzie patrunderea barocului pînă spre a doua jumătate a secolului XVII. Dar, în cursul

următoarei perioade și în special între 1680 și 1750, arhitectura italiană cunoaște aici o primă entuziastă și dă naștere unui stil somptuos care se va continua ulterior în rococo. O primă generație de italieni și francezi răspîndeste noua estetică: este cazul lui Francesco Caratti, arhitectul impozantului palat Cernin de la Praga (1677), ai cărui piloni cu pietre tăiate ca diamantul îi conferă o monumentalitate extraordinară.

Va urma o generație de artiști locali dintre care cea mai marcantă personalitate este austriacul Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). Îndelunga sa sedere în Italia își pune amprenta pe majoritatea lucrărilor sale, ca biserica Karlskirche de la Viena, construită pe plan eliptic. Dar el știe, de asemenea, să reintroducă în circulație principiile celui mai pur clasicism francez, mai ales în arhitectura castelului Schönbrunn* din Viena, puternic influențat de Versailles. Mai exuberant, Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745) manifestă în palatul Belvedere din Viena (în special la palatul superior) o stăpînire a modului de articulație a volumelor care îmbină planul de inspirație franceză cu o bogăție plastică specific italiană.

Mai spre nord, în Suedia și Danemarca, se dezvoltă o arhitectura aulică pentru care unul dintre cele mai minunate exemple este *Palatul regal din Stockholm* (1688) de Nicodème Tessin, inspirat în mod liber din proiectul lui Bernini pentru Luvru.

Rusia se deschide barocului și culturii occidentale la începutul secolului XVIII. În noua capitală, Sankt Petersburg, ale cărei planuri au fost desenate de francezul Alexandre Leblond, se înalță construcții magnifice, amestec de baroc italian, de clasicism francez și de trăsături originale rusești. Dar, mai ales grație arhitectului italian Bartolomeo Francesco Rastrelli (1700-1771), barocul cunoaște cea mai strălucitoare perioadă a sa la Sankt Petersburg: *catedrala Smolnii*, *palatul de Iarna* sau *palatul din Tarscoe Selo* exprimă un extraordinar simț al compoziției arhitecturale.

În Anglia, mai mulți factori se opun patrunderii artei baroce: opoziția fermă față de Roma și de influențele „papiste”, reticenta de a accepta o monarhie absolută precum și temperamentul englez însuși. Dacă această tendință nu este complet absentă, așa cum o dovedesc bisericile construite de Nicholas Hawksmoor (1661-1736), mai degrabă este prezent un clasicism de inspirație franceză, puternic colorat de pitorescul englez. În acest stil, care combină mai multe influențe, lucrează Christopher Wren (1632-1723). Deoarece Londra fusese distrusă de un incendiu urias în 1666, el desenează planurile orașului, inspirate de urbanismul în voga pe continent și construiește imensa *catedrală Saint Paul*.



Castelul Schönbrunn (1695), Viena, Austria.
© J. Ch. Prant, D. Pries-DIAP



Palatul Palatului de Iarna de la Sankt Petersburg, Rusia.
© Rapho



Anthony VAN DYCK (1599-1641), *Carol I al Angliei*.
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti



Peter LELY. Doua femei din familia Lake.
Tate Gallery, Londra.
© e.i. archive



Casa corporațiilor în Piața Mare din Bruxelles.
© Wojtek Basi/Rapbo

Dimpotrivă, în Flandra catolică, barocul meridional se plantează rapid, favorizat de uniunea politică cu Spania și prin acțiunea iezuitilor care l-au răspândit în același timp cu Contrareforma. Dar, ca întotdeauna în aceste regiuni, noile tendințe nu sunt adoptate decât cu prețul unei sinteze cu tradiția gotică, încă puternică în secolul XVII. Monumentele cele mai strălucitoare ale acestei evoluții sunt biserica *Saint Charles Borromée* la Anvers, de frații iezuiți Aiguillon și Huyssens, și mai ales biserica *Saint Michel de Louvain*, de părintele **Guillaume Van Hees** (1601-1690), în care forța structurilor se îmbină armonios cu dinamismul decorativ. Cât despre *Marea Piață din Bruxelles**, reconstruită după 1695, ea menține verticalitatea gotică și decorația flamboiantă, cărora le adaugă cu o fantezie veselă elemente italianizante.

În pictură, transpar o bucurie și o liniste a spiritului născute din prosperitate și din ambianța culturală, favorizate de comerț. Această atmosferă se regăsește la cel mai celebru pictor european al acestei epoci, **Peter Paul Rubens** (1577-1640)* (p. 172). Forța, exuberanța și senzualitatea, susținute de un colorit foarte puternic, se îmbină cu un profund sentiment religios, magnific exprimat în tablouri precum *Înălțarea crucii* și *Adorația Magilor*.

Discipolul său, **Anthony Van Dyck**, care își petrece o mare parte a vieții în Anglia, profita însă de o călătorie în Italia pentru a lua contact cu pictorii venetieni. El își însușește de la aceștia o paletă extrem de fină care face din el un specialist al portretului, așa cum se poate observa în tablourile reprezentând numeroase personalități de la Curtea Angliei, inclusiv pe regele Carol I*



Frans HALS (c. 1590-1666). Banchetul cavalerilor ordinului Sfântul Gheorghe. Muzeul Frans Hals, Haarlem, Olanda. © Leving/Magnan

(p. 163). Succesorul său, **Peter Lely***, va continua tradiția portretului englez, adăugându-i o senzualitate care lipsea din opera maestrului său și care va înflori în secolele XVIII și XIX.

Societatea olandeză își găsește unul dintre cei mai buni croniciari în persoana lui **Frans Hals**, autorul unei opere de un umor și un hedonism care îi sunt proprii. Este vorba adesea de portrete individuale sau de grup, pictate cu un realism venind din spontaneitatea momentului, uneori într-o aparentă dezordine, ca în *Banchetul cavalerilor ordinului Sfântul Gheorghe**, altele cu o sobrietate care accentuează privirea critică a autorului, ca în *Eflorele anului de hârtie*.

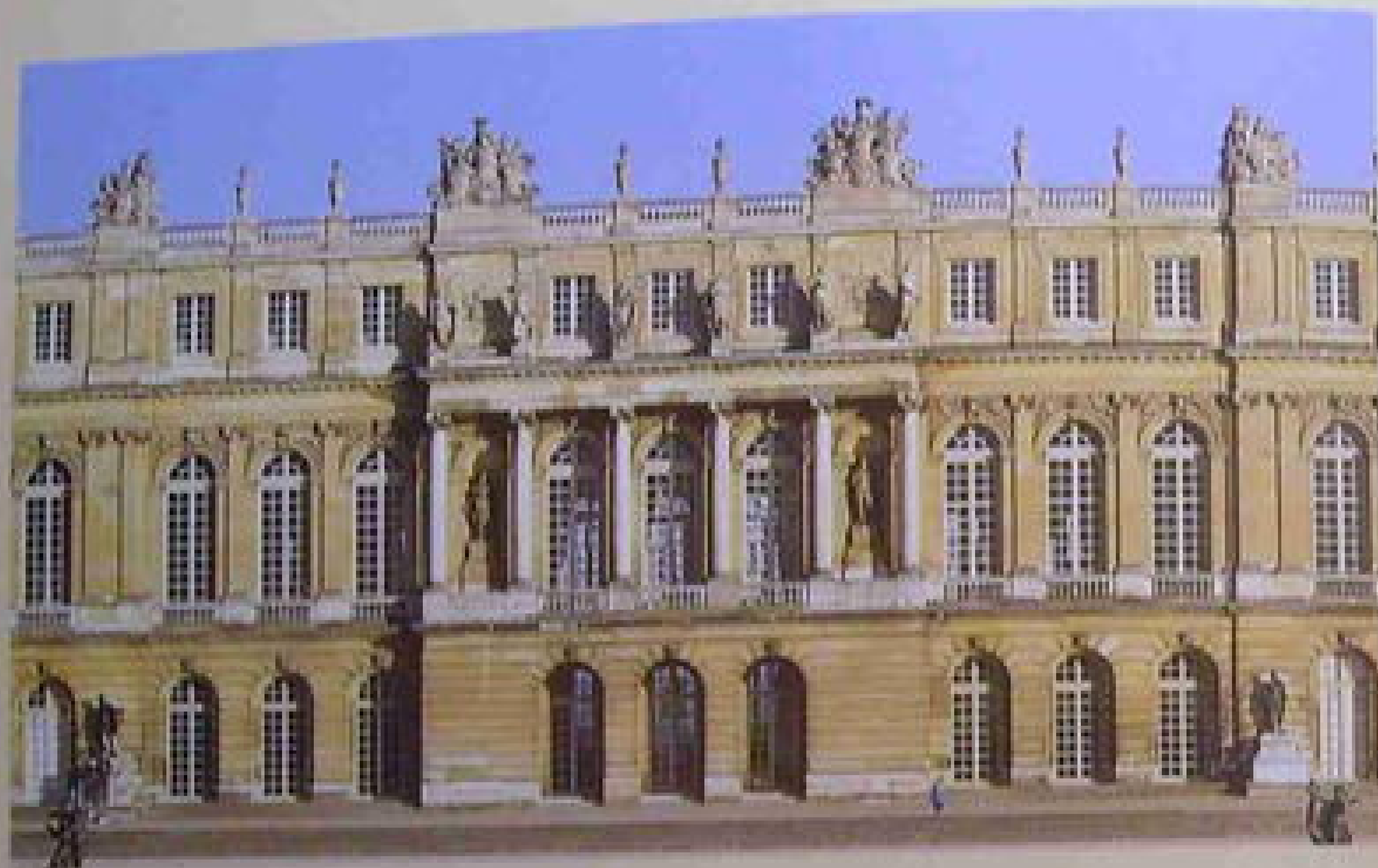
O altă mare personalitate a picturii olandeze, **Jan Vermeer**, însoțește în mod admirabil bogăția luminii cu o simplitate desăvârșită în atitudinea personajelor, ca în *Tinări citind o scrisoare în fața ferestrei deschise**

Pictor și gravor, **Rembrandt Harmensz Van Rijn** (1606-1669)* (p. 170), ca orice geniu, nu se limitează la un stil. Dacă jocul dens al clar-obscurului și extraordinara paletă, deopotrivă caldă și sobra, îl alinara lumii baroce, el dezvoltă în pinzele sale o bogăție formală, o putere de sinteză și o artă de a sesiza psihologia personajelor profund originală și care nu vor fi reluate în arta occidentală decât la sfârșitul secolului XIX. Trei mari portrete colective îi jalonează cariera: *Lecția de anatomie* (1632), care îl face cunoscut; *Roadul de noapte* (1642), care marchează o schimbare în maniera de a picta, de acum înainte mai sobra și mai interiorizată; și, în sfârșit, *Sindicul postavărilor* (1662) pe care îl pictează la sfârșitul vieții, la vremea morții ultimei sale soții.



JAN VERMEER, IS VERMEER DIN DELFT (1632-1675). Tinări citind o scrisoare în fața ferestrei deschise (1668). Dordrecht Städt. Kunstsammlungen. © Artphoto/Artobek

Castelul Versailles



Detaliul fațadei dinspre grădina. © Rosine Mazin/Agence TOP

La început, Ludovic al XIII-lea și-a amenajat un pavilion de vânătoare în mijlocul pădurii. O dată cu preluarea puterii în 1661, Ludovic al XIV-lea cheamă, pentru a înfrumuseți castelul, echipa care crease fastuoasa reședință a lui Fouquet de la Vaux-le-Vicomte. Arhitectul **Le Vau** reface fațadele și mărește castelul. **Le Nôtre** desenează grădinile. Pictorul **Le Brun** coordonează programele de pictură și de decorati.

Dupa primele victorii militare, Ludovic al XIV-lea transformă Versailles într-o adevărată reședință, începând din 1668. Le Vau, înlocuit de D'Orbay, acoperă vechiul castel pe trei laturi.

Instalându-și guvernul la Versailles, regele întreprinde în 1678 o nouă campanie de lucrări, pe care o încredințează lui **Jules Hardouin-Mansart**. Păra a distruge lucrarea lui Le Vau, Mansart impune ansamblului arhitectonic al palatului o regularitate mai clasică. Fațada dinspre grădina devine rectilinie prin înlocuirea terasei centrale cu **Galeria Oglinzilor**. Saloanul războiului și cel al păcii se deschid la cele două extremități. Mai retrase față de fațadă, două aripi lungi, simetrice, în unghi drept, numite „de Nord” și „de Sud”, ridicate de Mansart între 1679-1689, reproduc aranjarea corpului central, cărui li servesc și ca sprijin.

Stil

Castelul Versailles, ca orice palat francez, are două fațade: latura spre curte și latura spre grădina.

Spre curte, prezintă policromia caramizii, a pietrei și a ardeziei; stilul pitoresc al epocii lui Ludovic al XIII-lea. Acestei fațade vesele i se opune, pe latura dinspre parc, o fațadă maiestuoasă, în întregime din piatră. Mansart, renunțând la proeminentele și decorațiile specifice efectelor baroce, afirmă un stil clasic, cu ritm uniform. Domina orizontalitatea și simetria se impune riguros. El îmblinzeste severitatea ansamblului, desenând două rânduri de bolți în plin centru, și anima partea de sus a balustradei cu câteva sculpturi de trofee și de urne pentru forțe.

Decorația interioară reflectă grandioarea regala. Jocul oglinzilor demultiplăcă strălucirea și bogăția materialelor: marmura, aur, bronz. Opulența și coeziunea celui mai mic detaliu cu ansamblul caracterizează această „artă regală”.

„Artă de la Versailles”, bazată pe măsură, claritate, armonie și ordine, devine modelul clasicismului francez.

Dorința de a supune natura spiritului apare în grădina în maniera franceză. Vaste compozitii, în perspectivă, echilibrate și armonioase, vegetatie



Galeria Oglinzilor.
© Dagli Orti

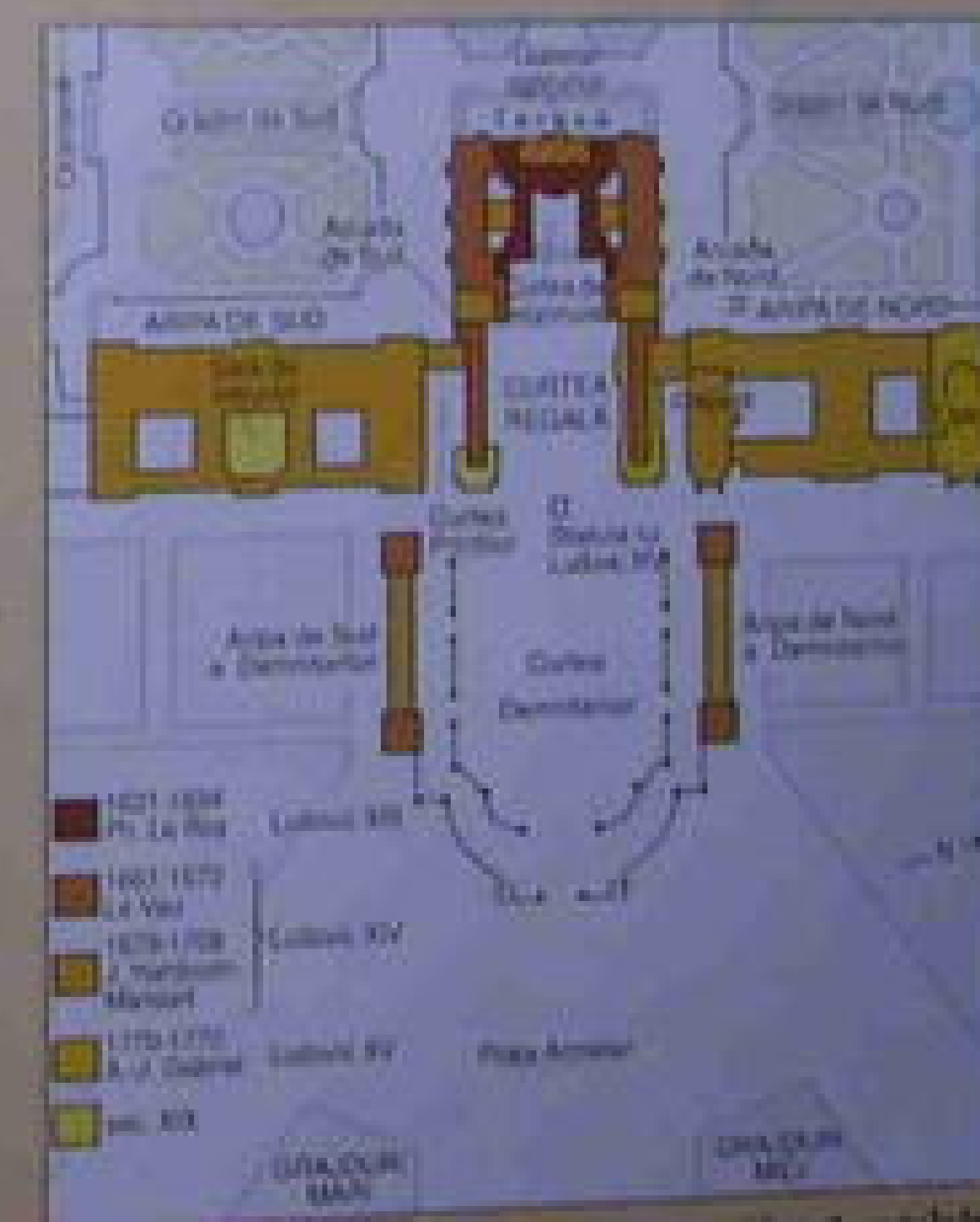
și jocuri de apă alcătuiască o punere în scenă teatrală, în acord intim cu arhitectura.

Simbolistică

Versailles nu este numai un palat imens, el este și expresia unei gândiri politice.

Versailles trebuie să fie privit ca o spectaculoasă punere în scenă unde totul concurează la gloria monarhului: arhitectura, pictura, grădina, sculpturi, ornamentație. Palatul se articulează în două zone situate de o parte și de alta a camerei regelui. În direcția Paris, la est, un oraș grupează locuințele curtenilor și ale funcționarilor administrației; pe latura opusă, la vest, parcul se întinde în mijlocul unei păduri vaste, teren pentru distracții și pentru vânătoare. Aceasta mare axă est-vest traversează camera regelui, situată în centrul imensei fațade de 600 m lungime, orientată nord-sud. Viața regelui este astfel comparată cu traseul străbătut de soare, care renaste în fiecare dimineață pentru a-și aduce aportul benefic.

Decorația arhitecturală, cii și sculpturile parcului reiau această simbolistică, asociindu-i pe Apollo cu Regele-Soare. Toate elementele se focalizează pentru a reprezenta cea mai impresionantă – din toate timpurile – apoteoză a puterii regale.



Planul castelului

Extazul Sfintei Tereza (1645-1652)

BERNINI, biserica Santa Maria della Vittoria, Roma



© Dagli Orti

Afla în biserica Santa Maria della Vittoria din Roma, capela Cornaro a fost comandată de Federico Cornaro, un cardinal venețian, în amintirea familiei sale. Realizarea i-a fost încredințată lui Bernini. Acest artist, deopotrivă arhitect, sculptor, decorator, pictor și om de teatru, a conceput o construcție monumentală, pentru a pune în valoare grupul sculptat. În spațiul relativ restrâns al capelei, Bernini organizează o adevărată scenă de teatru, în centrul căreia apare sfânta Tereza în extaz.

Descriere

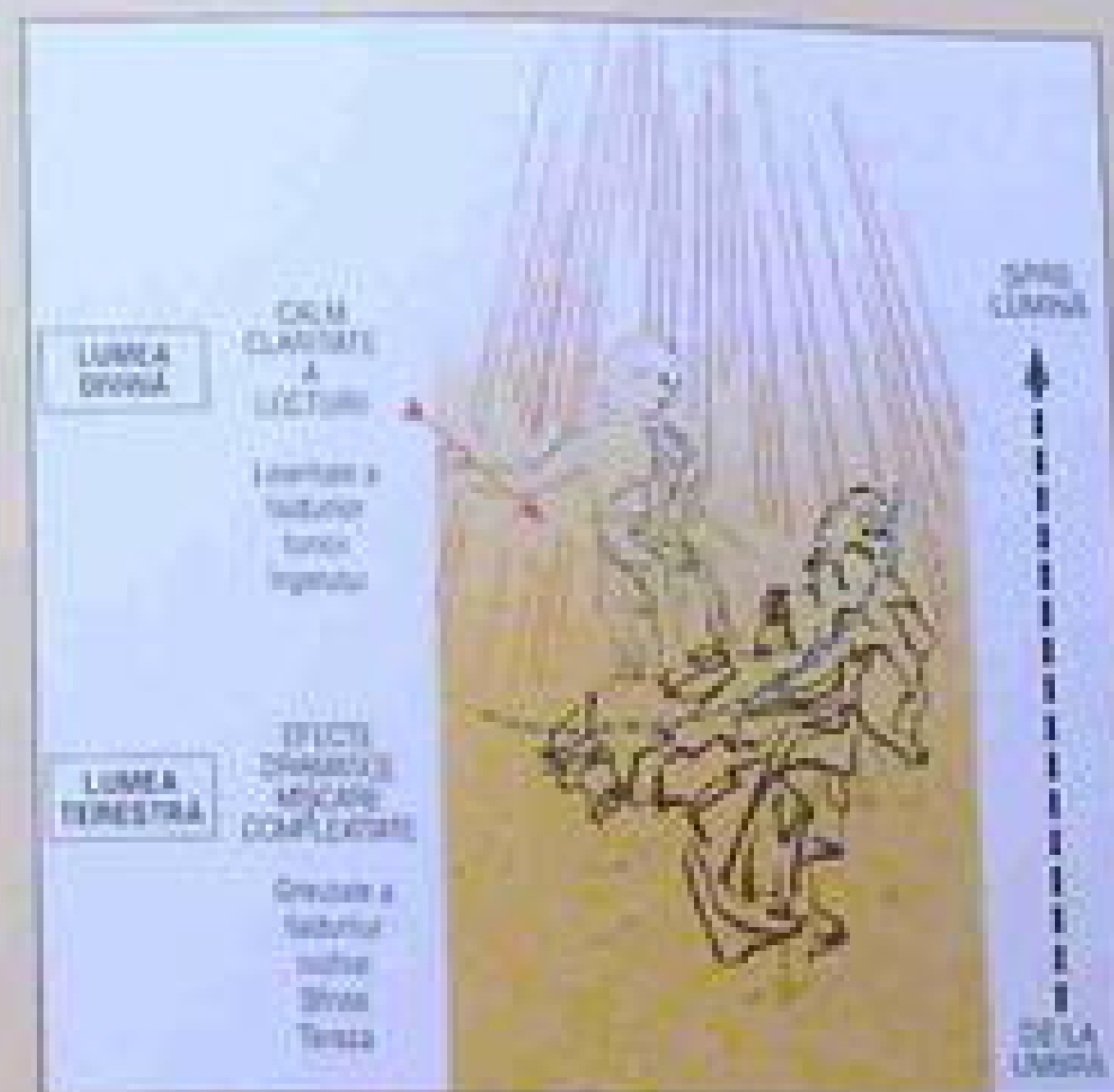
Bernini realizează grupul sculptural în marmură – Sfânta Tereza și îngerul – pornind de la textele misticii spaniole. El descrie scena extazului, fapta petrecută în timpul procesului de cano-

nizare din 1622; un înger se apropie de sfântă, îi ridică cu o mână marginea hainei și cu cealaltă se pregătește să-i strapunga inima și viscerele cu o săgeată din aur cu vârful incandescent. „Cînd și-a scos săgeata... m-a lăsat cuprinsă de dragostea lui Dumnezeu”, scria sfânta Tereza.

Bernini plasează grupul statuar deasupra altarului și concepe un ansamblu inspirat din arhitectura unei fațade de biserică. De fiecare parte, două coloane corintice susțin un fronton în arc frînt.

În spatele sculpturii, raze executate din lemn aurit accentuează efectul produs de lumina care cade de la zenit printr-un oculus ascuns.

Pe lateralele capelei, basorelieful din marmură albă înfățișează loji de teatru, unde apar membrii familiei Cornaro. Acești spectatori,



cufundați într-o discuție alertă, sînt martorii extazului sfintei Tereza (vezi p. 154).

Stil

Artist eminent baroc, Bernini folosește toate mijloacele plastice pentru a ajunge la o artă totală: policromia marmurei și a stucului pictat, amestecul de materiale prețioase, savantul joc al luminii, contrastul liniilor drepte, curbe și contracurbe, asocierea de frontoane, balustrade, coloane și pilastri, basorelieful și statui, efectele de perspectivă ce permit unghiuri de vedere insolite. Admirator al Antichității, Bernini supune decorația barocă unei reflecții riguroase, ceea ce duce la utilizarea efectelor plastice unele în funcție de altele, fapt care îl deosebește total de Borromini.

Comentariu

Bernini nu a lăsat nici o lucrare teoretică. Legăturile sale strînse cu Compania lui Iisus l-au convins să lucreze pentru răspîndirea credinței. Fidel programului stabilit de conciliul de la Trento, el vrea să încinte privirile și să emoționeze. Pune în joc toate resursele artei pentru a obține o maximă senzualitate. În același timp, *Rugăciunile sfîntului Ignatie* recomandă trăirea credinței cu toate simțurile și prin intermediul imaginației.

În *Extazul sfintei Tereza*, voluptatea este omniprezentă. Îngerul surzind seducător seamănă cu o iubire devastatoare. Sfânta Tereza, fremătînd, trăiește launtric, sub faldurile involburate ale hainei de călugăriță, corpul ei pare convulsional de un spasm de suferință-plăcere. Limbajul lui Bernini reușește într-o manieră inegalabilă să exprime ceea ce scapa percepți- bilului: beatitudinea cerească, extazul mistic.



Vedere de ansamblu a altarului.
© Scala



Îngerul. Detaliu.
© Dagli Orti

Autoportretele lui Rembrandt



Autoportret cu tocă
și cu lanț de aur (1633).
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Jouve

În secolul XVII, portretul baroc de ceremonie se raspândește în Europa. Însă reprezentarea grandilocventă este lipsită de sens pentru burghezii olandezi. Portretul trebuie să reflecte prosperitatea lor netulburată, dând dovadă de realism în descrierea costumelor și în expresivitatea figurilor.

Autoportretele lui Rembrandt se înscriu în acest context. Ele constituie un cimp de experiență privilegiat, unde artistul poate să testeze pînă la limită extremă schimbările provocate asupra fizionomiei de vîrstă și de diferitele stări de spirit.

Descriere

Rembrandt realizează, de la douăzeci de ani pînă în 1668, anul morții sale, aproape șaiszeci de autoportrete, mai mult de douăzeci de gravuri și o duzină de desene care îl reprezintă. Aceasta suită continuă nu are echivalent în istoria artei.

În portretele sale de tinerețe, Rembrandt se

reprezintă în plină lumină, îmbrăcat cu un costum bogat, care îi dă o înfățișare flatantă. El apare vesel, strălucitor, cu buze senzuale. Este tînărul pictor la modă, caruia îi reușește totul.

În *Autoportretul* de la Prado, lasă să apară o rasturnare a personalității. Sfînta Taină, supranaturalul încep să mijască și reprezentarea bunurilor materiale tinde să se estompeze. Bijuteriile dispar, pălăriile împodobite fac loc turbanelor fără formă. Linga artist se pastrează cîteva obiecte esențiale, cum sînt paleta și pensulele. Apoi, orice referire la existența materială se șterge, rămînînd vizibilă numai fața în mijlocul tenebrelor care o învalui. Urmează această coborîre progresivă în singurătate, prin intermediul ultimelor autoportrete. Privirea devine visătoare, nu mai este decît reflexul unei licăriri interioare.

În *Autoportretul* de la Galerile Uffizi, pictorul se prezintă fără complexență. Viața fizică se stinge și opera călăiește în aprofundarea realității interioare.



Autoportret. Muzeul Prado, Madrid. © Dagli Orti

Tehnică

În aceste *Autoportrete*, Rembrandt folosește o paletă restrînsă de culori. El refuză strălucirea vermillonului sau a verdei smarald, pe care le regăsim în alte lucrări. Se folosește de brun, ocru și galben, și această economie de culori îi permite să exalte cu un plus de intensitate puterile expresive ale materiei picturale. Artistul jonglează cu impastări rapide și cu transparenta glasiurii, ajungînd astfel la o bogăție de expresie incomparabilă. Glasiurile ocupă un loc primordial în tehnica lui Rembrandt. El le așterne deasupra impastărilor pline de alb sau de gri, pentru a da zonelor de lumină o strălucire care iese deasupra tonalităților închise. Și umbrele le redă prin glasiuri puse peste tonuri întunecate. Aceasta tehnică dă o luminositate și o profunzime insondabilă suprafețelor colorate.

Rembrandt aplică o vopsea grasă în tuse largi, compacte, sau acoperă pinza cu frosiuri. Pasta



Autoportret la bătrînețe. Galerile Uffizi, Florența.
© Nimatallah/Artaphot

este pusă cu pensula sau cu cutitul, în scopul obținerii unor efecte mai puternice.

Rembrandt folosește magistral tehnica clar-obscurului. În pictura sa, lumina nu mai dă impresia că luminează lucrurile printr-un ecleraj exterior, ci pare că ținește chiar din interiorul obiectelor.

Comentariu

De-a lungul anilor, cauterile lui Rembrandt depășesc puțin cîte puțin descrierea de suprafață pentru a se consacra unei introspecții profunde care are drept scop scoaterea la lumină a secretelor cel mai adînc ascunse ale sufletului. Pictorul observă cu calm propriul eu și își analizează drumul individual marcat de suferințe, lipsa de înțelegere și dificultăți care îi jalorau ultima perioadă a existenței. Aceasta umbră deasă, în care artistul își scufundă tot mai mult, pe zi ce trece, pinzele, ne atrage definitiv atenția și poate să rezume în sine tracțiunea întregii umanități.

Răpirea fiicelor lui Leucip (câtre 1618)

Peter Paul RUBENS, pinacoteca din München



© Blauel/Grainm-Artobek

În timpul sederii sale în Italia, între 1600-1608, Rubens a asimilat lecțiile măestrilor italieni. În urma contactului cu lucrările lui Tiziano și Veronese, a dobândit o extraordinară măiestrie tehnică. Rubens a adus din Italia gustul pentru pinzele de dimensiuni mari, care aveau să

înlocuiască lucrările mici ale predecesorilor săi flamanzi. Între 1610 și 1618, arta lui Rubens suferă o evoluție, pictorul departindu-se de tot ceea ce este neimportant, pentru a atinge monumentalitatea. Rubens are 40 de ani atunci când realizează *Răpirea fiicelor lui Leucip*.

Subiect

Această pinză de dimensiuni impresionante (2,09 x 2,28 m) povestește episodul răpirii celor două prințese Phoebe și Telaira, fiicele regelui Tesalici, de către cei doi semizeii Castor și Pollux, născuți din dragostea Ledei cu Zeus. Rubens alege o compoziție cu puține personaje. El renunță la escorta tinerelor servitoare ale fiicelor regelui, pentru a nu înfățișa decât patru figuri strâns înfățișate, împreună cu cei doi cai. Doi amorosi, abia vizibili, țin caii de capăstru. Rubens își plasează personajele în fata unui peisaj dominat de un imens cer albastru.

Compoziție

Toate elementele sînt cuprinse într-o mișcare generală, înscrisă într-o compoziție circulară în care volumele se confruntă și își răspund reciproc de-a lungul unei mari diagonale dinamice (crochiu 1). Femeia din dreapta, jos, pare a se opune răpirii. Arcurile de cerc concentrice din centrul C, situat la extremitatea mîinii sale drepte, confirmă această mișcare de rezistență. Creînd un contrast, un fascicul de linii pleacă din centrul tabloului și se deschide în partea de sus. Această dispunere reușește să exprime chemarea de iubire care se citește în atitudinea celei de-a doua prințese.

Rubens își construiește compoziția pe un ansamblu de curbe și contracurbe (crochiu 2). Două axe turnante (desenate cu roșu) se întretaie pentru a aduna laolaltă diferitele personaje și pentru a alcătui o singură mișcare continuă, tipică pentru spiritul baroc. Toate celelalte elemente ale tabloului se înfățișează după același principiu al curbei în S și creează un traseu neîntrerupt.

Pentru a accentua efectul răpirii, Rubens plasează linia orizontului foarte jos.

Artă nudului

Rubens se afirmă ca maestrul nudului feminin. El reia acest subiect în numeroase lucrări. Corpurile celor două prințese, de o goliciune incantatoare, se oferă privirilor noastre. Culoarele lor calde, cu tonalități safirii, accentuează forța senzuală a picturii. Culoarele întinse ale celor doi bărbați, ca și cele ale cailor cabrați, scot în plus în evidență prospețimea pielii celor două surori. Acest contrast întărește jocurile de lumină de pe carnația roz și de pe părul blond. Încărcatura de roșu în umbrele ușoare da impresia unei vii circulații sangvine.

Rubens știe să folosească tusa. El alătură tuse rapide și froiuri abia atinse, pentru a da noi nuanțe nudurilor sale opulente. El marchează accentele luminoase prin virgule sau picături de culoare, și imprimă pensulei o mișcare de torsune care îi permite să redea rotunjimile musculaturii. Rubens exalta culorile folosindu-se de



Crochiu 1

© Blauel/Grainm-Artobek



Crochiu 2

raporturile dintre complementare: roșul carmin și vermillonul manturilor răspund culorii verzi a peisajului, galbenul auriu al drapajului aruncat în prim plan da replica culorii albastre a cerului.

Comentariu

Oricare ar fi subiectul tratat de Rubens, conducerea picturii reflectă mereu o energie remarcabilă și o senzualitate aprinsă. Acest pictor detine talentul de a reda mitologia la fel de via și de prezentă ca și portretele contemporanilor săi. El trăiește un timp bucuriei și gloriei victorie într-un stil liric, expresia celui mai matur și mai bun baroc.

Capitolul

Rococoul

Un gust nou pentru motivul decorativ „rocaille” – adică imitația grotelor, a cochiliilor, a concrețiunilor – apare în decorația interioară în Europa, la începutul secolului XVIII. Detractorii lui i-au deformat numele în rococo, care îi va rămâne și va denumi curînd noul stil care se răspîndește în toată Europa și în coloniile spaniole și portugheze.

Spre deosebire de Renaștere sau baroc, această estetică, răspîndită între anii 1720-1760, s-a dezvoltat fără a avea conștiința de sine și fără a fi susținută de un suport teoretic. Nu este nici o revoltă declarată împotriva epocii precedente, așa cum fusese manierismul. Formele rococo au evoluat de la sine plecînd de la contextul baroc, detașîndu-se pe nesimțite de el. În timp ce valorile dominante ale epocii anterioare se estompează, omul secolului XVIII se lasă pătruns de spiritul fraternității universale și al scepticismului care caracterizează secolul Luminilor. Artă pe care el o produce se definește prin insolență, prin intimitate și refuzul teatralității care dominase stilul barocului. Trăsătura caracteristică este, probabil, această bucurie de nestăvilit care dă naștere unei intense activități creatoare în toate domeniile artei și în special în artele decorative.



Jacques de LAURE (1686-1761).
Paravan. Ulei pe hîrtie manilată (1735).
Petit Palais, Paris.
© Hubert Jouv

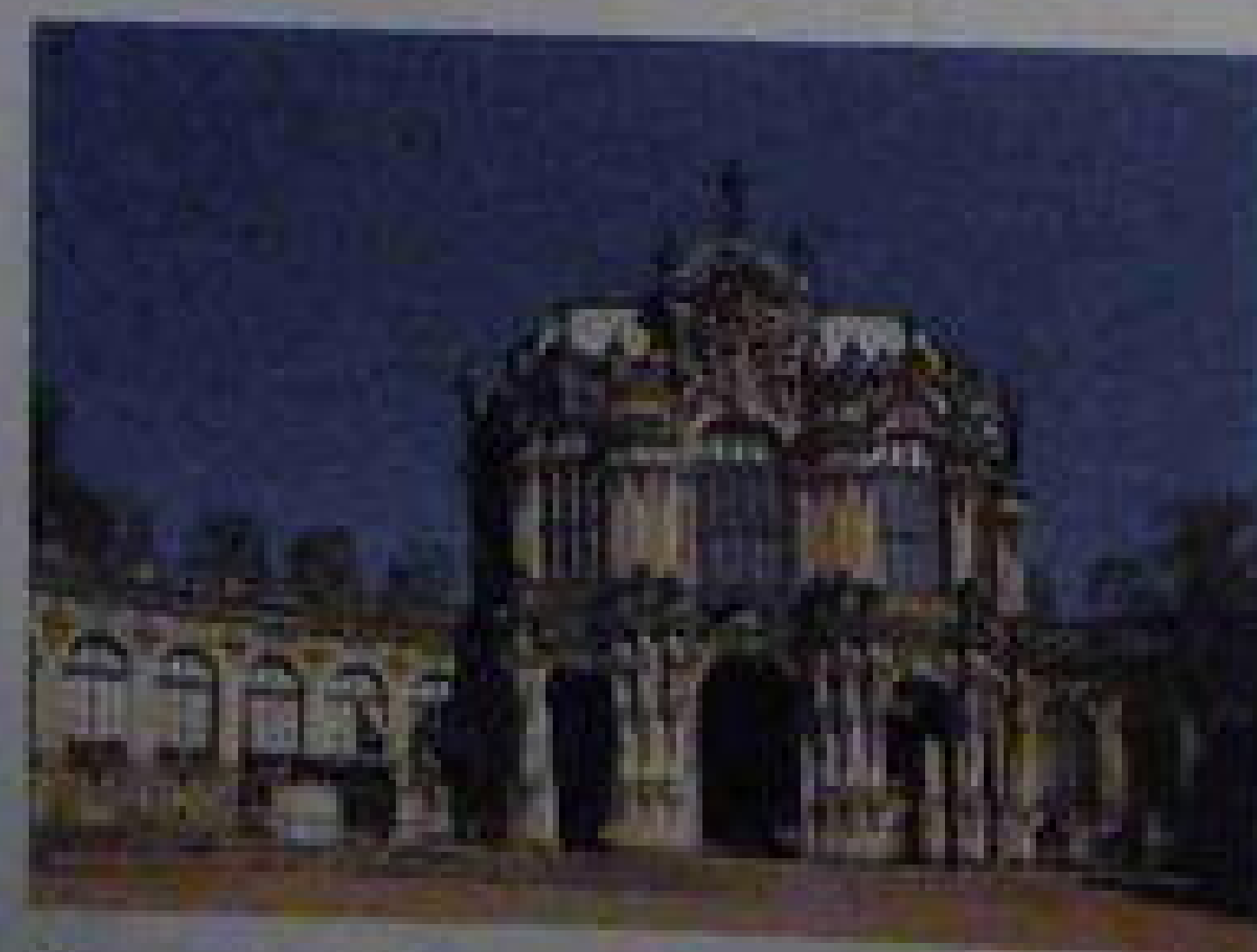


Retabilul catedralei din Toledo, Spania.
© Artephox/Oromax

Intimitatea și simțul sărbătorii



Germain BOFFRAND (1667-1754),
Salonul prințesei de Soubise,
Palatul Soubise, Paris,
© Hubert Jouve



Mathias Daniel POPPELMANN (1662-1736),
Palatul Zwinger din Dresda, Germania. © Champollion/TOP

Curios este că rococo-ul s-a manifestat mai întâi în Franța. Domnia lui Ludovic al XIV-lea a durat prea mult timp și zilele faste ale Regelui-Soare se sting în bigotismul bătrânului monarh. Maiestuozitatea impozantă a palatului Versailles, lipsit de sărbători, plictisește acum elita cultivată sau frivolă care începe să se reunească în elegantele saloane ale reședințelor pariziene. Ceremonialului rigid al secolului lui Ludovic al XIV-lea îi va urma intimitatea galantă a regentei și, în momentul în care slăbește autoritatea exercitată asupra artelor de către clasicismul academiilor, sensibilitatea barocă reapare, înveșmântată însă în alte podoabe și în serviciul altor idealuri.

Într-o primă etapă, rococo-ul va fi un nou tip de ornament, generator de decorațiuni inovatoare pentru interioarele acestor palate în care locuiește o societate mondenă și luminată, care iubeste îndrăzneala, exotismul, fantezia și natura. Acest stil ușor și rafinat rimează de minune cu apartamentele moderne, în care camerele, mai



Salonul Gasparini al Palatului regal din Madrid, Spania.
© Oronoz/Artephica

mici, au acum destinații precise: saloane, budoare, săli de baie.

În țările în care barocul este predominant, rococo-ul se insinuează încă și mai discret, transformând din interior – până ajunge să o gândească complet de sens – această artă monumentală care lasă un loc alt de mare decorației. Artă barocă trăise o sută de ani și ideile care o susțineau sînt depășite. Problemele religioase, intimitatea Bisericii romane, nu mai sînt pe primul loc al preocupărilor; se preferă dezbaterile filosofice sau politice. Dacă marile proiecte urbanistice nu au dispărut, în schimb arhitectura privată dezvăluie cele mai frumoase compoziții rococo.

Idealurile noi de toleranță și de libertate se opun dorinței de a surprinde și de a domina, după care s-a ghidat arta secolului XVII, fie ea barocă sau clasică, după cum se opun de altfel și unei revoluții în artă. Rococo-ul se manifestă deci ca o simplă transformare a decorației, apoi se extinde firesc la sculptură și la pictură. Totuși, în Germania, el cucerește arhitectura unde, curios, se află la originea unor monumente grandioase, atât civile cât și religioase, impunându-se simultan ca un import francez și ca o dezvoltare logică a barocului târziu.



François de CUVILLIERS (1695-1768) a fost decoratorul
trărilor Residenz (Residenzschloß) la München.
© Werner Neumeister, München

Grăția triumfătoare



François Thomas GERMAIN, Cupă pentru scoprit mîncarea, din argint, aparținînd regelui João I al Portugaliei. Muzeul Luvru, Paris. © R.M.N.



Jean-Baptiste PIGALLE (1714-1785), marelui maresalului de Saxonie, Biserica Sfîntul Toma, Strasbourg. © Luvru/Giraudon

Impulsiv, capricios și plin de vitalitate, rococoul are ca punct de plecare munca creatorilor de motive decorative. Împărtășind entuziasmul generalizat pentru lumea naturală și profitînd de progresele botanicii și ale zoologiei, remarcabile în epocă, acești artiști realizează ornamente care sînt ulterior aplicate tuturor pieselor care aparțin la ceea ce se cheamă arta minora. Orfevrăria, mobilierul și lambriurile devin purtători ai noului gust; o adiere de aer proaspăt se simte peste solemnitatea caracteristică interioarelor baroce și clasice. Bijuterii Germain*, tată și fiu, sînt creatorii celor mai frumoase piese rococo. După edictul din 1759, prin care Ludovic al XVI-lea ordonă topirea serviciilor de metal, vesela din porțelan devine un produs de lux și faianța adoptă formele rococo ale orfevrăriei.

Gilles Marie Oppenordt (1672-1742), autor al retablului bisericii Saint-Sulpice din Paris, apoi Juste Aurèle Meissonnier (1695-1750) desenează numeroase modele și le răspîndesc prin intermediul albumelor de gravuri. Acest stil cu linii sinuoase, plin de o extraordinară grație, este minunat reprezentat în salonul oval al palatului Soubise* (p. 176) de Germain Boffrand. Lemnul aurit, stucul și mobilierul se conjugă pentru a crea un spațiu omogen, în care lumina joacă un rol preponderent. Picturile, care ocupau un spațiu atît de mare în locuințele epocii precedente, sînt aruncate într-un spațiu imprecis, între pereți și plafon, și pierd din solemnitate în avantajul temelor ușoare care se armonizează perfect cu ansamblul decorativ.

Dacă, în Franța, arhitectura rococo nu depășește deloc spațiile interioare, ducatul de Lorena face excepție și piața Carrière, la Nancy, pe care ducele Stanislas a comandat-o lui Emmanuel Héré (1705-1763), este modelul francez al stilului aplicat la urbanism. Tot la Nancy, lui Jean Lamour îi aparțin grilajele din fier forjat și bronz aurit din piața Stanislas, și lui Barthélemy Guibal naturalista flintina a lui Neptun și a Amfitritei, cu elemente care imită stîncile (rocaille).

Sculptura din această perioadă se îndepărtează de emfaza pe care o cunoscuse în secolul XVII și își face apariția noi motive, cum ar fi busturile de femei surzătoare și cochete. Étienne Falconet (1716-1791), sculptor preferat al doamnei de Pompadour și autor de trutate și de desene pentru porțelanurile de Sèvres, da sculpturilor sale o grație puțin fada, al căror model îl reprezintă statuia lui Petru cel Mare de la Sankt Petersburg. Mai tirziu Clodion (1738-1814) impregnează cu o sensibilitate bucolică statuile și altoreliefurile sale din cărămida arsă.

În același timp, alți sculptori exploatează tendințe și cal de expresie care vor fi determinante pentru nașterea neoclasicismului, la sfîrșitul secolului. Astfel Bouchardon (1698-1762) – căruia îi aparține flintina Anotimpurilor, la Paris, și foarte elegantul Amor cioplindu-și arcul din mîciuca lui Hercule – regăsește drumul Antichității. La fel, Jean Antoine Houdon (1741-1828) dovedește o sensibilitate de factură neoclasică în portretele-bust și în figurile mitologice precum celebra Diana, din care naturalismul flautant al rococoului n-a dispărut. Jean-Baptiste Pigalle va mentine stilul emfatic al secolului trecut, imbinînd dinamismul baroc cu grandoarea clasică în monumente funerare cum este cel al maresalului de Saxonie*, la Strasbourg. El stie, în același timp, să revină la maniera de redare fidelă preluată de la antici în lucrări mai puțin austere, precum Mercur punîndu-și sandalele.

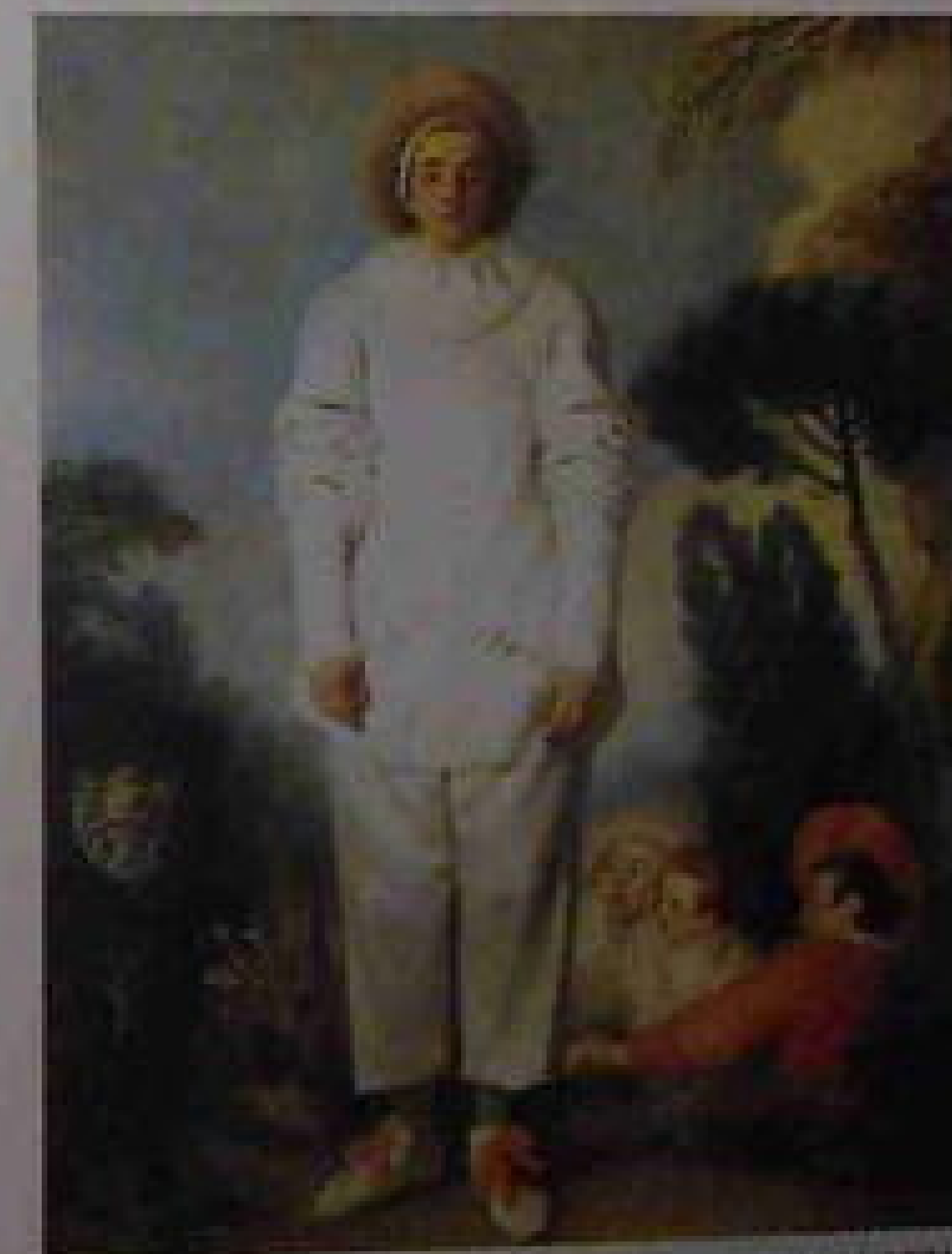
Pictura va juca un rol fundamental în transmiterea valorilor care sînt pretuite în societatea acestor timpuri, în care frumusețea temelor galante ascunde uneori o neliniște mai profundă ce anunță epoca marilor transformări. În opera lui Watteau* se simte influența lui Rubens, dar dizolvată într-o nostalgie ce nu-și găsește liniștea și se traduce prin peisaje în care personajele se scaldă într-o dulce penumbră aurită. Tablourile sale, precum Imbarcarea pentru Cythera sau Cîmpile Elysee, exprima dezamăgirea care se ascunde în spatele bucuriei de a trăi – uneori în mod superficial – și care marchează, de asemenea, acești ani. François Boucher (1703-1770) încarnă cu mai multă franchețe și fără ideile preconcepate frivolitatea rococo în capriciile galante precum Diana scaldîndu-se sau Parcul cu cerbi. Deși cu o expresie mai viguroasă, Femei la scaldat sau Leagănul* de Jean Honoré Fragonard se fac ecoul aceleiași stări de spirit.

Țările din nord

În țările germanice, rococoul se întâlnește mai întîi în arhitectură și numeroase edificii de la începutul secolului XVIII, cum sînt Belvedere din Viena (ca. 1720) sau Zwinger* (p. 176) din Dresda (1711) ale lui Matthias Daniel Pöppelmann, semnalează tranziția barocului spre perioada de maturitate a rococoului. Acesta se manifestă într-o manieră triumfală în diverse palate precum Amalienburg, la Copenhaga, de François de Cuvillies, sau Resedinta printului-episcop la Würzburg al cărui principal autor este Balthasar Neumann (1687-1753). Lui i se datorează și una dintre cele mai importante biserici ale acestei perioade, Vierzehnheiligen în Franconia Superioară, cu fațada ei convexă, zveltă și extrem de elegantă. În interiorul marilor biserici, construite sau restaurate în această perioadă, rococoul produce cele mai expresive dintre lucrările sale, în decorațiuni care sugerează o ambianță optimistă și festivă și unde



Jean Honoré FRAGONARD (1732-1806), Leagănul, Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti



Antoine WATTEAU (1684-1721), Pierrot (numit și Gilleri), Muzeul Luvru, Paris. © Hubert Jouve



Thomas GAINSBOROUGH (1727-1788), *Lady Howe*, Kenwood House. © English Heritage



Filippo VALLE (1697-1768), *alcoricel, Buna-Vestire*, Biserica San Ignazio, Roma. © Scala

albul și aurul – care domină – creează aproape un fel de imagine abstractă. Cele mai reprezentative biserici sînt cele din *Weingarten* de *Quirin Asam*, și mai ales cea de la *Ottobeuren* de *Johann Fischer von Erlach*, adevărata sinteză a rococoului german. În domeniul profan, interiorul teatrului *Residenz* (p. 177), la München de *François Cuvillies* se scaldă într-o atmosferă de extrem rafinament.

Ca și barocul, rococoul este acceptat cu entuziasm în Prusia sub impulsul mecenatului lui Frederic al II-lea, care colaborează, de altfel, la construcția palatului *Sans-Souci*, la Potsdam, al cărui arhitect este *Georg von Knobelsdorff*. Articulația subtilă a suprafețelor curbe și drepte și decorația naturalistă de o plasticitate ieșită din comun ating un punct culminant în acest edificiu.

Ca și în cazul barocului, rococoul a găsit un ecou în Suedia, unde se reflectă în decorația interioară a citorva palate, în timp în Anglia își găsește aplicația în domenii strict legate de arta decorativă, cum sînt porțelanul sau mobilierul. În această din urmă ramură, influența lui *Thomas Chippendale* (1718-1779) va avea o asemenea anvergură, încît termenul „Chippendale” va da numele unui stil.

Tot în Anglia își face apariția una dintre cele mai interesante școli de pictură ale acestei perioade, purtînd amprenta influenței lui *Watteau* și *Fragonard*, și unde se dezvoltă în special o remarcabilă artă a portretului. În acest gen, rococoul se exprimă cu o eleganță calmă și lipsită de afectare, care atinge apogeul în opera lui *Thomas Gainsborough*, autorul citorva magistrale exemple, de felul portretelor *Doamna Siddons* și *Lady Howe*.

Italia

În Italia, exprimarea prea puternică a barocului face dificilă răspîndirea rococoului, dar în noua viziune poate fi inclusă totuși sculptura produsă la mijlocul secolului, cum este cea a lui *Filippo Valle*, bine ilustrată de altorelieful *Buna-Vestire* în biserica San Ignazio, la Roma. La fel de sensibilă este și creația citorva pictori venetieni, cum sînt *Francesco Guardi* (1712-1793), a cărui tușă liberă se aplică perfect stilului rococo, precum și zborurile în spațiu ale lui *Giambattista Tiepolo*. *Antonio Canal*, zis *Canaletto* (1697-1768), se diferențiază mult față de compatrioții săi în privința preciziei minuțioase cu care redă cea mai fidelă imagine a Venetiei, orașul său. Ca pretutindeni în Europa, rococoul se regăsește mai ales în decorația interioară, ca în palatele Turin și Caserta, de la Napoli, dar și în porțelan, de care se folosește pentru decorarea unor pereți întregi, evocînd sugestiv interioarele chinezești.



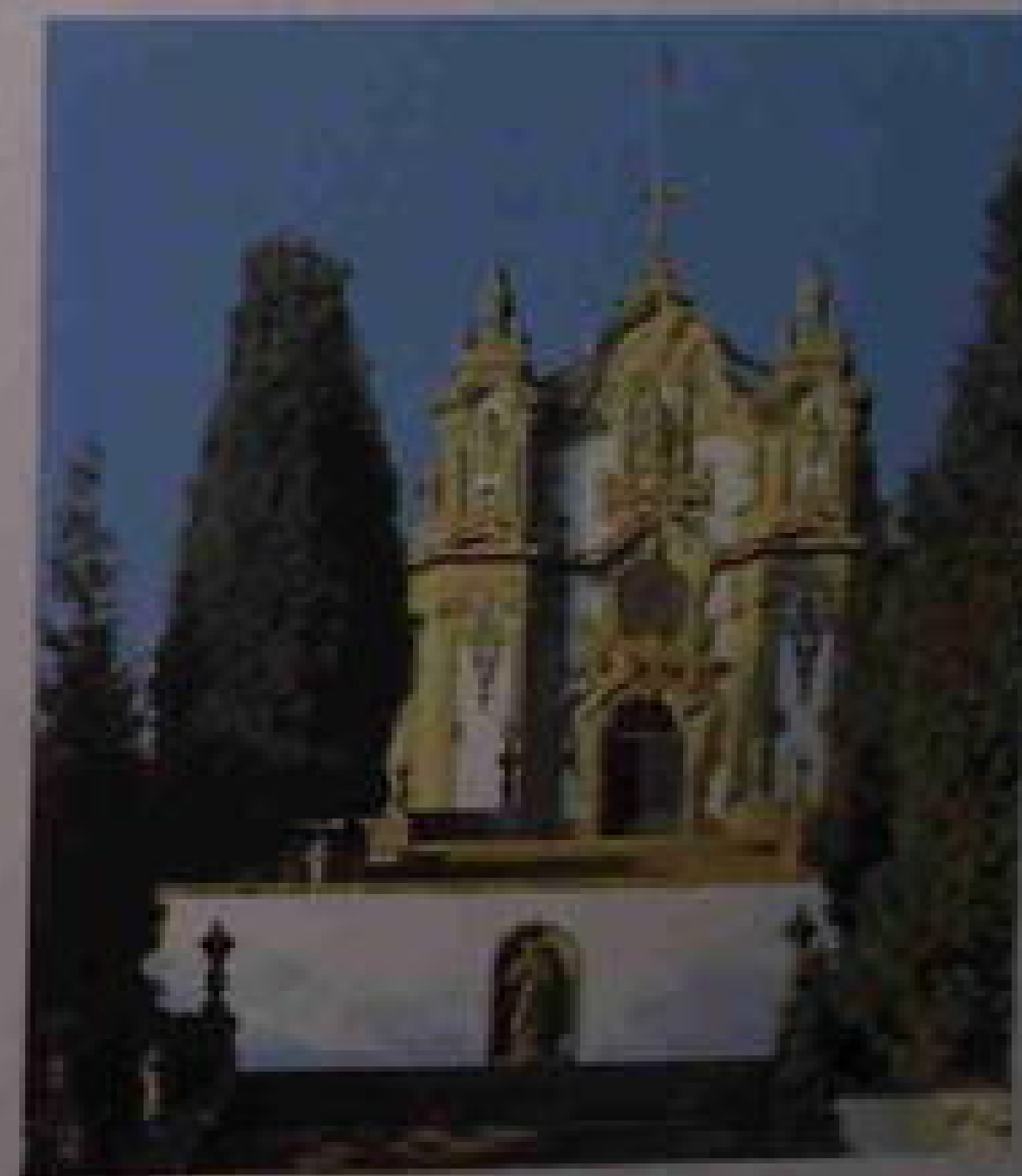
Giambattista TIEPOLO (1696-1770), *Gloria Spaniei* (detaliu), frescă de pe plafonul sălii tronului, Palatul regal, Madrid. © Antephot/Martin

Peninsula iberică

În extrema occidentală a Europei, rococoul a găsit un teren favorabil și formele sale sînt străbătute de un suflu încă impregnat de plastica barocă. În Peninsula iberică se realizează unele dintre cele mai ingenioase creații. Este cazul spectaculosului retable în marmură roș și albă (p. 174) numit „transparente”, de la catedrala din Toledo, de *Narciso Tomé*, sau de palatul marchizului *Dos Aguas*, la Valencia, de *Rovira* și *Vergara*. În Portugalia, rococoul se instalează la Braga, prin lucrările lui *André Soares*: biserica *Falperra* și palatul numit „Casa do Raio”.

Adus de portughezi, rococoul se răspîndeste și în Brazilia, în special în statul Minas Gerais, unde cunoaște fascinante creații precum biserica *Sao Francisco* la Ouro Preto, de *Antonio Francisco Lisboa* zis *O Aleijadinho* (micul infirm).

Fațada bisericii *Falperra*, Braga, Portugalia. © Arhivele naționale de fotografie, Lisabona



Biserica de la Wies (1745-1754), Bavaria

Dominikus ZIMMERMANN



© Anephot/
Marco Schneiders

Biserica pentru pelerinaj de la Wies se afla nu departe de Steingaden, in sudul Bavariei. Ea este lucrarea fratilor Zimmermann: Dominikus (1683-1766), ca arhitect, si Johann Baptist (1680-1756), ca pictor.

Construita „pe cimpie” (*die Wies*), biserica este loc de pelerinaj la statuia din lemn a lui Iosif Christos biciuit, prezentata intr-o nisa, deasupra altarului principal.

Plan

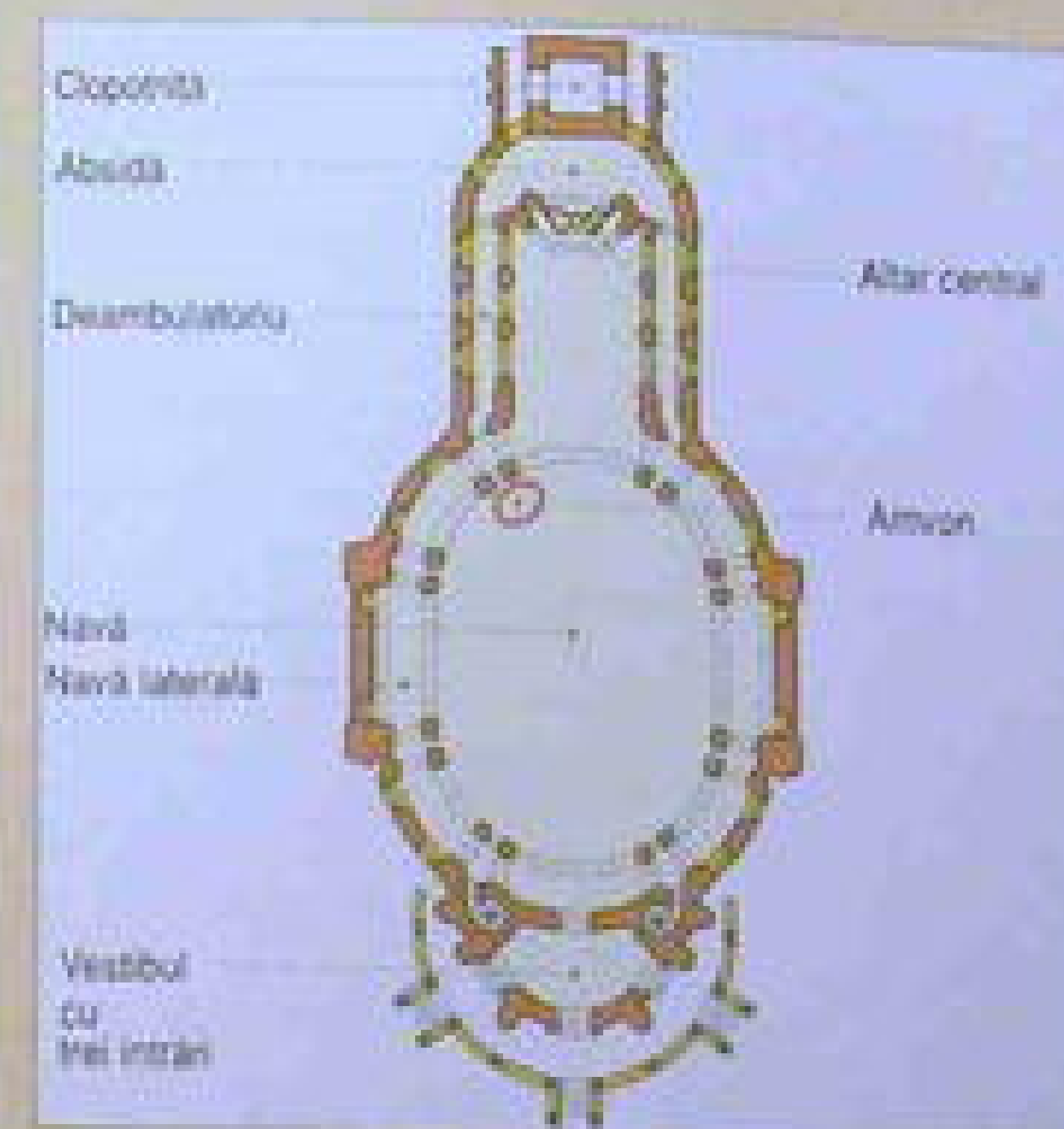
Reprezentind ideile deja experimentate la biserica din Steinhausen, Zimmermann concepe pentru nava un plan oval prelungit cu un cor prevazut cu o absida si precedat de un vestibul in semicerc.

Planul eliptic care continua micul vestibul contribuie la largirea spatiului interior al navei si permite patrunderea din abundenta a luminii, care vine din toate directiile.

De jur imprejurul navei, un sir concentric de stilpi dubli delimiteaza o nava laterala care urmeaza planul oval. Aceasta galerie produce efecte de perspectiva care estompeaza intentionat granita formata de peretele exterior.

Corul, putin mai ingust, este marginit de arcade care sustin coloane corintice inalte. De fiecare parte se ridica tribune sub care se afla un deambulatoriu pentru facilitarea circulatiei pelerinilor.

Planul traditional in cruce latina a disparut. Spatiul tinde spre un singur volum mare, oblong, unde se impune prezenta amvonului.



Decorație

Exteriorul bisericii, simplu si dat cu var, contrasteaza puternic cu bogatia decoratiei interioare care aminteste de somptuozitatea unui salon de castel.

Partile inferioare ale zidurilor si ale coloanelor sunt putin ornate, in timp ce partile de sus sunt animate cu mulari festonate, ramuri impletite, volute si inflorescente, infioraturi bizare, unde se zbenguie ingerasi in stuc si personaje care plutesc, pictate in trompe l'oeil.

Decuparea unor oculi si a unor arcuri de sprijin ale boltilor creeaza un spatiu ondulatoriu omogen care, intr-o miscare neintrerupta, ne conduce pana la altar.

Navei scaldate in lumina, unde domina culoarea alba a stilpilor, i se opun coloanele corului din stuc azuriu si roz. O adevarata sarbatoare a picturii, poleita in aur si stuc, inconjoara altarul care dispare in acesti aranjament grandios si supraincarent, de o imaginatie nepuizabila.

Comentariu

Grija de a face sa nu se vada structura arhitecturala din spatele decoratiei caracterizeaza stilul rococo, spre deosebire de stilul baroc unde prezenta constructiei ramane puternic lizibila, in ciuda ornamentului.

Aerul si lumina par a trece prin pereti, facind sa dispara zidurile si creind un univers imaterial. Crescendoul ametitor al decorului conduce privirea de jos in sus, spre bolta care se infatiseaza privirii ca un cer deschis. Aici, in mijlocul unei picturi de un extraordinar dinamism, credinciosul vine in contact cu Ierihon vesnic, intr-o viziune apoteotica, evocata de cuvintele predicatorului, spuse de la inaltimea jilfului arhieresc din amvon.



Detaliu din corul cu coloane si tribune.
© Anephot/Schneiders



Amvonul © Anephot/Schneiders

REDESCOPERIREA ANTICHITĂȚII

UMANISMUL

- SCRITORI
- ERUDIȚI
- OAMENI DE ȘTIINȚĂ

VENETIA

BELLINI
1430-1470

GIORGIONE
1477-1510

TITIAN
1480-1576

VERONESE
1528-1588

TINTORETTO
1518-1594

CARAVAGGIO
1597-1609

TIEPOLO
1696-1770

1-a RENASTERE FLORENȚA

BRUNELLESCHI
1377-1446

ALBERTI
1404-1472

GHIBERTI
1378-1402

DONATELLO
1386-1466

MASSACCIO
1401-1428

PIERO DELLA FRANCESCA
cca. 1410-1492

FRA ANGELICO
1397-1455

2-a RENASTERE ROMA

BRAMANTE
1444-1514

PERUGINO
1448-1523

RAFAEL
1483-1520

LEONARDO DA VINCI
1452-1519

MICHELANGELO
1475-1564

CORREGGIO
1494-1534

PARMIGIANINO
1503-1540

PALLADIO
1508-1580

PONTORMO
1494-1557

CORTONA
1506-1580

BORGONINI
1509-1567

BERNINI
1598-1680

GUARINI
1621-1683

POZZO
1642-1709

RENAȘTERE

- Căutare a unui ideal bazat pe cultul frumuseții
- Omul devine măsura tuturor lucrurilor
- Descoperiri a perspectivei
- Studiu al anatomiei
- Reprezentare a nudului
- Apariția portretelor
- Artistul își abandonează statutul de anonim

MANIERISM

- Căutare a personalității
- Gust pentru deformare, exces, neliniște
- Obsesie a mișcării

CARAVAGISM

- Ecateri brutal claroscuro
- Gust pentru dramă
- Realism popular

BAROC

- Teatralitate, festivism
- Dorința de a convinge prin seducția simțurilor
- Creare a unui spațiu real și imaginar continuu
- Accentuare a volumelor, impresii de înălțare și de necul
- Efecte dinamice
- Proliferare a formelor
- Une oblice
- Exuberanță a curbilor și a contracurbelor
- Libertate acordată sculpturii, țesăturii

GIOTTO

1400 1400

STIL CURTESC

GOTIC INTERNATIONAL

ARTA GOTICĂ

J. VAN EYCK
cca. 1390-1440

MEMLING
1433-1484

UNIVERS AL RATIONALULUI

RENAȘTEREA ITALIANĂ

1500 1500

REFORMA
LUI LUTHER
1517

CONTRA
REFORMA
1545-1600

1600 1600

1700 1700

1800 1800

RENAȘTEREA FRANCEZĂ

LEONARDO
1452-1519

FRONTENEAU
1544-1638

PRIMAVERA
1544-1638

LESBOIS
1544-1638

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

- Căutare a grandiosului
- Artă strălucitoare și ostentativă adresată rațiunii
- Fragmentare a spațiului
- Simplificare și unitate a volumelor
- Efecte statice
- Linii orizontale
- Conformare la reguli

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

FRANȚA

ROCOCO

- Intimism marcat
- Eleganță
- Vesele și ferice
- Vizează mai ales arta decorativă

NEOCLASICISM

UMANISM RATIONAL

SPANIA

STIL FLATRESC
1544-1638

EL GRECO
1544-1638

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

PORTUGALIA

STIL FLATRESC
1544-1638

EL GRECO
1544-1638

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

NORDUL EUROPEI

OLANDA

BOSCH
1463-1515

BRUGEL
1525-1569

VERMEER
1632-1691

RUYSDAEL
1642-1691

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

TĂRIILE FLAMANDE

BOSCH
1463-1515

BRUGEL
1525-1569

VERMEER
1632-1691

RUYSDAEL
1642-1691

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

GERMANIA

BOSCH
1463-1515

BRUGEL
1525-1569

VERMEER
1632-1691

RUYSDAEL
1642-1691

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

BAROC ITALIAN

AMERICA SI ASIA
COLONI SPANOLE
COLONI PORTUGHEZE

FRANȚA

ROCOCO FRANCEZ

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

SPANIA

ROCOCO SPANOL

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

BRASILIA

ROCOCO BRASILEZ

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

ANGLIA

ROCOCO ANGLIEZ

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699

GERMANIA

ROCOCO GERMANIC

LA TOUR
1544-1638

CLASICISM

POUSSIN
1594-1665

F. MANSART
1593-1693

LE VAU
1612-1670

VERSAILLES
1612-1670

LE BRUN
1613-1699



Fontaine de Trevi (detaliu),
la Roma. © Scala



Arta secolului XIX

Neoclasicismul

Romantismul

Realismul și impresionismul

Arta în jurul anului 1900

Secolul XIX urmează schimbărilor provocate de Revoluția franceză și de Imperiu. Se renaște mișcările naționaliste și se extind în toată Europa. Descoperirile științifice schimbă condițiile de existență și de organizare a muncii. Acest secol se prezintă, înainte de toate, ca un timp al inovațiilor și al invențiilor.

Vad lumina zilei noi mijloace de comunicare. Prima linie de cale ferată intră în funcțiune în 1825 în Anglia, și, la sfârșitul secolului, căile ferate trasează o rețea densă în toată Europa și, de aici, în alte continente. Telegraful leagă țări diferite și, în 1866, primul cablu transatlantic conectează două continente.

Această eră industrială revoluționează mentalitățile. Unii artiști se simt alienați în fața acestor transformări și preconizează o întoarcere spre Evul Mediu. Alții „înfloresc” în această societate intrată în vîrtejul progresului. Artă reflectă instabilitatea generală. Diferite curente, adesea opuse, reiau continuu viața artistică.

Pictura, sub Vechiul Regim, era, în esență, un mijloc de a servi religia, istoria, faptele principelui. Pictorul apare, așadar, ca un bun artizan însărcinat cu realizarea unei opere în care perfecțiunea tehnică merge mînă în mînă cu reguli prestabilite. La sfârșitul secolului XVIII, exprimarea sentimentelor personale își face apariția în pictură. Aceasta nu mai trebuie să rămînă un fel de ilustrare rațională, ci să se afirme ca o pasiune devenită expresia unei necesități vitale. Opoziția dintre intuiție și raționament, sensibilitate și dogmatism, va deveni obiectul unei permanente dezbateri de-a lungul secolului XIX. Fiecare artist își creează un stil propriu, un vocabular special. Temperamente diferite vor da naștere unor lucrări de o mare diversitate. Artistul romantic descoperă că are suflet.

În secolele precedente, fiecare artist putea fi alăturat unei școli, ea însăși corespunzând unei perioade, unui oraș sau unei țări. Astfel, Școala de la Florența începe cu Giotto în secolul XIV și se sfîrșește cu Michelangelo în secolul XVI. Atunci cînd, în secolul XIX, se vorbește despre „școală”, termenul se referă adî la discipolii unui pictor, ca de exemplu Școala lui David, cît și la grupuri sau curente. Această lipsă de unitate marchează contrastul dintre acest secol și cel precedent. La sfârșitul secolului XIX, refuzul unei tradiții milenare realiste, instituită de Grecia antică, simbolizează sfîrșitul unei perioade a civilizației europene. Este începutul „artei moderne”.



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867),
Prométhée enchaîné (1811).
 Musée d'Orsay, Paris. © Dagbladet

În secolul XVIII, enciclopediștii formulează atacuri implacabile împotriva rococoului, cărui li reproșează senzualitatea, și proslăvesc idealul grec platonice unde contemplarea frumuseții rămâne legată de virtute. Printre acești scriitori, Montesquieu, la începutul secolului, studiază sistemul politic al Romei antice și îl propune ca model. Admirația pentru Antichitate și gustul crescut pentru studierea ei, concomitent cu dezvoltarea istoriei artei, se transformă într-un adevărat cult care hrănește gândirea artiștilor.

O întoarcere la simplitate, la puritate, susținută de această redescoperire a civilizației greco-romane, dă naștere neoclasicismului, mișcare ce se vrea un ideal estetic bazat pe teoria frumosului absolut, unde artiștii caută – înainte de orice – claritatea, echilibrul și simplitatea formelor. Republica romană devine simbolul unui stat perfect în care arta poate înflori atingând perfecțiunea o dată cu exprimarea celor mai nobile sentimente umane.

Neoclasicismul se dezvoltă în a doua jumătate a secolului XVIII. El atinge apogeul în timpul Revoluției și al Imperiului și ia sfârșit o dată cu apariția romantismului, în jurul anului 1830.

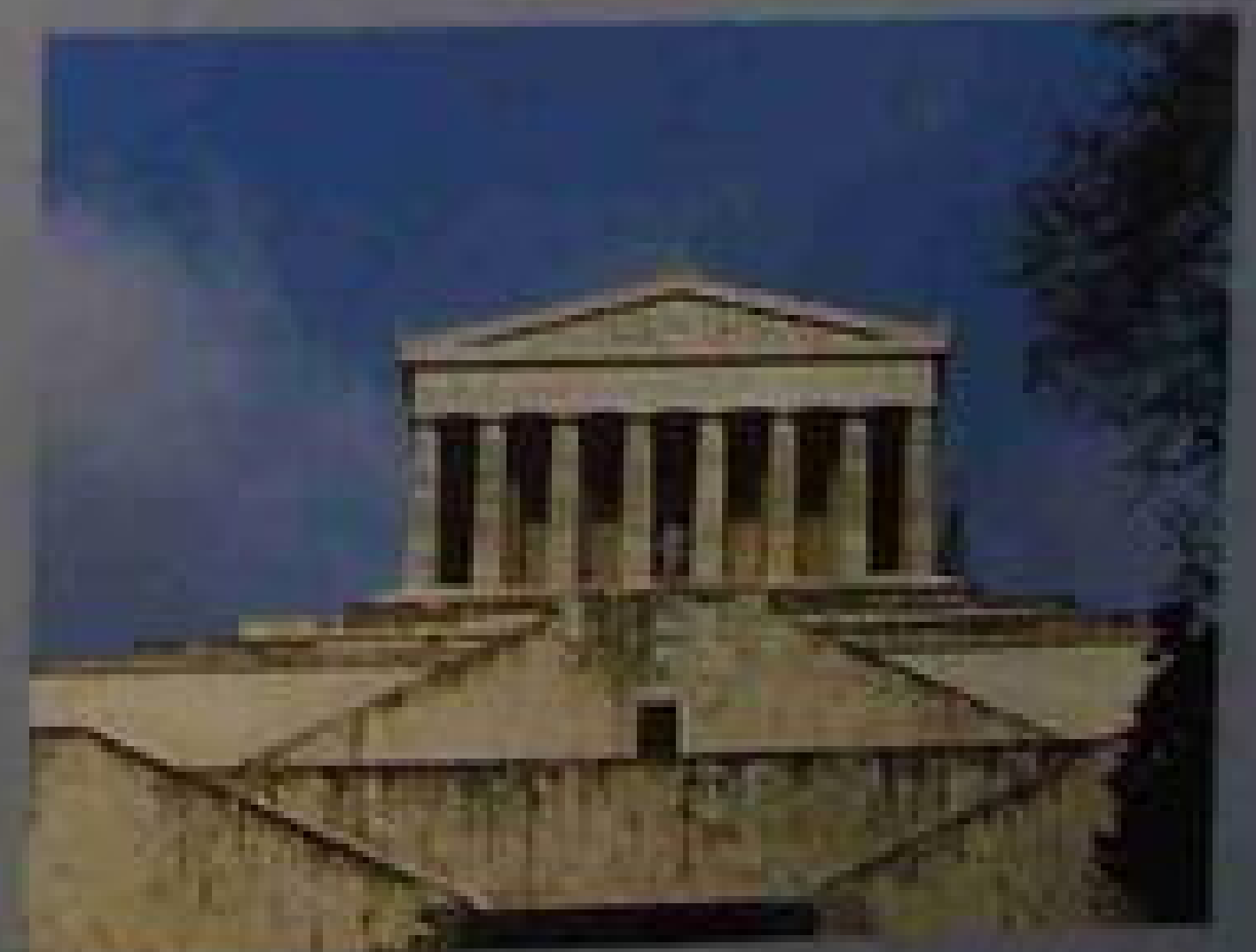
Această mișcare se manifestă simultan în diferite țări: în Italia, în Anglia ca și în Franța, de unde se răspindește în restul Europei prin cuceririle napoleoniene. Statele Unite adoptă acest stil, simbol al purității lumii revoluționare. Treptat, neoclasicismul va da un impuls lumii artistice și va impune oamenilor Revoluției și începutului de secol XIX un nou climat cultural de răsunet universal.

Leo von Klenze, *Widhalla*,
 Ingolstadt (1830-1847).
 © Studio X

Capitolul

12

Neoclasicismul



Idei noi



Giovanni Battista PIRANESE (1720-1778),
Vestigii ale interiorului unui templu din Paestum.
Școala de arte frumoase, Paris.
© Photo Bulloz

Un interes frenetic pentru Antichitate se raspindește în Europa în a doua jumătate a secolului XVIII. Din 1709 sunt dezgropate în Italia ruinele de la Herculaneum, acoperite de cenușa erupției vulcanului Vezuviu în anul 79 d.C. În 1748, cercetări asemănătoare încep și la Pompei. Aceste săpături arheologice, scoțind la lumină zilei un mare număr de monumente, de obiecte ale vieții cotidiene, sculpturi, picturi și mozaicuri, contribuie la relansarea studierii științifice a Antichității. Paralel, arhitectura greacă face obiectul unor cercetări aprofundate, începând de la mijlocul secolului XVIII. Germanul Johann Winckelmann studiaza într-o manieră științifică colecțiile de artă antică și pune bazele arheologiei moderne. Își publică studiile într-o primă lucrare, care datează din 1755: *Reflecții asupra imitației lucrărilor grecești în sculptură și pictură*. El devine maestru al esteticii neoclaseice, o dată cu publicarea lucrării sale majore *Istoria artei Antichității* (1764). Apologia sa pentru arta nobilă și severă a antichității se bazează pe studiul frumuseții ideale propuse de greci, decurgând din proporții corecte, simplitate și unitate. Publicațiile se raspindesc și la italieni. Gravorul Giovanni Battista Piranesi contribuie la această descoperire a arhitecturii romane și apoi grecești cu gravuri pe aramă, reprezentând imagini din Roma, și 18 planșe despre templele din Paestum*.

Roma devine obiectul unei adevărate adorații o dată cu fondarea Institutului de corespondență arheologică. Se primesc aici, din toată Europa, încurajări. Și Goethe sosește în orașul etern în 1786 și, la întoarcerea acasă, face în așa fel încât Germania să beneficieze de descoperirile sale privind Antichitatea.

Promovarea esteticii noi nu este singurul lucru care îi preocupă pe eseisti și arheologi. Se deschid la Roma ateliere de pictură, cum este cel al lui Anton Raphael Mengs (1728-1779). Acest pictor devine un model pentru toți artiștii tineri care trec prin Roma. Învățătura lui, axată pe studierea frumuseții ideale, se bazează nu numai pe imitația lui Rafael și a lui Correggio, ci și pe studiul statuiilor antice.

Forme complexe și animate ale barocului și rococoului corespund gustului aristocrației. Necesitatea de a propune un repertoriu nou, bazat pe o morală mai riguroasă, apare la mijlocul secolului XVIII, o dată cu ascensiunea unei alte clase sociale: burghezia. Jean-Jacques Rousseau exprimă această nouă moralitate în 1750, în *Discurs asupra științei și artelor**, în care arată cum progresul științelor și al literaturii a contribuit la decaderea moravurilor și pînă la

ce punct arta își asumă această responsabilitate. Reluînd ideile lui Rousseau, Greuze aduce în picturile sale subiecte morale, reprezentate, adesea, într-o manieră lacrimogenă, ca în *Blestemul părintesc**. Dorința de a plasa morală și rațiunea la baza oricărei creații își găsește sursa în enciclopediștii francezi. Această gândire laică, internaționalistă, propovăduind toleranța, se manifestă în opoziție cu mișcarea apărută din Contrareforma.

Noilor oameni politici le place să se considere încarnări moderne ale grecilor și ale romanilor. Jacques Louis David desenează costumele și decorurile sărbătorii Ființei supreme, conduse de „marele preot” Robespierre. Bonaparte apare ca un erou al Antichității. Idealul neoclasic devine cel al Imperiului* și dorința împăratului de a crea un imperiu latino-roman întărește raspîndirea spiritului neoclasic.



Jean-Baptiste GREUZE (1725-1805),
Blestemul părintesc
sau *Fiul nerecunosător* (c. 1765).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti



Jacques Louis DAVID (1748-1826),
Încoronarea lui Napoleon I (1805-1807).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

O nouă moralitate?

Unde nu există nici un efect, nu este nici o cauză de căutat; dar aici efectul este sigur – depravarea reală – și sufletele noastre s-au corupt pe măsură ce științele și artele facute de noi au atins perfecțiunea. S-ar putea spune că este o nenorocire specifică epocii noastre? Nu, domnilor: nenorocirile provocate de curiozitatea noastră orgolioasă sînt vechi de cînd lumea.

Jean-Jacques ROUSSEAU
Discurs asupra științei și artelor

Grandoare și austeritate



Carl Friedrich SCHINKEL,
Vechiul Muzeu (Altes Museum) din Berlin (1824-1828).
© 1998 Erich Lessing/Magnum Photos

Stilul neoclasic se caracterizează în principal printr-o întoarcere la formele greco-romane. Pentru artiști, nu este vorba de a recurge la imitarea servilă a Antichității sau la experiența Renasterii italiene, ci de a dezvolta noi principii, destul de repede transformate în reguli rigide: claritate a expunerii, simplitate a structurii prin intermediul ordinii, al simetriei, al proporțiilor.

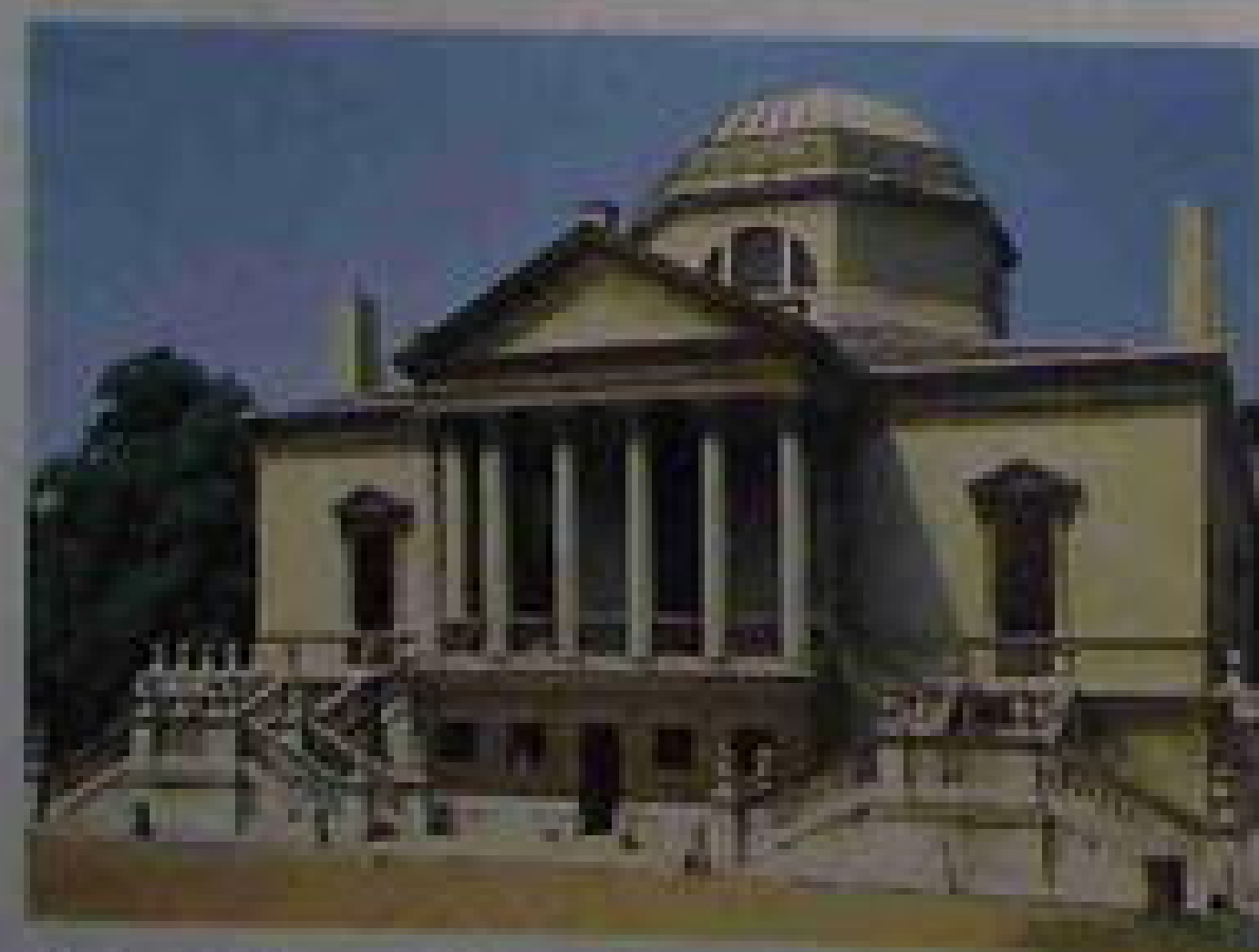
Arhitectura

Arhitectura intruchipează de minune aceste noi idealuri. Ea se sprijină pe ordinele clasice restudiate cu ocazia descoperirilor arheologice recente. Sugestiile nu rămân fixate într-o singură formulă. Ele oscilează între măreția sobră a arhitecturii romane și grația și eleganța artei grecești. Coloana înlocuiește pilastrul în ritmul uniform și repetitiv al colonadelor, susținând fațade adesea imense, ca la biserica San Francesco de Bianchi, la Napoli, Bursa din Paris, realizată de Brongniart, sau la Altes Museum* din Berlin de Schinkel. Arhitecții elimină decorația zidurilor și cultivă sistematic o viziune austeră.

În Franța și în Anglia, neoclasicismul găsește teren cu osebire bine pregătit. Arhitectul francez Jacques Germain Soufflot (1713-1780), mai mult decât Jacques Ange Gabriel (1698-1782), se dovedește dușmanul barocului și apostolul reînnoirii la Antichitate. În 1757, el își începe marea lucrare, reconstrucția la Paris a bisericii Sainte-Geneviève, transformată la Revoluție în actualul Panteon (p. 198). Pe un plan în cruce greacă, ni se înfățișează sinteza între panteonul roman și San Pietro din Roma.

În această perioadă, se ridică numeroase monumente publice. Victor Louis (1731-1810) construiește Teatrul Mare (Grand-Théâtre) din Bordeaux, iar Marie-Joseph Peyre cel Bătrîn este autorul teatrului Odeon din Paris. Printre proiectele grandioase al Imperiului se numără Arcul de triumf du Carrousel (1806) și Arcul de triumf din Place de l'Étoile, început de Jean Chalgrin și terminat treizeci de ani mai târziu, Pierre-Alexandre Vignon construiește monumentul Marii Armate, actuala biserică La Madeleine, copie fidelă a unui templu roman.

În Anglia, se păstrează încă gustul pentru „palladianism”, instituit în secolul XVII de Inigo Jones. Arhitectul Richard Boyle* (1694-1753) aduce în Anglia desenele lui Palladio. Robert Adam (1728-1792), după o călătorie la Roma, devine, împreună cu cei trei frați ai săi, consilierul în privința decorațiilor pentru toate clădirile din Anglia. El introduce în țară stilul pompeian. Din Anglia, neoclasicismul trece în America sub numele de stil „colonial”. Un peri-



Chiswick House (1725), Londra,
construită de Richard BOYLE, conte de Burlington.
© John Bebbell/Bridgeman/Artphoto

stil cu coloane împodobește fațada clădirilor importante (Resedința președintelui Washington, la Mount Vernon, 1787). Capitolul fiecărui stat al noii republici reia un plan neoclasic, cum se întâmplă la Boston, Richmond, și, cel mai celebru exemplu, la Washington, terminat în 1863.

În Germania, Berlinul se împodobește cu lucrări neoclasiche ca Poarta Brandenburg de Carl Gotthard Langhans (1788-1789), inspirată din compoziția Propileelor din Atena. Carl Friedrich Schinkel construiește Noul corp de gardă (1816-1818), plecând de la templul doric. La München, Leo von Klenze schimbă înfățișarea orașului cu Gliptoteca (1816-1830), cu Vechia Pinacotecă (1826-1836) și cu Propileele (după 1848). În apropiere de Regensburg, construiește Walhalla (p. 189) între anii 1830-1842, copie a unui templu antic. În țările nordice, succesul neoclasicismului este imens, în special la Helsinki, dar și la Sankt Petersburg, cu muzeul Ermitaj.

Sculptura

Estetica neoclasică se regăsește în puritatea formelor și în preocuparea pentru rigoarea sculpturii. Punctul de plecare al inspirației îl constituie statuile și basoreliefurile antice, dar noile opere accentuează răscoala, apreciată ca puritate. Totuși, câteva figuri feminine fac excepție și exprimă o voluptate calmă. Aceasta întoarcere la Antichitate apare în unele dintre lucrările lui Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), în special în simplitatea busturilor, ca ripostă la excesele rococoului. Jean Antoine Houdon (1741-1828) știe să adauge caracteristicilor artei antice preocuparea pentru realism. Printre lucrările sale, foarte numeroase, trebuie menționat Voltaire așezat, aflat la Comedia franceză. Marele sculptor venețian Antonio Canova (1757-1822) populează palatele imperiale cu figuri elegante. Sculptura sa imposibilă se umanizează în reprezentările feminine (Venus ieșind din baie, 1812, palatul Pitti, Florența). Sculptorul danez Bertel Thorvaldsen*, care lucrează în aceeași manieră, cunoaște un succes remarcabil și primește comenzi din toată Europa.

Pictura

Departat de lumea frivolă și artificială a societății aristocratice din secolul XVIII, burghezia, clasa în ascensiune, se interesează de ceea ce este concret. În ochii ei, arta trebuie să exprime „adevărul”, și numai desenul permite redarea strictă și exactă a realității. Personajele sunt desenate cu o linie nobilă, sobră, obiectivă și precisă, atât în plan anatomic cit și în ce privește vestimentația.



Bertel THORVALDSEN (1770-1844),
Venus cu mirror (1813-1816).
© Muzeul Thorvaldsen, Copenhaga, Artphoto



Jacques Louis DAVID, Mări așezat, 1793.
Muzeul regal de artă din Bruxelles.
© Artphoto/A. Hehl



Jean-Antoine GROS (1771-1835),
Bolnavii de ciuma din Iaffa (1804).
 Muzeul Luvru, Paris.
 © Hubert Jouve



Jean-Auguste Dominique INGRES (1780-1867),
Bata furcască (1863).
 Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti

În pictură, cautarea idealului clasic rămâne în mod esențial axată pe formă. Marile scene istorice vor să cucerească marea universală prin exaltarea eroului antic. Figurile nu trebuie să reprezinte pe nimeni în particular, ci să simbolizeze un caracter. Telul îl constituie ajungerea la ideal, eliminând tot ceea ce ține de ornametare și de înfloriri grațioase. Capătind o dimensiune puternic simbolică pentru a deveni utilitară și pentru a servi ca învățătură, arta devine elocință.

Pentru a evita ca lucrările să fie considerate prea exuberante, gama de culori a pictorilor neo-clasici rămâne sobră; tonurile lipsite de variații se detașază pe o tonalitate generală întunecată. Culoarea se reduce la o funcție simbolică evidentă, sau cu simplul rol de a îmbrăca forma. Ea pierde acea autonomie plastică expresivă proprie picturii baroce. În acest sens, Winckelmann propune ca program: „Frumusețea este ca apa cea mai limpede, de izvor, și cu atât mai curată cu cât are mai puțin gust.”

Pictorul Jacques Louis David (1748-1825) apare ca un adevărat conducător de școală. El vrea o artă severă, morală, construită pe reconstituiri arheologice. Figuri sculpturale, în poziții majestuoase, exprima sentimente eroice. Folosind puține culori, el transferă caracterul măreției antice în tablouri istorice evocând Antichitatea – *Jurământul Horatilor* (p. 196), *Răpirea Sabinelor* –, sau evocând evenimente contemporane – *Marat asasinat* (p. 193). În plus, în portretele sale, dovedește o excepțională măiestrie: *Domnul Seriziat și soția*, *Papa Pius VII*, *Grădinarasa*, *Doamna Récamier*. În ciuda autorității sale, contemporanii lui David și-au păstrat identitatea. Pierre Narcisse Guérin (1774-1833) își disputa înțelegerea în privința monotoniei culorilor cu baronul François Gérard (1770-1837). Louis Girodet (1767-1824), alegând o manieră neoclasică, prezintă deja subiecte romantice. Baronul Jean Antoine Gros, autorul tablourilor *Bolnavii de ciuma din Iaffa* și *Napoleon la Eylau*, anunță și el romantismul în modul de tratare a subiectelor și în utilizarea culorii. Pierre Paul Prud'hon (1758-1823) excelează în clarobscurul mișcător al carnatiilor albe și catifelate. Jean Auguste Dominique Ingres* nu se mulțumește cu imitarea stilului grecesc și roman. El caută să obțină armonia proporțiilor prin intermediul studierii unor modele luate din natură. Picturile sale își pierd severitatea excesivă a contururilor, dragă lui David. Corpurile își regăsesc volumul și culoarea și îmbina grația cu jocurile delicate de umbră.

Artă neoclasică va dăinui mult timp prin arta academică predată la Școala națională de arte frumoase. Printre profesori, Jean-Léon Gérôme* își va marca puternic discipolii. Cadrul foarte limitat al Academiei antrenează o rigiditate a

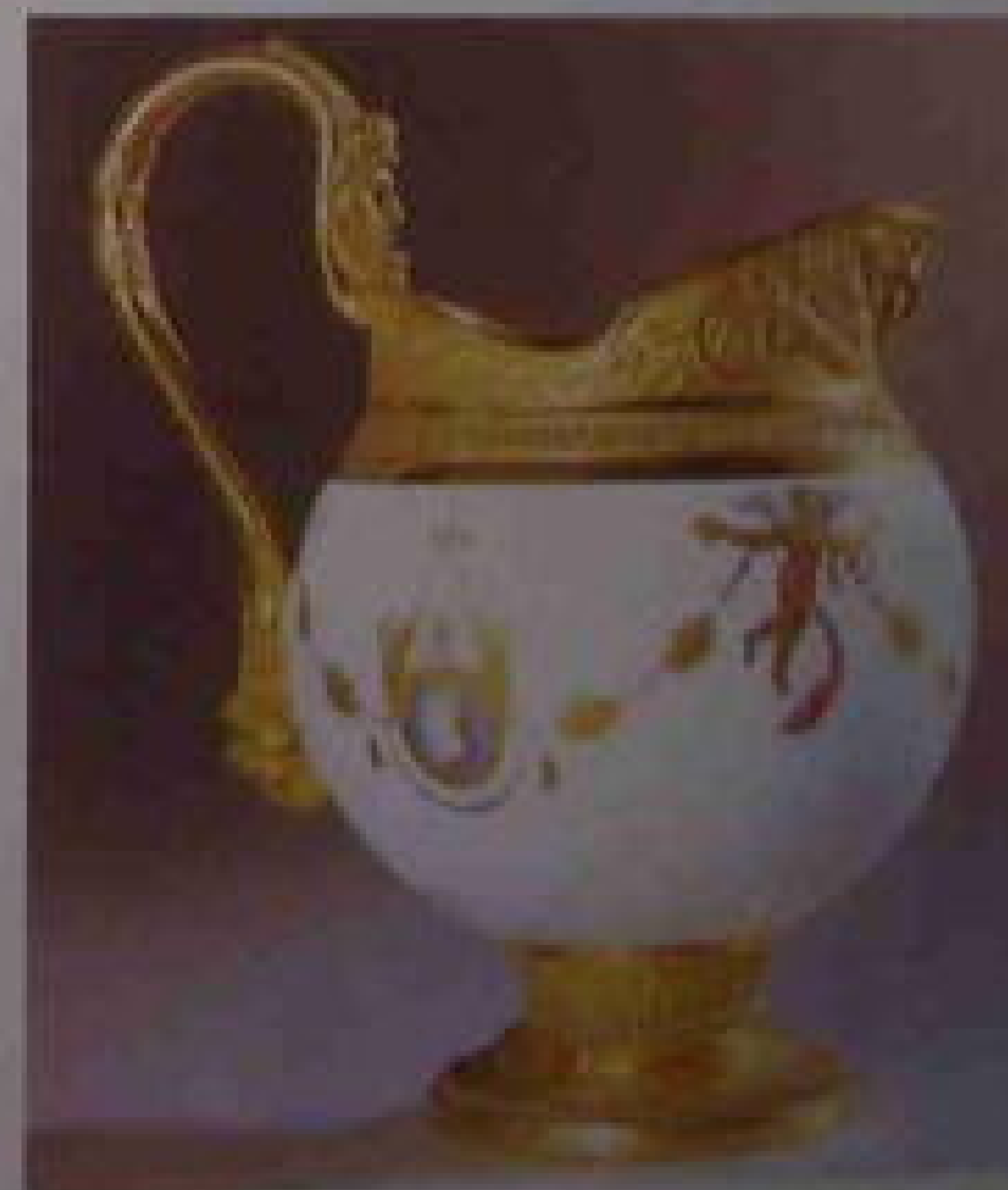


Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904), *Tineri greci la lupte de cocosi* (1846).
 Muzeul Orsay, Paris. © Photo RMN

doctrinelor care va rămâne, în tot secolul XIX, aproape neschimbată. În 1888, pentru definirea acestei arte se vorbește de „pompietism” cu referire la pompă, în sensul „exacerbarii fastului”, astfel încât reprezentarea coifurilor antice amintește cu haz de castile de protecție ale pompierilor.

Artele decorative

Stilul neoclasic se aplică și în domeniul decorativ și al mobilierului. El ia naștere în ceea ce se numește stilul Ludovic XVI. Cartușele neregulate ale rococoului fac loc unui decor mai sever, în care predomină linia și unghiul drept, cercul sau elipsa. Acestui vocabular îi urmează cel al stilului Directoire (1789-1799), care conjugă maniera antichizantă numită „pompeiană” a ultimilor ani ai Vechiului Regim, cu liniile lipsite de ornamentare și suple ale stilului Adam, venit din Anglia. Apoi, stilul Empire (1799-1815) transformă eleganta stilului Ludovic XVI într-o preocupare la scară mare pentru linii simple, cu simetrie riguroasă, și pentru motive repetate în serie.



Porțelan de Sévres. Vas pentru amănunțit, cu motive simple.
 Epoca primului Imperiu.
 © Hubert Jouve

Jurământul Horatilor (1784-1785)

Jacques Louis DAVID (1748-1825), muzeul Luvru, Paris



© Dagli Orti



Sketch (1782), Școala de arte franceze, Paris.
Înca din această schiță, David face să spună povestea între
cele două grupuri, bărbați și femei. În lucrarea finală,
prin simplificare, el accentuează contrastele, subliniind
virilitatea prin linii drepte și feminitatea prin linii curbe.

După întoarcerea de la Roma în 1784, David realizează primele schițe pentru *Jurământul Horatilor* și lucrează la acest tablou timp de unsprezece luni.

Jurământul Horatilor devine, dintr-o dată, manifestul unui stil nou: neoclasicismul.

Subiect

David alege o pagină importantă din istoria romană dintr-o povestire de Titus Livius.

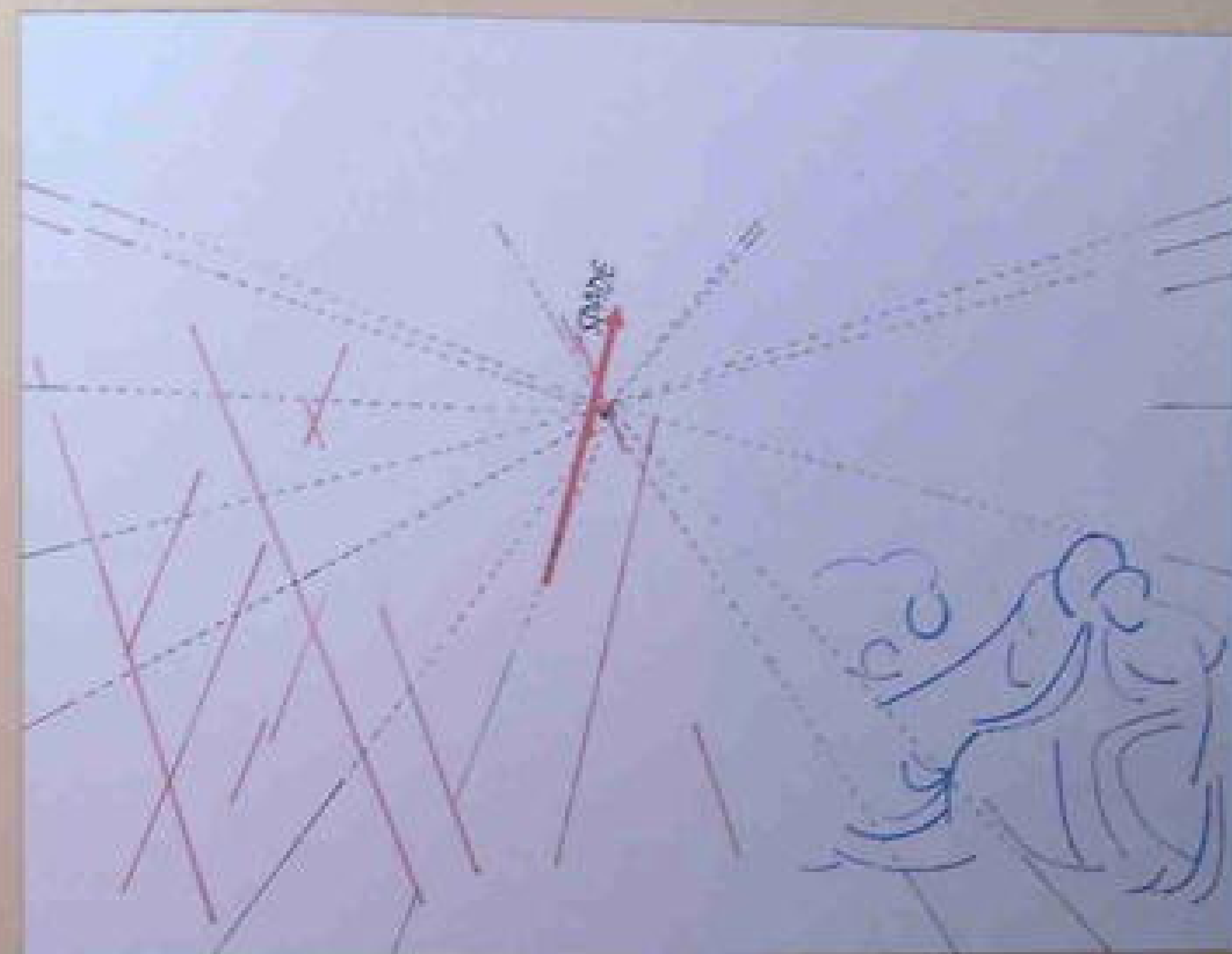
Tabloul evoca povestea celor trei frați Horatii, aleși pentru a reprezenta Roma în lupta împotriva celor trei frați Curiați, campioni ai orașului Alba. Relațiile matrimoniale între cele două familii creează o situație specială.

Pentru tabloul său, David a preferat să prezinte momentul în care tatăl tată le cere celor trei fiu să jure că vor pune caracterul sacru al onoarei și al patriotismului înaintea oricărui sentiment omenesc.

Compoziție

Tabloul, de format mare (înălțime: 3,30 m – lățime: 4,25 m), este rezultatul unui calcul riguros în vederea simplificării compoziției. Aceasta se

bazează pe o rețea de verticale și orizontale care asigură o structură forte a ansamblului. Linii oblice care dau direcția gambelor sau cele ale spadelor și a lăncii urmăresc traseul strict al diagonalelor aceleiași rețele.



Linii de fugă ale elementelor de arhitectură se reunesc în dreptul minilor tatălui.

— Linii oblice paralele:
expresie a virilității și a impetozității.

— Linii curbe și contracurbe:
expresie a feminității și a tristeții.

Locul unde se simțea acțiunea seamănă cu cel al unei scene de teatru, spațiu închis, fără profunzime. Decorul, intenționat fără ornamente, este prezentat frontal. Cele trei arcuri ale unui portic în stilul doric izolează unele de altele grupurile principalelor personaje: fiu, tată, soțiile. Ansamblul evocă o friză antică și, în consecință, romanticii îi vor reproșa lui David că tablourile sale lasă impresia unor sculpturi pictate. Linii de fugă ale orizontalelor se încrucișează toate în minile tatălui care învințe sabia onoarei.

David realizează un desen cu contururi clare și precise, exprimând armonia prin echilibrul proporțiilor. Culoarea rămân rece, în contrast cu coloritul strălucitor al picturii rococo. Culoarea rămâne la dispoziția formei și permite lectura în maniera picturii clasice. David pune un roșu puternic pe hainele bărbaților și îmbracă persona-

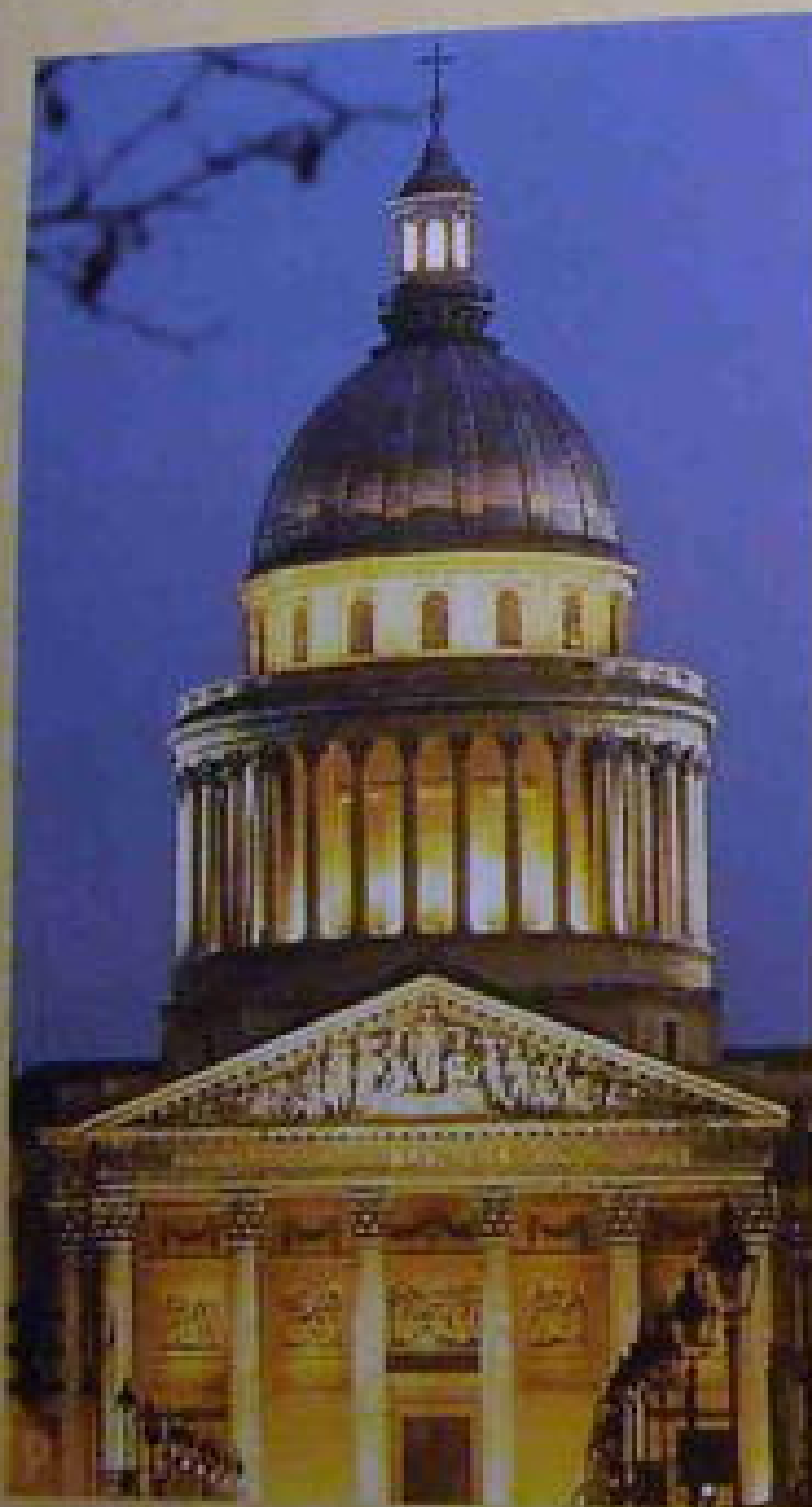
jele feminine în culori mai dulci. Culoarea joacă astfel un rol simbolic, accentuând opoziția între personajele principale și cele secundare, între virilitate și feminitate.

Mod de exprimare

Prin subiectul compoziției și prin culori, David caută să cinstească valorile estetice și morale proclamate de filosofi secolului Luminilor. Fundalul foarte întunecat al spațiului dintre coloane evocă moartea, imaginea Vechiului Regim, și contrastează cu cele două grupuri de personaje puternic luminate, expresie a lămpii gândirii republicane. Acest tablou este considerat drept una dintre loviturile severe îndreptate împotriva regimului monarhic care va cădea patru ani mai târziu, în 1789. *Jurământul Horatilor* va deveni un tablou-far în istoria picturii.

Panteonul (Paris)

Jacques-Germain SOUFFLOT



Panteonul.
© Jean-Claude N'Diaye/Impress

Ludovic al XV-lea, grav bolnav, face legământul de a reconstrui biserica abăției Sainte Geneviève, din Paris, dacă se va însinătosi. Directorul general al construcțiilor regale, marchizul de Marigny, fratele doamnei de Pompadour, îi comanda planurile lui Jacques-Germain Soufflot (1713-1780).

Fundațiile au început în 1758, dar dificultăți financiare au încetinit lucrările. Soufflot realizează tamburul în timpul celor doi ani de dinaintea morții. Pentru a termina construcția domului, unul dintre elevii săi, **Rondelet**, trebuie să întărească punctele de sprijin și termină monumentul în 1789.

În 1791, Adunarea constituanta hotărăște ca biserica să primească „rămășițele marilor oameni din epoca libertății franceze” și îi dă numele de *Panteon*.

Descriere

Edificiul prezintă un plan în cruce greacă. Mormintul Sfintei Genoveva, patroana Parisului, trebuia să se găsească sub cupola înaltă plasată la încrucișarea transeptului. Domul se compune din trei cupole din piatră, suprapuse.

Soufflot desenează îndrăznețe porțiuni fără susținere directă în construcția cupolei și a tamburului*. Numeroși arhitecți ai epocii prezic că ansamblul ar trebui să se prăbușească.

Fațada se compune dintr-un peristil cu coloane corintice susținând un fronton triangular unde **David d'Angers** va sculpta, în 1831, *Patria împărțind marilor oameni coroanele pe care le înconde Libertatea*.

Adunarea constituanta cere adăugarea a două clopotnițe cu două etaje, situate de o parte și de alta a exteriorului absidei, și închiderea celor patruzeci și două de ferestre pe care Soufflot le amenajase în ziduri. De atunci, edificiul a pierdut mult din luminozitate, iar suprafețele zidurilor goale par severe.

Stil

Neoclasicismul caută simplitatea folosind linia dreaptă și suprafața goală a pietrei. Dominanța liniei drepte nu este întreruptă decât de cercul cupolei. Arabescul și lejeritatea rococoului cedează locul orizontalității și predominanței năselor.

Corpul clădirii se prezintă ca o masă compactă. Soufflot abandonează tradiția barocă a zidului, împodobit cu pilastri și nișe, pentru a da din nou viață coloanei libere și porticului, ele-

mente pe care le folosește pentru a anima fațada și a structura interiorul edificiului.

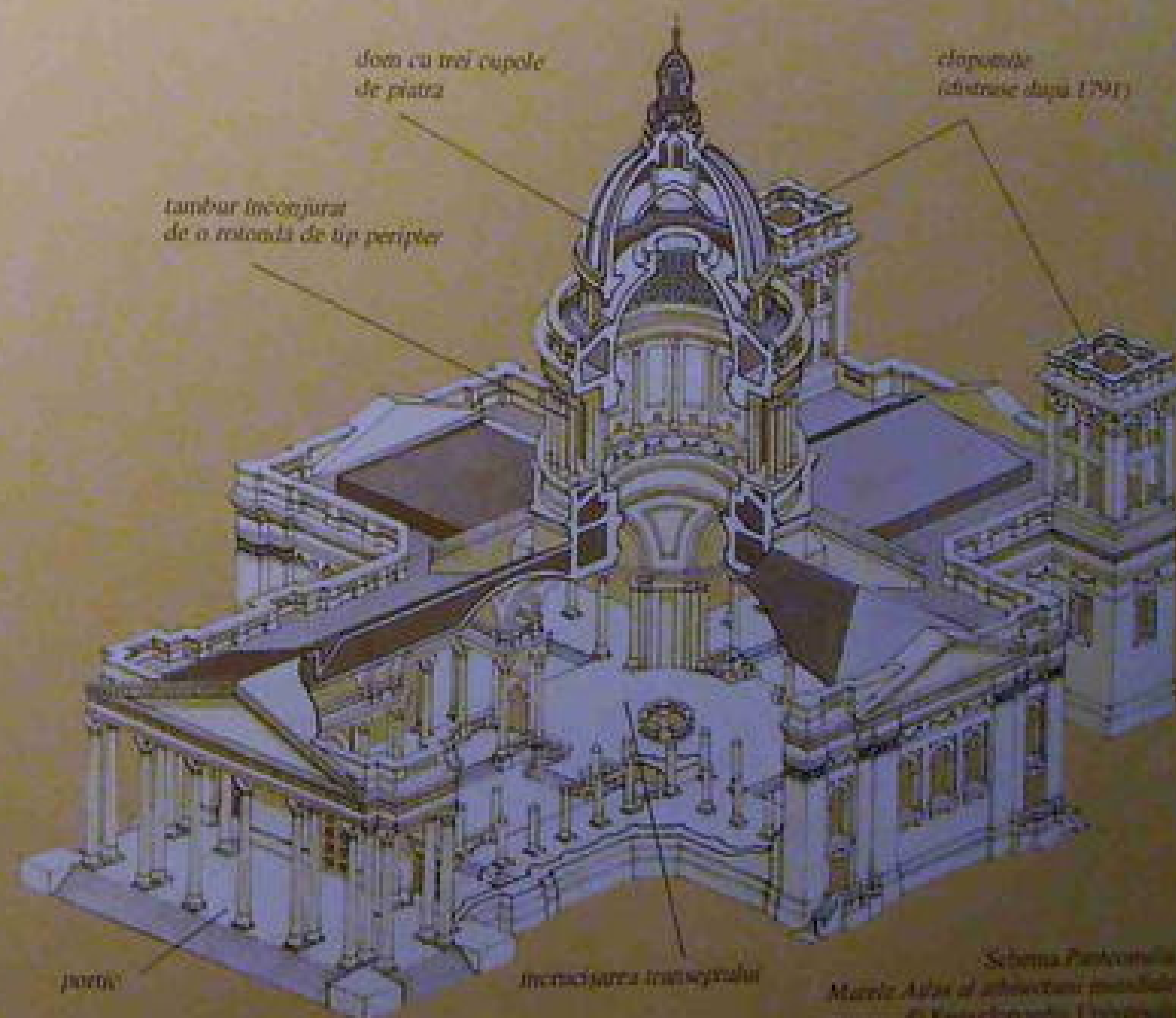
Pentru a separa nava centrală de cele laterale, Soufflot proiectează un șir de coloane care susține o friză, o cornișă și o balustradă. Bolțile în leagăn, specifice barocului, sînt înlocuite de Soufflot prin cupole aplatizate pentru nava și prin plafoane casetate pentru laterale. El simplifică modul de aranjare clasic, imitînd anumite trăsături ale structurii gotice. Pentru aceasta, pune la punct cu ajutorul inginerului **Rondelet** o nouă tehnică a pietrei armate cu bare de fier. Aceasta virtuozitate tehnică permite economisirea de material, reduce suportul și creează spații mai deschise.

Comentariu

Soufflot devine cel mai mare promotor al atitudinii neoclasică și, printr-o anumită sobrietate a zidurilor precum și prin gustul său pentru efecte grandioase, anunță deja aria napoleoniană. Panteonul va servi ca model pentru multe alte monumente, cum este *Capitolul* din Washington.



Interior din Panteon.
© PLS



Schema Panteonului.
Marcel Auzan al arhitecturii mondiale
© Encyclopædia Universalis

Romantismul

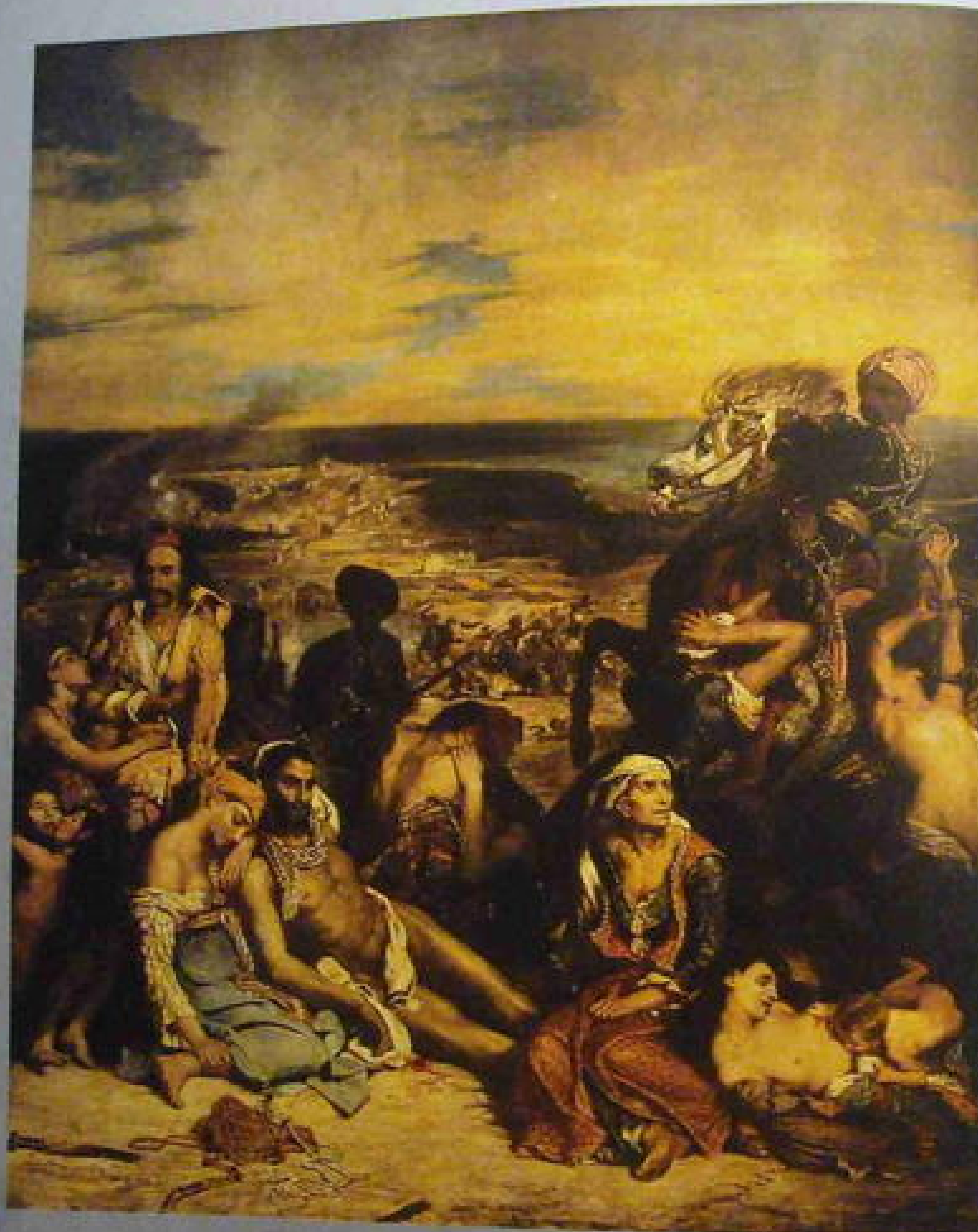
Inițial, cuvântul „romantism” apare în literatură. În Germania, adjectivul *romantisch* vine în opoziție cu tot ceea ce poartă numele de literatură clasică.

În artă, romantismul, respingând exemplul Antichității greco-romane, se afirmă ca o reacție împotriva tiraniei neoclasicismului. Romantismul marchează o ruptură completă cu ideile trecutului. El proclamă superioritatea individului și a personalității sale. Rațiunii reci îi răspunde puterea sensibilității, a pasiunii și a imaginației.

Spiritul nou al „Drepturilor omului” influențează în egală măsură domeniul culturii. Victor Hugo afirmă: „Principiul libertății... va reînnoi arta așa cum a reînnoit și societatea...” O mutație generală a gustului și a gândirii se manifestă în toate activitățile – literatură, teatru și muzică –, înainte de a se afirma în artele plastice unde artiștii dau frâu liber imaginației. Această schimbare radicală a atitudinilor față de viață și artă determină apariția unui nou curent numit „romantic”.

Curentul romantic apare treptat în decursul secolului XVIII și, după Revoluția franceză, se exprimă prin cultul pentru eroi. El se impune, începând din 1824, cu tabloul lui Delacroix, *Masacrul din Chios**. După o perioadă de afirmare febrilă, romantismul își pierde din suflu și, spre 1850, se estompează.

Această exaltare a individualismului se extinde în toată Europa; Germania, Anglia și Franța joacă un rol important. Ea va conduce artistul la izolare și la atitudini anormale, ceea ce va avea ca rezultat mitul artistului blestemat.



Eugène DELACROIX (1798-1863),
Masacrul din Chios (1824),
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti



Victor HUGO (1802-1885),
Fântâna din Edfysope (1866),
„Ivan” și „scutela”
Muzeul Victor Hugo, Paris.
© Bulloz

Vîrsta pasiunilor



Caspar David FRIEDRICH (1774-1840),
Manastirea din padure (1809).
 Staatliche Schlösser und gärten Schloss Charlottenburg, Berlin.
 © Bridgman-Göttschen



John CONSTABLE (1776-1837),
Carta cu fin (1821).
 © National Gallery, Londra

Din punct de vedere social, din tulburările politice de la sfîrșitul secolului XVIII ia naștere un om nou. Acest om aspiră la forme de artă eliberate de moștenirea Renasterii și a clasicismului. Nașterea romantismului se face lent, pentru că el este foarte strîns legat de neoclasicism. Într-adevăr, încă din 1750, Piranesi publica *Inchisorile*, unde prezintă scene imaginare. Temele negativiste – noaptea și moartea – joacă un rol important. Dincolo de aparente, grafismul sau deschide o fereastră spre necunoscut și spre teama de singurătate. Patrunderea fantasticului ne poartă la marginea nebuniei. Temele romantice vadese un gust aparte pentru ruine și pentru misterele lor, pe care le găsim frecvent în tablourile lui Caspar David Friedrich*.

Artiștilor le place să-și aleagă subiectele din textele poemului *Cîntecul lui Roland* în Franța și din *Cîntecul Nibelungilor* în Germania. Această referire la Evul Mediu suscita dorința de a face să revie și de a restaura monumentele acelei epoci. La Köln reîncep lucrările pentru terminarea catedralei, considerată focarul germanismului. Lenoir creează Muzeul monumentelor franceze pentru a salva sculpturile Evului Mediu, care scăpaseră de distrugerile revoluționarilor.

Precursorii germani

În Germania, romantismul se bazează pe reînnoirea la vechea Germanie. O reacție împotriva clasicismului francez și a dominației imperiale de la începutul de secol declanșează o campanie națională al cărei manifest devine *Discursul către națiunea germană* a lui Fichte. Sărbătorile în onoarea lui Albrecht Dürer, în 1828, scot la iveală intenția de a-l considera drept primul pictor german. Goethe îl asociază pe Dürer cu arta gotică în *În artă arhitecturii germane*. Pictori veniți din diferite regiuni ale Germaniei, printre care Peter von Cornelius și Johann Friedrich Overbeck, se stabilesc în 1810 la mănăstirea San Isidoro din Roma, pentru a-și consacra viața artei și cucerniciei. Această comunitate rămîne cunoscută sub numele „nazareni”. Aceștia corespund „prerafaeliților” englezi ca Burne-Jones*, asociație de pictori, fondată în 1848, care căuta să regăsească spiritul medieval al artiștilor „de dinainte de Rafael”.

Reacția franceză

Data apariției romantismului în Franța este 1824. În anul respectiv, la Salon, fata în fața cu *Jurămîntul lui Ludovic XIII* de Ingres, stralucește pinza lui Delacroix, *Masacrul din Chios*. Subiectul, luat din actualitate din grija pentru respectarea realității, constituie o noutate. Delacroix dezlanșase critica cu doi ani mai înainte cu *Barcă lui Dante*. La același Salon din 1824, publicul descopera pictura engleză cu *Carta cu fin* de Constable*, pe care Géricault o văzuse deja în timpul unei călătorii la Londra. Pictura engleză îi influențează mult pe pictorii francezi și în special pe Delacroix. Relația între om și natură este tulburată. Peisajului-decor, specific pentru clasicism, îi urmează un peisaj-emoție, în care prezența umană nu mai este indispensabilă. Peisajul devine adesea o „stare de spirit”, ca la Paul Huet. Neliniștea salaslădăste în cîmpiile și pădurile acestuia, într-o atmosferă de zbucium unde se simte o teamă permanentă.

Astfel se opun două tabere. Școala lui David înfruntă pe pictorii grupați sub numele de „shakespeareieni” sau „romantici”. Punctul culminant al acestei înfruntări îl găsim în ambianța Teatrului francez în februarie 1830, atunci cînd Victor Hugo dezlanșează pasiunile cu ocazia premierei la *Hernani*.

O aceeași intimitate spirituală îi apropie pe artiști și scriitori. Se stabilește o legătură foarte strînsă între pictură, muzică, poezie și filosofie, care permite romantismului să devină expresia lumii inconștientului.

Nevoia de a cultiva diferențierea, afirmîndu-și personalitatea, modifică statutul artistului în societate și repune problema siguranței sale materiale. Pictorul lucrează din ce în ce mai puțin la comandă, pentru că vrea să decidă singur alegerea subiectului.



Edward BURNE-JONES (1833-1898),
Scara cerească (1876).
 Tate Gallery, Londra.
 © Hubert Jussé

Exaltarea eului



Eugène DELACROIX (1798-1863),
Libertatea conducând poporul (1830),
 Muzeul Luvru, Paris.
 © Dagli Orti

Acest tablou, executat ca o consecință a celor trei zile glorioase ale lupturii de stat din 1830, constituie aproape un manifest politic. În dreapta Libertății apare pictorul, în persoana unui insurgent care ține o pașcă în mână, și în stînga ei tîcșeste un tîlhar muncitor, purtînd pe cap bereta tradițională a studenților. Delacroix ȝie ȝa anecdoticului dimensiuni de epopee, dea anecdoticului dimensiuni de epopee, imbinînd nădul alegoric ȝi costumul modern. Pe lînga exaltarea cîrta de subiect, o impresie intensă de dinamism domăna toate aspectele acestei creaȝii plastice.

Opera de artă „romantică” trebuie să fie autonomă și unică. Această idee se opune esteticii neoclaseice, pentru care rațiunea de a fi a operei de artă constă în ilustrarea unui program teoretic. Astfel, romantismul vrea să facă independentă creația în raport cu teoriile importante, inițiate a priori, și reclamă dreptul la „artă pentru artă”. Această revendicare apare pentru prima dată în Germania, în textele lui Schelling, Schiller și Lessing.

Pentru ei, arta trebuie să se debaraseze de orice intenție morală. Creația se definește ca o încercare pur plastică, din dorința de a se juca cu efectele picturale care se adresează sensibilității noastre. Libertatea și hazardul hrănesc inspirația. Anunci cînd Victor Hugo desenează, el pleacă de la o pată de cerneală sau de cafea pe care încearcă să o modifice. Lirismul spontan subminează elaborarea rațională (vezi p. 201). Astfel, efectul cromatic, imbinat cu factura personală, predomină în detrimentul aspectului finit și precis al redării. Schița păstrează impresia de prospețime și de spontaneitate. Folosirea frecventă a acuarelui și a pastelului permite fixarea rapidă a impresiei inițiale.



William TURNER (1775-1851),
Fortuna de apădu pe mare (1842),
 Tate Gallery, Londra.
 © Erich Lessing-Magnum Photos

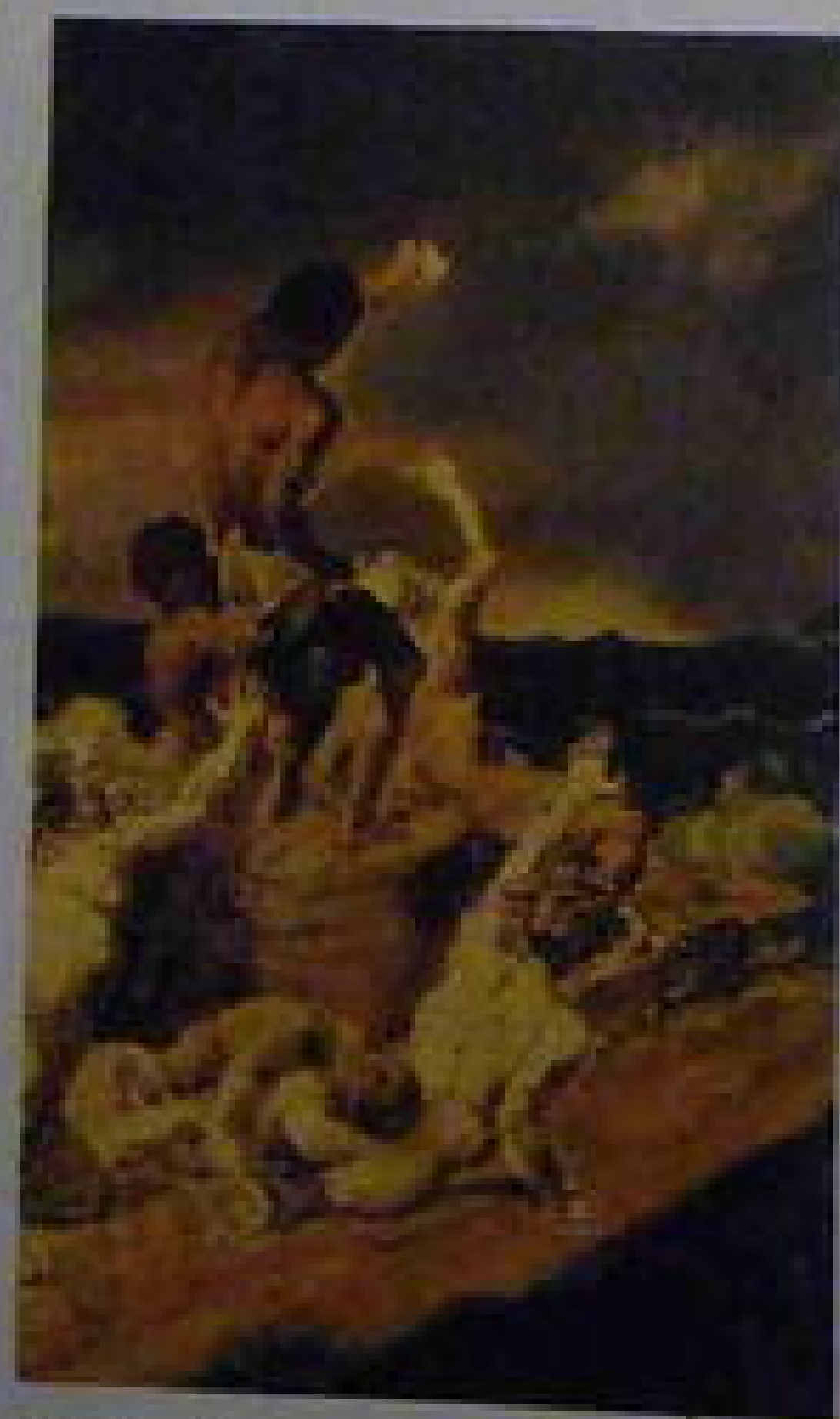
Primele pînze ale lui Eugène Delacroix – *Dante și Virgiliu în Infern*, apoi *Masacrul din Chios* – atrag critici și devin „manifestele” romantismului. Delacroix apare astfel ca șef al acestei mișcări, ceea ce el nu va recunoaște niciodată. În 1825, îl întâlnește în Anglia pe pictorii peisagisti John Constable și Richard Bonington (1802-1828). Toată viața, Delacroix se inspiră din literatura romantică de unde își ia subiectele; de exemplu, de la Byron află trama pentru *Moartea lui Sandanapu* (p. 210). În 1830, el pictează *Libertatea conducînd poporul*, scenă alegorică dedicată unui eveniment istoric. În această lucrare, face sinteza ideilor sale privind culoarea și mișcarea. Dintr-o călătorie în Africa de Nord, în 1832, aduce crochiuri și acuarele, care sînt punctul de plecare pentru numeroase tablouri: *Femeile din Alger* (1834), *Nunta evreiască* (1839). Delacroix repune în discuție problema regulilor de compoziție a unui tablou. Lucrul asupra fiecărei părți a suprafeței trebuie să dispară în favoarea efectului de ansamblu. Pictorii romantici le reproșează celor elaseici alăturarea pe pînză a unor suprafețe independente unele de altele.

Eugène DELACROIX
 Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863

Mama sa, fiica lăimosului ebenist Oeben, moare în 1814. Delacroix se confruntă cu o viață grea care îl influențează temperamental romantic. Îl întâlnește pe Géricault în atelierul lui Guérin. După *Dante și Virgiliu în Infern* (1822, Luvru) și *Masacrul din Chios* (1824, Luvru), Delacroix este considerat șef al școlii romantice. Duce o viață de boem și frecventează saloanele pariziene, în care face cunoștință cu Stendhal, Mérimée, Hugo, Vigny, Nerval. Se împrietenește cu Georges Sand și Chopin. În 1832, se îmbarcă pentru Maroc și Algeria. Umple paginile caietelor cu acuarele, și paleta lui se va îmbogăți cu îndrăzneala unor tonuri foarte moderne. Scrie un jurnal, început în tinerețe și continuat după 1847, în care își exprimă reflecțiile asupra artei. Bolnav, moare de epuizare în august 1863.



Johann Heinrich FÜSSLI (1741-1825),
Cosmarul (1781), Goethemuseum, Frankfurt.
© Hubert Josse



Théodore GÉRICAUT (1791-1824),
o a doua schiță (1818) a tabloului Pluta
Meduzei (detaliu), Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

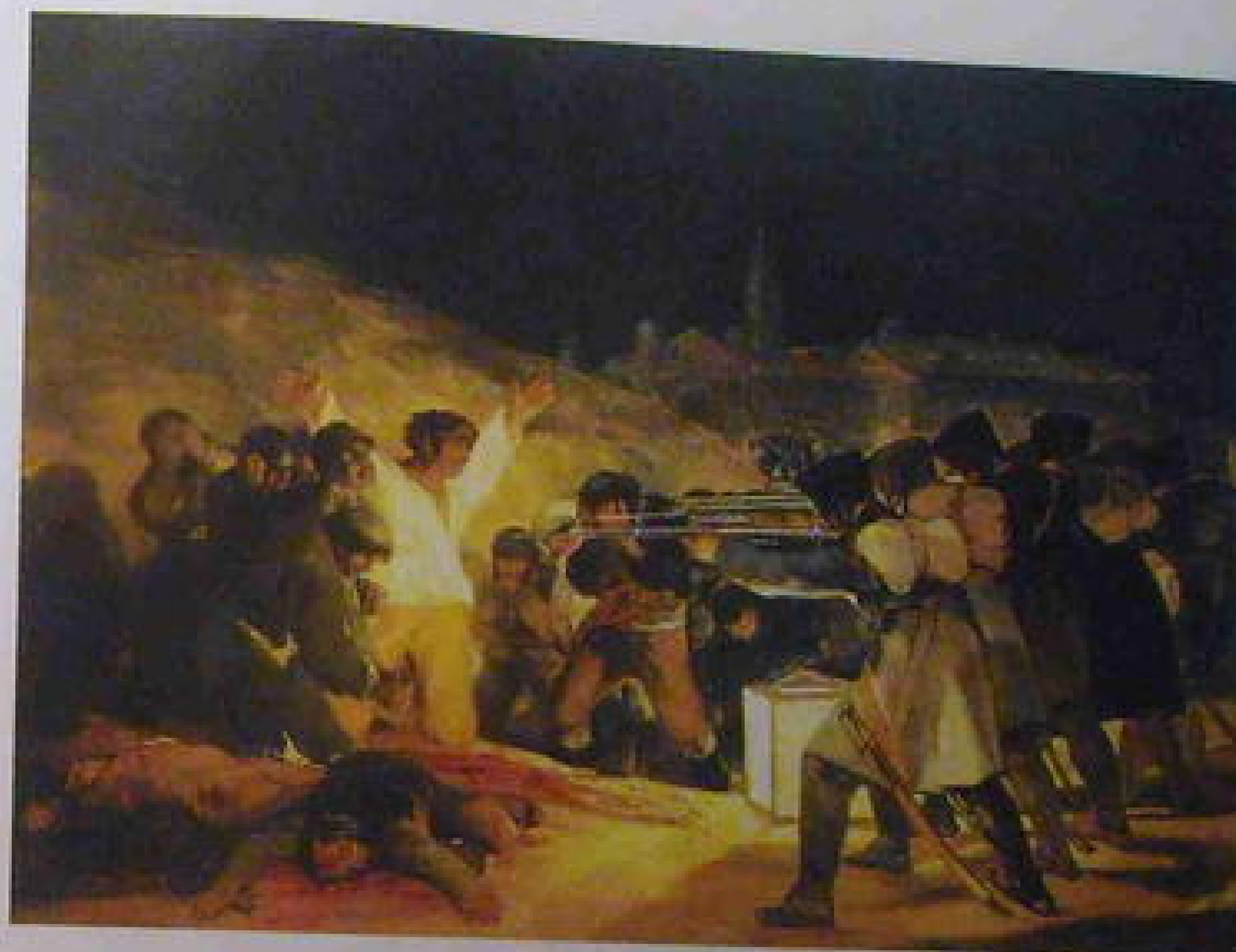
Ei vor ca rolul principal să fie jucat de ansamblul tabloului, mai expresiv datorită coerenței întregului. Pentru a atinge acest obiectiv, pictorul nu trebuie să împingă la fel de departe lucrul pentru fiecare zonă a tabloului; anumite „bucăți” rămân abia schițate, altele capătă vigoare printr-o muncă mai riguroasă.

Imaginația, domeniu predilect al artei romantice, se sprijină pe senzații neobișnuite în pictură. Aceasta din urmă evocă lumea vidului, a liniștii, a infinitului. Astfel, în Germania, unul dintre precursorii romantismului, Caspar David Friedrich, alege ca titlu al lucrărilor sale: *Intrarea în cimitir*, *Calator admirind norii*, *Naufragiul Speranței printre ghețuri*. Peisajul romantic se dezvoltă în Anglia cu William Turner* (p. 205) și în Franța cu Paul Huet. Acești doi pictori dau o înfățișare lirică naturii, stăpâni a unor forțe care produc neliniște, cum este furtuna.

Tema morții, a solitudinii, a răului apar ca o hrană pentru imaginar. Emoția ne face să parăsim domeniul rațiunii și să pătrundem în cel al irealului, al incomprehensibilului, al pierderii controlului conștiinței. Elvețianul Johann Heinrich Füssli* dovedește un gust deosebit pentru subiecte fantastice. El își petrece cea mai mare parte a vieții în Anglia, unde realizează ilustrații pentru operele lui Shakespeare și Dante, ca și pentru epopeea germană *Nibelungii*. În Franța, Théodore Géricault, prima mare personalitate romantică, prezintă la Salonul din 1812 *Comandantul vânătorilor din garda imperială la atac*, care îi atrage atenția lui David. El expune în 1819 *Pluta Meduzei**, inspirat dintr-un fapt de actualitate, tratat cu un patetism tulburător. Este pasionat și de reprezentarea picturală a cailor, după cum se vede în *Derby Epsom*, și de studierea insolitului prin intermediul unor suite de portrete de nebuni și nebune (1821-1824). Moartea lui prematură întrerupe însă această opera excepțională prin impetuoșitate și prin inovațiile cele mai îndrăznețe.

Noi cercetări devin posibile datorită modului de tratare a culorii. Lucrările fizicianului Newton încep să fie cunoscute din 1704. Delacroix completează acest studiu fizic al culorii (descompunerea luminii în culori primare și secundare) printr-o analiză a efectelor fiziologice (exaltarea culorilor complementare) și a efectelor psihologice (transpunerea sentimentelor, a pasiunilor). Culoarea nu servește numai la diferențierea formelor, ca în pictura clasică, ci devine expresie.

În Spania, cei câțiva pictori ai stilului pitoresc dispar în spatele imensei personalități de excepție și aproape de neclăsat a lui Francisco de Goya y Lucientes. Bolnav și din ce în ce mai surd din 1792, Goya devine un om singuratic și tragic; scenele de taurinomie, *Casa nebunilor* (1793), dovedesc această viziune romantică încă și mai pregnantă, relevată în decorarea cupolei



Francisco de GOYA (1746-1828), Execuția din 3 Mai,
Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti

San Antonio de la Florida (1798), unde mulțimea vulgară și pestriță asistă la învierea unui mort. După gravurile *Dezastrele războiului*, pictează *Execuția din 3 Mai**. Acest mesaj de libertate, în fața opresiunii armatelor franceze, îl anunță deja pe Delacroix prin tratarea subiectului, agilitatea tușei, folosirea culorilor pentru redarea expresivității și a emoției. Din ce în ce mai izolat și bolnav, Goya termină această coborâre în noapte prin picturile din *Casa sordidului*, propria locuință, unde prezintă coșmaruri halucinante.

Grupul german al nazarenilor se reunește la Roma în vechea mănăstire San Isidoro sub conducerea lui Friedrich Overbeck*. Peter von Cornelius (1783-1867) se alătură acestui grup și participă la executarea *Frescelor peripețiilor lui Iosif în Egipt* la palatul Zucaro din Roma. Acești pictori își propun să resuscite puritatea stilului primitivilor italieni, dar ei insistă, prin păreri preconcepute, încă repede dovada unui fel de academism.

Tentativa nazarenilor este reluată, începând din 1848, de către „prezelații” englezi care se inspiră din teme literare, în principal din legenda



Johann Friedrich OVERBECK
(1789-1869),
Italia și Germania (1829),
Neue Pinakothek, München.
© Joachim Blauel/Artotek



Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856),
Toileta Esterei (1841),
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Jossie

regelui Arthur, și din marturii celtice. Artiștii realizează de obicei picturi narative. Printre ei, trebuie reținute numele lui Dante Gabriel Rossetti și Edward Burne-Jones* (p. 203).

Romantismul corespunde, în egală măsură, modelului picturii cu tematică orientală. După Théodore Chassériau*, Horace Vernet (1789-1863), Eugène Fromentin (1820-1876) care pictează Africa de Nord, Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) va ilustra subiecte turcești și orientale.

Arhitectura

Orice formă arhitecturală devine citat și reflectă un discurs cultural. Arhitectura romantică vrea să viseze la trecut, ceea ce motivează restaurările costisitoare de monumente: în Franța Viollet-le-Duc reconstruiește castelul Pierrefonds, în Germania Karl Friedrich Schinkel termină catedrala din Köln. Arhitectul imită lucrări construite în alte locuri, în alte timpuri. Această arhitectură ia numele de „istoricism”: Parlamentul din Londra*, monument neogotic de Sir Charles Barry, Burgtheater din Viena, monument neoromantic de Gottfried Semper, biserica Sacré-Cœur din Paris, monument neobizantin de Paul Abadie etc. Uneori, arhitectul dă frâu liber imaginației, precum John Nash în Pavilionul regal neoindian din Brighton*, sau combină stiluri variate dând naștere „eclectismului”, ca, de exemplu, la Opera din Paris de Charles Garnier* sau la Rijksmuseum din Amsterdam de Peter Cuijpers...



Sir Charles BARRY (1795-1860), *Parlamentul din Londra*, început în 1836. © Dagli Orti



John NASH (1752-1835), *Pavilionul regal neoindian din Brighton* (1815-1821). © A. Terry/Explora



Charles GARNIER (1825-1898), *Opera din Paris* (1862-1875). © Jean-Paul Naviceu/Explora

Moartea lui Sardanapal (1827)

Eugène DELACROIX (1798-1863), muzeul Luvru, Paris



© Dagli Orti

La Salonul din 1827, atunci cînd Ingres expune *Apoteoza lui Homer*, Delacroix prezintă două lucrări al căror subiect aduce un omagiu lui Byron, mort cu trei ani înainte la Missolonghi: *Scena din războiul actual dintre turci și greci* și *Moartea lui Sardanapal*.

Subiect

Se pare că Sardanapal este ultimul descendent al legendarei regine Semiramida.

În capitala Babilon, asediată de mezi timp de doi ani, Sardanapal ar fi ridicat, potrivit legendei, un rug în curtea palatului ca să-și dea foc împreună cu bogățiile, caii, femeile și eunucii, mai degrabă decît să cadă în mâinile inamicului.

Compoziție

La prima vedere, acest tablou pare să abuzeze de infatisări de corpuri, stoffe, obiecte, pictate în culori somptuoase. Totul se scaldă într-un climat de impulsivitate și de senzualitate în mijlocul căruia se desfășoară naruirea despotului oriental.

Libertatea și hazardul specifice improvizației hrănesc această pictură. Totuși, Delacroix își organizează pinza după cîteva mari linii directoare. Mai întîi, o mare linie oblică imprimă elanul general. Aceasta pleacă din ochiul regelui și coboară în diagonală spre femeia înjunghiată, aflată în partea dreaptă, jos. Această linie descendentă întărește impresia de moarte și de distrugere.

În continuare, arabescuri complexe, pe care le desenează trupurile unele după altele, se distribuie pe traseul unei compoziții de arcuri de cerc concentrice, așa cum se propaga undele pe o suprafață lichidă, avînd drept centru privirea regelui. Compoziția rămîne deschisă și se prelungește dincolo de fundal pe trei laturi ale tabloului pentru a mari spațiul și a amplifica astfel efectul de abundență și de acumulare în jurul patului lui Sardanapal. Prelungirea spre exterior face legătura între scena autodistrugerii și devastarea palatului de către dușmani.



Dominanța de roșu dă unitate în zona centrală, repelițiile de roșu restabilesc echilibrul pe ansamblul suprafeței tabloului.

Verdele – culoare complementară a roșului – este plasat de-a lungul marginilor roșii centrale și potențiază roșul.

Culoare

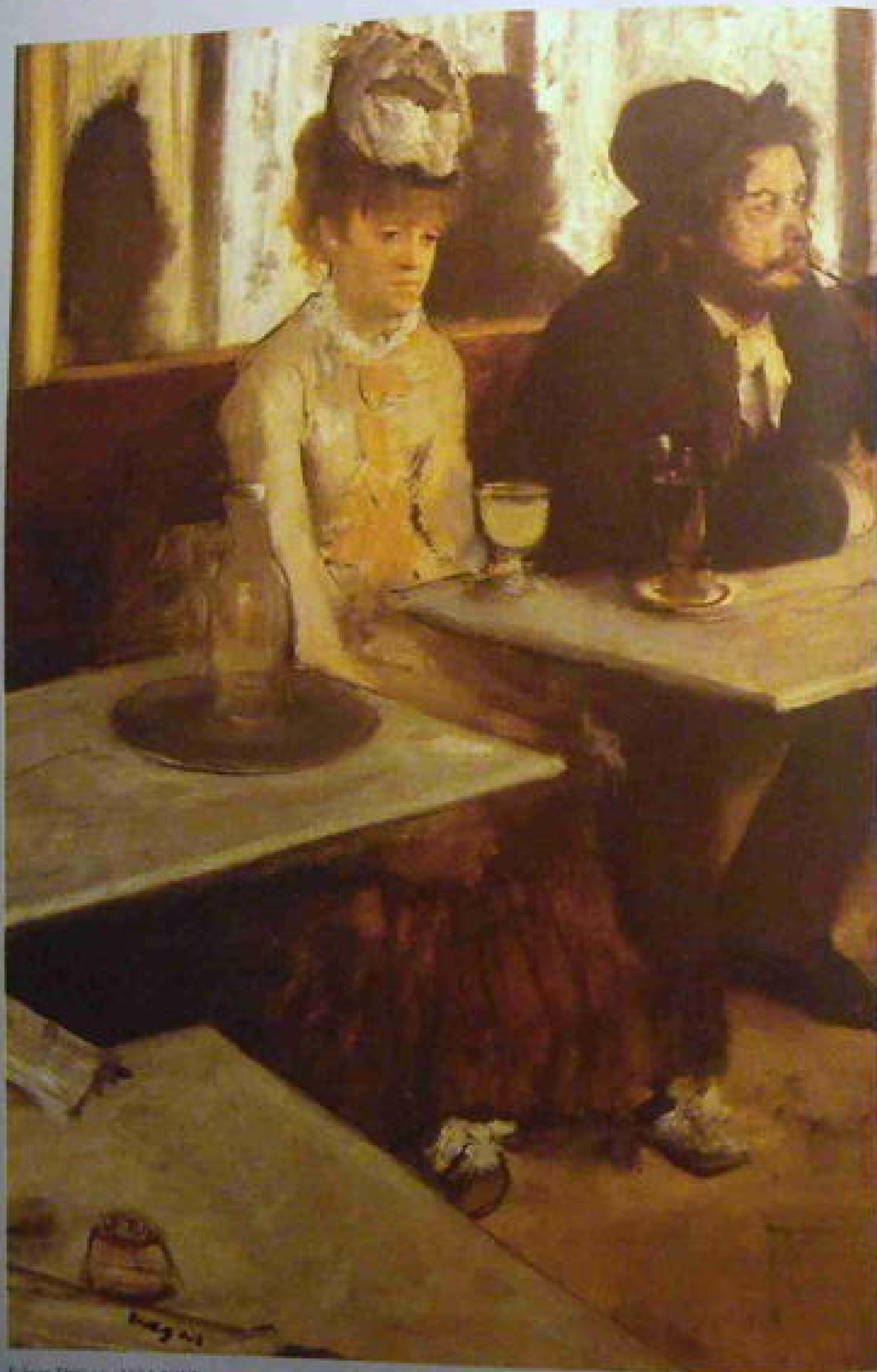
Reluînd lecțiile lui Veronese și Rubens, Delacroix se dovedește un mare colorist. Compoziția cromatică domină organizarea linieară. Pictorul pune de pe paleta culori de o frumusețe strălucitoare pentru drapaje, trupuri și obiecte prețioase. Culoarea, de o extraordinară bogăție, distribuită violent în pete, caracterizează pictura romantică. Pe lângă armoniile puternice și contrastele de culoare realizate cu multă abilitate, fiecare nuanță a paletii cromatice are o semnificație simbolică ce traduce furia singeroasă și incendiară. Delacroix notează în jurnalul său: „Culorile sînt muzica ochilor, ele se combină ca notele... unele armonii coloristice produc senzații pe care muzica însăși nu le poate atinge”.

Mod de exprimare

Moda Orientului, foarte puternică în epocă, îi inspiră lui Delacroix un tablou despre violență dusă la paroxism. Prin ambianta cromatică cu tonalități calde, prin forța expresivă a culorilor, artistul face să vibreze această scenă de o senzualitate exacerbată. Pe lângă intensitatea pasională, Delacroix descoperă un limbaj plastic nou și reușește să amplifice puterea de emoționare a picturii, ca un preludiu la pictura modernă.



Eugène DELACROIX, studiu* de femur pentru *Moartea lui Sardanapal*; pastel, Muzeul Luvru, Paris. © Photo RMN



Edgar Degas (1854-1917),
Absinthe (1876)
Musée d'Orsay, Paris
© Degas On

Încă de la crearea ei, Academia, prin intermediul expozițiilor, supune arta unor principii rigide. Împotriva acestei dictaturi, un anumit număr de scriitori, artiști, critici și ziariști tind să apropie arta de viața cotidiană. Pentru ei, este vorba despre „redarea adevărului”, căutând în realitatea înconjurătoare principală sursă de inspirație. Ei își spun „realiști”.

Viața devine material pentru opera de artă. Baudelaire scrie, referitor la Salonul din 1845: „Acela care va ști să scoată din viața actuală latura ei opacă și să ne facă să vedem și să înțelegem, prin intermediul culorii și al desenei, cât de mari și încântători sîntem, cu cravatele și pantofii noștri de lac, acela va fi un pictor, și anume unul adevărat.”

Fotografia*, nou mijloc științific de investigare, îi fascinează pe pictori. Dorința realiștilor de a surprinde o imagine fidelă a realității își găsește prin ea modul de exprimare. Cu toate acestea, fotografia va arăta diversitatea aparențelor prin intermediul sesizării directe a realului, ceea ce va stimula cercetările privind schimbările de aspect ale unei scene văzute în lumini sau atmosfere diferite. Astfel, se va naște impresionismul, rezultat al realismului cupus numai controlului senzațiilor optice.

Curentul realist apare în jurul anului 1850 și se continuă prin impresionism, de prin 1860. În 1863, produce scandal deschizând „Salonul refuzaților”. În timpul ultimului deceniu al secolului XIX, se manifestă noi tendințe care, treptat, eclipsază cele din urmă tresăriri ale epocii.

Capitolul

14

Realismul și impresionismul



Baudelaire fotografat de
NACIAR, către 1855.
© Collection Vieilles

Spiritul pozitiv

Gustave COURBET

... a învăța poporul istoria adevărată arătându-i adevărata pictură... Înțeleg prin istorie adevărata istorie ce s-a debarasat de intervențiile supraumane care, din toate timpurile, au pervertit sentimentul moral și au strivit individul. Înțeleg prin adevărata istorie ceea ce trece dincolo de orice ficțiune. Pentru a picta adevărul, trebuie ca artistul să privească în prezent, trebuie să vadă cu ochii și nu cu cealaltă."

... a fi capabil să traduc moravurile, ideale, aspectul epocii mele, după părerea mea, a fi nu numai pictor, ci și om; într-un cuvânt a face artă vie, acesta este țelul meu."

Gustave COURBET

Extras din „Cuvântul înainte” al catalogului expoziției sale particulare din 1855



Edgar DEGAS (1834-1917),
Stradă de arabesc (1877),
Muzeei Orsay, Paris. © Dagli Orti

Auguste Comte publica între anii 1830-1842 *Cursul de filosofie pozitivă*, care va influența mult cercetarea pictorilor realisti. „În stadiul pozitiv, scrie el, spiritul renunță la cunoașterea absolută și o înlocuiește cu cea relativă, adică relațiile și legile care guvernează fenomenele ce ne înconjoară.” Această influență va da rezultate maxime în cercetările impresionistilor, continuate apoi de acelea ale poanțilistilor.

O nouă invenție, fotografia, își face simțita prezența în prima jumătate a secolului XIX, o dată cu descoperirile litografului Nicéphore Niepce (1765-1833). Pictorul Jacques Daguerre (1787-1851) perfecționează rapid procedeul.

Fotografia, prin încadrare, zone clar conturate și zone neclare, prin distrugerea spațiului, influențează munca impresionistilor. Ea le permite lui Degas⁸ și Toulouse-Lautrec percepția exactă a procesului de descompunere a unei mișcări, în special în cazul reprezentării dansatorilor și a cailor. Posibilitatea de a opri mișcarea, de a sesiza momentul, de a lua ca unic material de construcție expresia luminii, provoacă o dispută asupra percepției și analizei impresiei vizuale. De aici, pictura, ca imitare a naturii, se elatima din temelii.

Influența științei și a pozitivismului se regăsește în jurul anului 1850 la scriitori care își propun sistematic să împingă literatura către observarea directă și reproducerea fidelă a realului (Flaubert, Zola, Maupassant, Balzac).

Revoluția din februarie 1848, care determină venirea la putere a republicanilor, marchează o etapă importantă pentru realism, expresie a modernității. Ea permite consacarea acestei noi mișcări artistice. Într-adevăr, pictura academică, cu subiectele sale istorice și religioase, pare atezată puterii conservatoare, în timp ce realismul acordă importanță valorilor democratice, prin intermediul unei picturi a peisajului și a vieții rurale a epocii. Țăranul devine o figură-cheie a actualității, categoria lui socială suportând tulburările revoluției urbane și industriale.

Sub al Doilea Imperiu, burghezia este lipsită de cultura artistică. Singurul criteriu de judecată al unei mari părți a clasei înstărite este plăcerea produsă de o operă și somptuozitatea unei lucrări. Pictura oficială face pendant noului stil al monumentelor publice, al decoratiei eclectice complicate și al interioarelor supraîncărcate ale locuințelor particulare. Acest academism beneficiază și de atitudinea de respingere manifestată față de romantism. În numele bunului gust, sint readuse la loc de cinste teoriile lui David, reluate de Ingres. Academia de arte frumoase își impune



Édouard MANET (1832-1883),
Dejunul pe iarbă (1865),
Muzeei Orsay, Paris.
© Dagli Orti

tezele prin organizarea Salonului. Începând din 1857, acesta nu se mai ține în Salonul patrat din Luvru (de unde și numele său), ci în Palatul industriei, construit pe Champs-Élysées pentru Expoziția universală din 1855. Salonul consiera în fiecare an marii pictori, acordându-le medali și nominalizări pentru viitoarele comenzi publice și private. În 1855, Salonul îi refuză lui Courbet *Atelierul*⁹ (p. 222) și *Inmormântare la Ornans*. Opt ani mai târziu, în 1863, la cererea lui Napoleon, se organizează un „Salon al refuzatilor”, în afara celui oficial, de unde fuseseră refuzate două mii de pinze și circa o mie de sculpturi, de către un juriu care îl premiasă pe academistul Cabanel pentru *Născerea lui Venus*. Aici expun tinerii pictori care vor da naștere impresionismului: Renoir, Cézanne, Pissarro, Guillaumin, Monet, Jongkind, Fantin-Latour, Whistler și alții, cu Manet în frunte, cel care declansase un scandal răsunător la prezentarea tabloului *Dejunul pe iarbă*.



Gustave COURBET (1819-1877),
Femei cântând gra (1855),
Muzeei de artă, Nanterre.
© Dagli Orti

Scandaluri și modernitate



Jean-François MILLET (1814-1875),
La strânsul fânului. Muzeul Luvru, Paris.
© Photo RMN

Cuvîntul „realism” apare în 1836 într-un text de critică al lui Gustave Planché care opune maniera „realistă” aceleia de „frumos ideal” al discipolilor lui Ingres. Termenul desemnează mai exact o mișcare ce, între 1848 și 1860, reacționează împotriva romantismului și a academismului neoclasicilor întîrziati. Limitele lui în timp și spațiu rămîn imprecise pentru că, francez la origine, realismul se hrănește din influențe olandeze, spaniole, engleze și se răspîndește în toată Europa.

Pictura realistă

Germenii realismului pătrunseseră deja în marile compoziții idealizate ale pictorilor neoclasiци, și mai pregnant încă în genul cel mai simplu, cel al portretului. Dar obiectivitatea reprezentării nu este decît o componentă a realismului. Acest stil presupune și o schimbare în caracterul execuției. De la o tehnică minuțioasă și rece, specifică neoclasicismului, se trece la o execuție mai frustă, adesea apropiată de schița. O altă modificare radicală intervine în alegerea subiectelor. În ierarhia clasică a genurilor, nobila pictură istorică deține primul loc. Ca o ripostă, realismul reprezintă scene din viața cotidiană. Academistii tratează aceste subiecte drept „caricaturi abjecte și necuviincioase”.

Pictorii realști reprezintă viața modernă și, în particular, „realitatea socială”. Astfel, Gustave Courbet înțelege să ridice scena de gen la statutul de pictură istorică. Jean-François Millet* se inspiră din lumea țăranilor. Angelus, simbol al caracterului sfînt al muncii pămîntului, va fi reprodus în milioane de exemplare. Honoré Daumier* își arată dragostea față de cei umili pictînd o lume săracă și în suferință. El folosește litografia pentru a ironiza toate defectele timpului său. Acest procedeu nou, inventat de austriacul Senefelder în 1798, prezintă imensul avantaj de a permite artistului să deseneze direct în creion gras pe piatră, la fel de ușor ca și pe o foaie de hîrtie. În ziarele satirice la care colaborează – Caricatura și Le Charivari (Vacarmul) – Daumier face din litografie o armă. După votarea legii din 1835 care interzice satira politică, Daumier se ocupă de satira socială. El în ris vicilele burgheziei, rapacitatea avocaților și a bancherilor.

În afara Franței, realismul are o imensă șansă datorită expozițiilor universale și a tablourilor pe care pictorii francezi (Courbet, Manet) le prezintă în străinătate. Courbet călătorește de două ori în Germania, la Frankfurt în 1858 și la München în 1869. El „converteste” la realism tineri artiști germani, satui de nazareni.



Honoré DAUMIER (1808-1879),
Strada Transnonain (1834), litografie.
Muzeul din Dresda.
© E. Lessing/Magnum

Expozițiile universale prilejuiesc și răspîndirea din Franța pînă în Rusia a unei vaste mișcări picturale, care își propune să fie o „observare fidelă a naturii”.

Această fascinație pentru realitate, constantă la germani, este exprimată în lucrări ale lui Adolf von Menzel (1815-1905). În afara de cîteva sute de ilustrații referitoare la viața lui Frederic cel Mare, pictorul transpune pe pînza dificultatea și mîreția muncii muncitorilor. El îl descoperă pe Courbet în 1855 cu ocazia Expoziției universale, într-o perioadă în care căuta deja să-și reînnoiască viziunea. Ultimele sale lucrări sînt în evidență interesul impresionist pentru lumină.

Wilhelm Leibl, considerat cel mai de seamă reprezentant al realismului german, execută lucrări de o foarte mare claritate. Îl întîlneste pe Courbet în 1869, la München, și apoi, în 1870, la Paris. Cele mai cunoscute lucrări ale sale (*Trei femei în biserică**) fac să transpara grija pentru redarea detaliului, amintind de maniera lui Holbein.



Wilhelm LEIBL (1844-1900), *Trei femei în biserică* (1881), Kunsthalle, Hamburg.
© Westermann/Anaphot



Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875), *Amatori din Miro/Castanie* (1864),
Muzeul Orsay, Paris. © Dagbladet



Auguste RODIN (1840-1917),
Balzac, ipsos (1898)
Musée d'Orsay, Paris.
© Hubert Jossé



Pierre-Auguste RENOIR (1841-1919),
Leagani (1876),
Musée d'Orsay, Paris.
© Dagli Orti

Pictura peisagistă

Realismul redescoperă și un gen de pictură considerat secundar: peisajul. Până atunci, peisajul servea, de regulă, pentru agrementarea anumitor scene istorice și cel mai adesea avea un caracter artificial. Mai întâi sub impulsul romanticilor, peisajul permite evocarea unei stări de spirit; apoi, pictorii realști dau o imagine obiectivă a peisajului, cea mai simplă și cea mai sinceră posibil. Unii rămân fideli picturii de atelier și folosesc culori sobre cu tuse impetuoase, alții preferă să se aplece asupra observării directe a peisajului. Această practică, ce va culmina cu pictorii de la Barbizon, numele unei localități situate la izvoarele pădurii Fontainebleau, anunță impresionismul. Studiile asupra motivului pictural, simple lucrări pregătitoare, dau prin libertatea lor tehnică cîștig de cauză realismului. Subiectul tabloului nu se mai împarte între anecdotica unei scene bucolice și natura înconjurătoare. Aceasta din urmă devine pe de-a-ntregul subiectul tabloului. Maniera de a picta cu tuse spontane, puternic contrastante, permite prezentarea structurii „geologice” a peisajului. Pictorii de la Barbizon sînt interesați de redarea intensității luminii, variabilă după sezon, oră și poziție.

La Jean-Baptiste Camille Corot* (p. 217), lumina are o importanță deosebită. Studiile sale asupra peisajelor prezintă o atmosferă poetică, din care se degajă un abur satinat, care răspîndeste licări argintate. Corot anunță impresionismul prin folosirea unei palete luminoase, ceea ce îl diferențiază de pictorii de la Barbizon, și prin acuitatea privirii sale exercitate pentru o analiză foarte fină a variațiilor de lumină.

Sculptura realistă

Realismul se regăsește în sculptura lui Jules Dalou (1838-1902) care însușește toate aspirațiile unei sculpturi orientate spre om. El exalta muncitorii și idealul republican (*Triumful republicii*, *Piața Națiunii din Paris*). Elegantul Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) păstrează legăturile cu romantismul. El face să renască societatea timpului său în busturile lui Napoleon III, Alexandre Dumas, Charles Garnier. În 1869, el realizează, pentru fațada Operei din Paris, basorelieful *Dansul*. Cel mai celebru reprezentant al sculpturii realiste, Auguste Rodin, se lovește de lipsa de înțelegere a contemporanilor. Preocupat să surprindă viața în manifestările fugare, Rodin face să izbutnească formele din interior. Lucrările lui nu mai au suprafețe netede, cum se întâmpla la toți sculptorii anteriori, ci acestea sînt neregulate, cu adîncituri și ieșinduri care agită lumina, creînd, prin acest joc, iluzia realității. Această practică se apropie de cercările pictorilor impresionisti. Rodin rămîne un novator și vrea ca subiectul, pe lîngă realismul său, să conducă spre un simbol universal: *Gînditorul*, *Omul care iese* (p. 187)... El vedește o

dorință către monumental – *Poarta infernului* – și, uneori, către abstract: *Statuia lui Balzac**. Emile Antoine Bourdelle (1861-1929), unul dintre elevii săi, lucrează într-un stil expresionist, fără a uita niciodată sculptura greacă. Aristide Maillol (1861-1944) exalta frumusețea simplă a nudurilor feminine.

Pictura impresionistă

Veniți din direcții diferite, cîțiva tineri pictori, născuți între 1830 și 1841, se întâlnesc la Paris, către 1860, la Academia elvetiană – Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Armand Guillaumin (1841-1927) – și în atelierul profesorului Gleyre: Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir*, Frédéric Bazille (1841-1870), Alfred Sisley (1839-1899). Acest grup de excluși ai salonului oficial, mistuiți de incertitudini, are nevoie de discuții inflacante pentru a elabora unele idei. Este momentul în care cafenelele își exercită rolul lor deosebit în viața artistică. În acest cîmăcliu informal, Édouard Manet (1832-1883) anima reuniunile în care se confruntau tot felul de tendințe. Mai întâi, el contesta învățămîntul oficial și se arăta reticent în fața realismului tributar lucrului în atelier. În schimb, manifestă interes pentru pictura luminoasă a secolului XVIII și descoperă stampele japoneze, care îl invita să abandoneze tehnica modelului, a clarobscurului și a amănunțelor prea precise. Primii impresionisti fac o pictură din ce în ce mai fluidă, aeriană, apropiată de cea a englezilor Constable și Turner, a olandezului Jongkind și a francezului Boudin, pictorul mării, al cerurilor marine și al plajelor din nord.

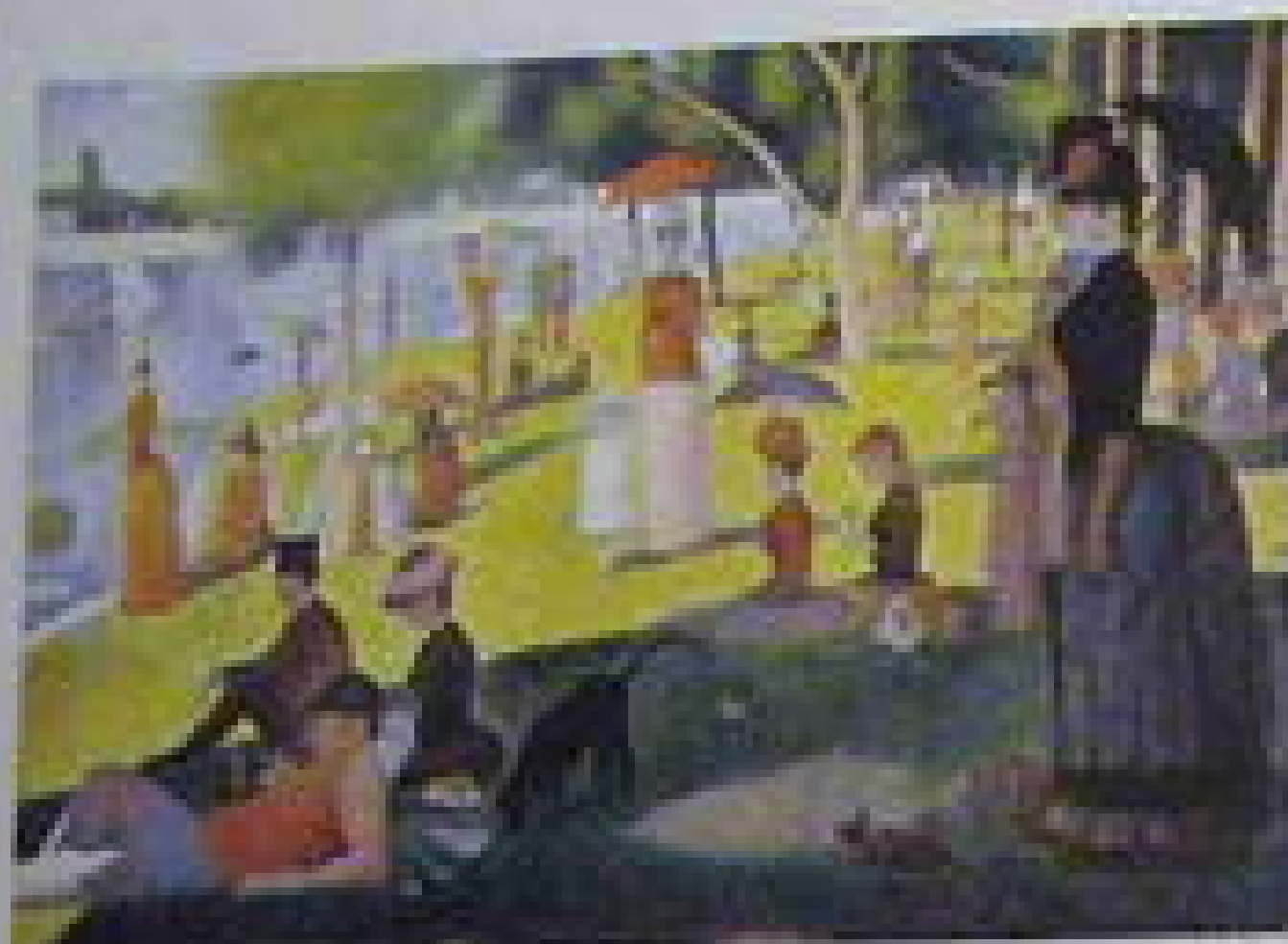
Tinerii pictori expun în aprilie și mai 1874 în atelierul fotografului Nadar, de pe Bulevardul Capucinelor nr. 35, din Paris. Cu această ocazie, criticul Louis Leroy inventează, în hăjoacă, termenul „impresionism”, după titlul tabloului lui Monet, *Impresie, răsărit de soare**.

Impresionistii se consacră picturii după natură. Noutatea recentă a tuburilor de vopsea pe bază de ulei le permite să lucreze în aer liber „la motif”, constatînd că peisajul se modifică după oră, după anotimp și după schimbările atmosferice. Aceasta atrăgea pentru ceea ce este trecător conduce către evanescent, impalpabil. Adevăratul subiect al tabloului devine lumina cu infinitele sale variații, iar cu timpul doar reflectarea ei pe planurile apei mării și pe suprafața riurilor.

Punînd în practică descoperirile legilor optice referitoare la lumină, la culoare și la percepția vizuală, ale fizicienilor Chevreul, Maxwell și Young, impresionistii își schimbă felul de a realiza amestecul culorilor. Acestea nu mai sînt combinate pe paletă, ci prin juxtapunerea pe pînza a tusei celor mai pure posibile este vorba în acest caz de un amestec „optic”.



Claude MONET (1840-1926),
Impresie, răsărit de soare (1872), *Academy*,
Musée d'Orsay, Paris.
© Hubert Jossé



Georges SEURAT (1859-1891).
O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte (1884-1886).
Art Institute, Chicago.
© Anephot/Anothek



Vincent VAN GOGH (1853-1890).
Le Père Tanguy (cane 1887).
Muzeul Rodin, Paris.
© Robert Juse

După o ultima expoziție colectivă, în 1886, grupul impresionist se dizlocă. Numai Monet va continua cercetările impresioniste. La sfârșitul vieții, cu *Nimfele*, el propune variațiuni de mari dimensiuni într-un stil nedefinit. Auguste Renoir, legat de Monet, preferă portretul sau scenele cu personaje: *Balul de la moara la Galette* (1876, Paris, muzeul Orsay). După o perioadă în care se simte influența lui Ingres (1881-1888), el revine la culoare și adoptă o factură mai gestuală. Se consacră apoi aproape exclusiv noului feminin, pe care îl tratează într-o manieră opulentă și senzuală.

Edgar Degas (1834-1917) iubeste mai puțin *plein-air-ul*, cu excepția hipodromului. El pictează Opera, scene din cafenea (*Abșantul*, vezi p. 212), café-concertul. Are un simț ascuțit al realului și caută să surprindă instantaneul mișcării. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) acordă, din nou, prioritate liniei în tablourile și litografiile sale în care dovedește un spirit de observație viu și caustic. Originalitatea alisului său îi va influența pe toți creatorii din prima jumătate a secolului XX.

Seurat și divizionismul

Neimpresionismul, sau divizionismul, pare a fi la prima vedere prelungirea impresionismului, dar prospețimea senzației spontane este înlocuită cu un demers științific riguros care va ajunge la *pointilism*. Analiza efectelor amestecului optic al culorilor este făcută într-un mod sistematic. Seurat*, cel mai important pictor din grupul *pointilistilor*, îi frecventează pe fizicieni și împartășește ideile savantului Charles Henry privind raporturile între direcții, culori și senzații. Signac însuși aplică aceste principii, dar va evita, cu timpul, această cale de a realiza compoziții decorative calculate cu razele.

După impresionism

Postimpresionismul grupează un ansamblu de mișcări artistice diverse. Trei artiști izolați, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, toți influențați la un moment dat de limbajul impresionist, constituie personalitățile majore ale acestei perioade. Vincent Van Gogh*, venit din Olanda, debucă la Paris în 1886 și intră în contact cu impresionismul. El se convertește, cu entuziasm, la această pictură luminoasă, dar nu va renunța niciodată la construcția formelor prin conturi adesea foarte accentuate. Se îndepărtează destul de repede de impresionisti, refugiindu-se în Provence pentru a lucra într-un spirit care anunță expresionismul. Paul Gauguin (1848-1903) participă la a cincea expoziție impresionistă. Inițiat de Pissarro, apoi legat de Cézanne și, în final, de Van Gogh, el părăsește drumul acestora pentru a se interesa, la Pont-Aven, de proceulul *clouardismului* inventat de Emile Bernard. Acest procedeu consta în pictarea cu tinte plate, înconjurând formele cu o trasatură puternică, așa cum se vede



Paul CÉZANNE (1839-1906), Casa spiritului (1872-1873).
Muzeul Orsay, Paris. © Erich Lessing/Magnat

în stampele japoneze. Aparținând grupului de la Pont-Aven, Sérusier va transmite această formulă viitorilor nabisti. Pictura lui Gauguin este încărcată de simboluri, adesea mistice. După ce se stabilește în Tahiti devine poezia senzualității și al misterului bastinașilor primitivi. Paul Cézanne* uita de culorile sale sumbre și de tusele groase și viguroase ale tinereții petrecute în apropierea lui Pissarro, la Anvers-sur-Oise. El adoptă factura impresionistă și analizează lumina cu o tuză colorată. Pictează încet și metodic pentru a asocia, într-o tonalitate potrivită, lumina impresionistă cu rigoarea formei și a volumului. „Când culoarea este în toată splendoarea ei, îl învătă pe Emile Bernard, forma este în toată plenitudinea”. Simțul construcției va servi ca punct de plecare pentru pictura secolului XX.

Tapisti (*macchiaioli*) reînnoiesc pictura italiană de la sfârșitul secolului XIX. În lucrările lor, se studiază să păstreze prospețimea schitei, primă o construcție de pete colorate. Ei sesizează importanța mișcării impresioniste, asigurând răspindirea ei în mediul italian.

Critică relativă la a doua expoziție a impresionistilor

„Strada Le Peletier are necazuri: după incendul de la Opera, iată că un nou dezastru se abate asupra cartierului. La Durand-Ruel se deschide o expoziție pe care am numit-o a 5-a de pictură. (...) Cinci sau șase alonați, dintre care o femeie, un grup de nenorociți atinși de nebunia artiștilor, s-au înținat pentru a-și expune lucrările. (...) Acest asoc de artiști se întărează - întransigentă, impresionistă -, și lau pinzele, vopselele și pensulele, aruncă la întâmplare cheia culorilor și semnează tabloul. (...) Încetap, apăsă, să-l facă pe el Degas să înțeleagă, spună-i că există în domeniul artei cheia calității care poartă un nume: desenul, culoarea, execuția, dorința - vă va rida în nas. (...) Încetap, deci, să-l expicăm lui Renoir că buclul unei femei nu este o grămădă de carne în descompunere cu pete verzi, violete, care dovedesc starea completă de putrefacție într-un cadavru!”

Albert Wolff, *Le Figaro*, 3 aprilie 1876

Atelierul pictorului (1855)

Gustave COURBET (1819-1877), muzeul Orsay, Paris



© Dagli Orti

Cu ocazia Expoziției universale de la Paris în 1855, ministrul Artelor frumoase, contele de Nieuwerkerke, îi cere lui Courbet să picteze un tablou important, abandonând cele mai controversate aspecte ale artei sale. Courbet, indignat de această cerere, prezintă *Atelierul pictorului*. Jurnal îi refuză tabloul, ca de altfel și alte lucrări ale sale. Courbet se decide să-și prezinte propria expoziție într-o clădire provizorie, „Parloul realismului”, în paralel cu manifestarea oficială, și să publice un catalog care conține *Manifestul realismului*.

Subiect

Lucrarea, numită de Courbet *Atelierul pictorului*, *alegorie reală delimitată o perioadă de șapte ani din viața mea artistică, are dimensiuni considerabile: 5,98 m lungime pe 3,50 m înălțime. Refacându-se la tabloul său, Courbet scrie: „În mijloc, în fața, în spate, la dreapta sunt acționarii, adică prietenii, lectorii, amatori din lumea artistică. La stânga, alt aspect al vieții obișnuite, poporul, mizeria, sărăcia, bogăția, exploatarea, exploatarea, oamenii care trăiesc de pe urma mizeriei alături...”*

Mod de exprimare – sensul

Cu această pânză, Courbet își dovedește independența față de regimul imperial care îi comandase un tablou cu un subiect impus. Afirmând importanța crescândă a claselor populare și a țăranilor oprimați, el respinge idealizarea în artă, ia în deridere muza inspirației și o înlocuiește cu un model nud care își aruncă jupoaiele pentru a rămâne dezbrăcută. Courbet dă tuturor personajelor și obiectelor reprezentate pe pânză un sens simbolic, dar fiecare simbol este tratat în mod deliberat la nivelul unei reprezentări foarte realiste.

Astfel, această lucrare constituie un atac major la convențiile academice. Plasându-se singur și izolat în centrul tabloului, Courbet își afirmă individualismul și demonstrează ce loc primordial ocupă artistul în societate.

Compoziție

Courbet organizează tabloul ca o scenă a *Judecatii de Apoi*, sculptată pe un timpan de catedrală. Ateu convins, el îi bate joc de locul lui

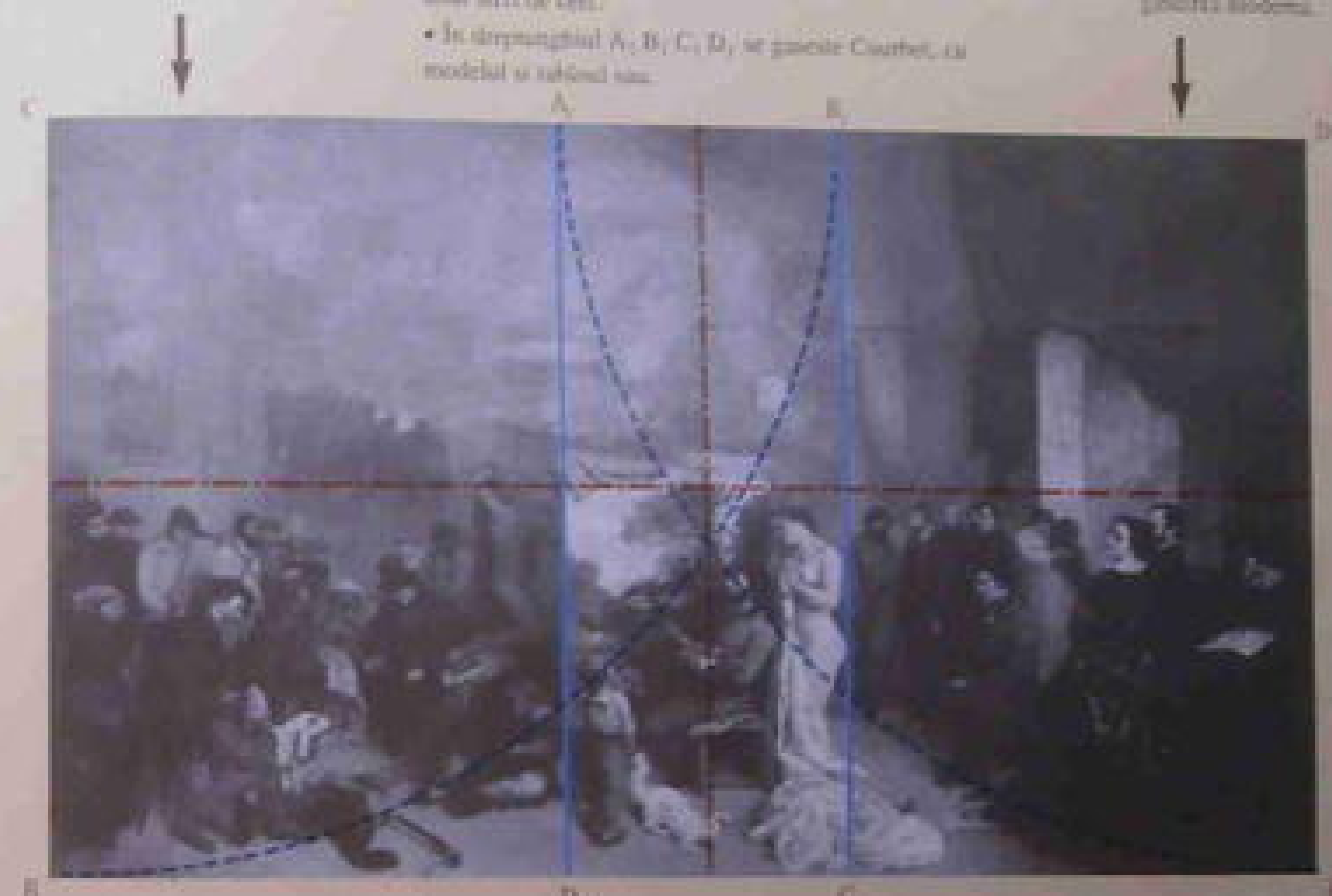
Pânza pînă cu faza la peretele fără nicio lăcșurare simbolică, alături de viitor pentru societatea modernă din trecut.

ÎN ROȘU: Câte două axe de simetrie.

ÎN ALBASTRU: Rahatiera lăsată pe lungime.

- Fiecare grup de personaje este pusă de-a lungul unei sfere de cer.
- În dreptunghiul A₁B₁C₁D₁ se găsește Courbet, cu modelul și rahatiera sa.

În spatele peretelui ridicat, deschiderea lăsată să se ceară la lăcșurare simbolică, gândirea modernă.



Religia cu un rahat și un preot.

Un grup.

Cruciatul arătat pe un zădărnici vorbire lui Proudhon, conform căreia războiul este războiul ideilor.

Un ardeaz care pe pământ reprezintă mizeria.

Clasa, pînă la sfârșit și pînă la simbolizarea ardeazului deosebit de romanticului.

Maturul și războiul, încheierea artei academice.

Modelul și pînă la sfârșit, ardeaz pe pînă, reprezintă realismul.

Faza a-4 lăsat în seama pe-eri care îl încheie, ardeaz pînă la sfârșit un pînă la sfârșit, sub pînă la sfârșit, modelul său, și de unul singur de țară în război.

Pînă la sfârșit.

Pînă la sfârșit.

Scrisura Chomsky, ardeaz pe pînă la sfârșit.

Filozoful Proudhon.

Încheierea, ardeaz pe pînă la sfârșit, ardeaz pe pînă la sfârșit.

Dumnezeu în centru, pentru a recompensa pe cei buni și a pedepsi pe cei răi.

Compoziția se repartizează, conform tradiției clasice, de o parte și de alta a verticalei axei de simetrie care traversează paleta limită de pictor. Capetele personajelor sunt plasate de-a lungul orizontalei care conține cea de-a doua axă de simetrie. Un sfert de cerc de raza CB, cu centrul

în C, permite construirea unui pătrat, prin coborârea unei verticale din punctul B₁. Se obține astfel pătratul CB₁C₁B₁. Se poate construi și o metodă asemănătoare un al doilea pătrat DAD₁A₁.

Dreptunghiul A₁B₁C₁D₁ delimitarea suprafața unde sunt izolați pictorul, tabloul și modelul său.

„Seria“ tablourilor *Gara Saint-Lazare* (1876-1877) Claude MONET (1840-1926)



Podul Europe, gara Saint-Lazare (1877).
Muzeul Marmottan, Paris. © Hubert Jossé



Podul Europe, gara Saint-Lazare (1877), detaliu.
Muzeul Marmottan, Paris. © Hubert Jossé

Calea ferată apare în secolul XIX și, în Franța, prima linie datează din 1823. Marile rețele de căi ferate sînt create între 1837 și 1848 iar, la Paris, se inaugurează în acest timp gara Saint-Lazare.

Pentru contemporanii lui Monet, o gara și trenurile ei constituie un atentat la orice estetică a bunului gust.

Subiect

Pentru pictorii impresionisti, trenul devine o nouă temă, simbol al modernității: Turner cu *Ploaie, aburi, viteză* (1844, Londra, National Gallery), apoi Manet cu *Calea ferată* (1873, Washington, National Gallery).

În 1877, Monet prezintă la cea de-a treia expoziție a impresionistilor opt pinze cu gara Saint-Lazare. În această serie de „gări”, el caută să sesizeze „peisajul” urban, numai prin intermediul mișcării și al luminii. Într-adevăr, în aceste pinze se zărește cu greu prezența caselor, a garii cu trenurile ei și a călătorilor, ceea ce îl face pe Zola să scrie: „Se aude suieratul trenurilor care dau năvală, se vede un nor de fum în marile hangare”.

Monet ne pune la dispoziție o serie de impresii.



Gara Saint-Lazare (1876).
© Tate Gallery, Londra



Gara Saint-Lazare (1877).
Muzeul Orsay, Paris.
© Hubert Jossé

Mod de exprimare – sensul

După ce l-a descoperit pe Turner în timpul călătoriilor sale în Anglia, începînd din 1870, Monet își schimbă maniera. El adoptă o tehnică mai fluidă și alege în mod deliberat subiecte imateriale, imponderabile și totuși vizibile, cum sînt ceața sau fumul.

Monet caută să exprime aceste fenomene limitate ca durată, sub lumini diferite și în momente variate, cu ajutorul „seriilor” de lucrări pe același subiect. El realizează prima „serie”, aceea a garilor în 1876-1877.

De la o pinză la alta, Monet înalțează irezistibil, cu dorința de a urmări forma pînă la degradarea sa și de a sesiza realitatea prin intermediul nepalpabilului: lumina.

Cu ajutorul multiplelor variații pe o aceeași temă, Monet caută să fixeze efectele trecătoare ale luminii. Astfel, vibrația luminii definește forma și constituie substanța însăși a motivului. Ca un simbol al cercetării sale, peretii din sticlă

ai garii domină scena, captează lumina și o redistribuie.

De altfel, Monet face să dispară efectele de perspectivă (nici cer, nici un punct al orizontului). El suprimă contururile și modelează pentru a prezenta un spațiu-timp rețos la două dimensiuni. Călătorii și locomotiva se estompează din ce în ce mai mult, pînă în momentul în care numai aburul sugerează prezența garii.

Imediat ce a obținut un rezultat, Monet caută să îl depășească, să meargă mai departe. Seriele nu au doar rolul de a fi sesizate ca multiplicări în jurul unui motiv unic, ci și ca un ansamblu de elemente al căror întreg trebuie să prezinte o coerență rațională. Astfel, Monet poate depăși instantaneitatea impresionistă, reconstituind permanența motivului. Pictura sa, la limita redefinirii, devine muzică și ne conduce irezistibil către mișcarea abstractă lirică, aparută imediat după cel de-al doilea război mondial.



Sutragerie în lemn de
măhon de Eugène VALLIN,
cu pânouri din piele și in-
stațion de Victor Prouvé
(1907).
Muzeul Școala din Nancy.
© Dagli Orti

Pe toată durata secolului XIX, arhitecții cer restabilirea unei legături cu trecutul creând pastişe care îmbină diferite stiluri de altădată (neobizantin, neogotic, neoromantic etc.). La mijlocul secolului, dorința de a întrerupe această tradiție și de a se exprima într-un limbaj nou dă un nou imbold artelor plastice. Inovația în arhitectură aparține acum inginerilor care concep construcții îndrăznețe folosind structuri din fier. Acest material, până atunci puțin folosit, își dovedește extraordinara lui forță.

În Europa, arhitectura în fier se extinde în cea de-a doua jumătate a secolului XIX. Acest stil „ingineresc” triumfă o dată cu turnul* lui Gustave Eiffel, la Expoziția universală din 1889.

În Statele Unite, utilizarea fierului capătă o dezvoltare considerabilă prin Școala de la Chicago. Grupul apare către 1873, cu ocazia reconstrucției orașului distrus de un incendiu, și își pierde importanța după 1893, o dată cu revenirea stilului istoricist la Expoziția de la Chicago, organizată cu ocazia celui de-al patrulea centenar de la descoperirea Americii.

De altfel, reînnoirea arhitecturii se manifestă în paralel cu revigorarea artelor aplicate. În cadrul lor ia naștere principala mișcare artistică de la sfârșitul secolului XIX: arta nouă (*Art Nouveau*) sau „modern style”. Acest stil, de o omogenitate relativă, își definește trăsăturile în anii 1890 și răspîndirea lui durează până spre 1905, cu cîteva prelungiri pînă la izbucnirea primului război mondial în 1914.

Anglia are inițiativa mișcării dar, foarte rapid, tendințe similare se înregistrează și pe continent. Apariția revistelor *Pan*, *The Studio*, *Jugend*, *L'Art décoratif* etc. face posibilă cunoașterea producțiilor artistice în toată Europa. Expansiunea comerțului va favoriza răspîndirea acestui stil în lumea întreagă.

Turnul Eiffel (1889).
© Lucien Hervé/Archipress

Capitolul

15

Arta în jurul anului 1900



Era industrială



Galeria Vittorio Emanuele, Milano, 1865, de Giuseppe Mengoni.
© S. Costantini/Archipress

Șfârșitul secolului XIX accentuează, în general, linia de ruptură între o stare de spirit clasică și o nouă mentalitate, modernă. Era industrială, care începe încă din secolul XVIII, urmează perioadei agricole și antrenează o mutație în sfera modurilor de viață care se accelerează la acest sfârșit de secol.

Dupa introducerea mecanizării, munca se sistematizează. Mestesugarul devine muncitor. Dezvoltarea industriei antrenează nașterea orașelor muncitorești cu periferiile lor care necesită construcția de clădiri aparținând unui tip nou, cum sînt garile, halele, imobilele pentru birouri, marile magazine, galeriile comerciale etc. În fața acestei cerințe, abuzul ornamental artificial este condamnat și funcția clădirii este cea care impune forma și planul acesteia.

Necesitatea de largire a piețelor comerciale către alte țări favorizează crearea de rețele feroviare internaționale, ca și constituirea imperiilor coloniale europene, în Africa și în Asia. La sfârșitul secolului XIX, națiunile europene își împărțiseră lumea aproape în totalitate.

Statele Unite intră în rîndul marilor națiuni mondiale grație unei înfloriri uimitoare datorate masivei imigrări europene. Americanii dezvoltă o civilizație materialistă. Ocuparea teritoriilor din vest, care urmează goanei după aur și petrol, permite instituțiilor bancare investiții enorme.

Pe de altă parte, o nouă tehnică de construcție, economică și rapidă, cu o osatură independentă a peretilor, favorizează exportul modelelor arhitecturale în elemente separate care vor fi instalate din Chicago pînă pe coastele Pacificului, din Brazilia în Vietnam. Paralel cu industrializarea, progresele tehnologice se multiplică. În 1866, Siemens inventează dinamul, dar folosirea electricității va rămîne mult timp puțin răspîndită. În 1876, americanul Bell descoperă principiul telefonului și, către 1890, italianul Marconi pune la punct telegrafia fără fir. În Germania, Daimler construiește primul motor cu explozie pentru automobil, în 1885. Cinci ani mai tîrziu are loc primul zbor al lui Clément Ader. În Franța, frații Lumière inventează cinematograful în 1895 și, din 1896, se deschide la Paris primul cinematograful.

În ultima jumătate a secolului XIX, principalele țări europene, la inițiativa Franței, ridică barierele vamale. Expozițiile naționale, organizate pentru a face cunoscute noile tehnici industriale, devin astfel „universale” și favorizează dezvoltarea comerțului internațional. Aceste mari expoziții evoluează spre conceperea unor adevărate sanctuare dedicate progresului. Prima se deschide la Londra, în 1851. Apoi Franța inaugurează o suită strălucitoare de expoziții

universale, începînd din 1855. Cele din 1889 și 1900 vor rămîne printre cele mai fastuoase. Fiecare expoziție dă ocazia etalării puterii economice a țării organizatoare și poartă mărmura voinței de echilibru european.

În anul 1880, sub impulsul socialismului, atunci în plin avînt, apare dorința unei ameliorări a condițiilor de viață. Artiștii participă la acest elan creator, studiînd forma obiectelor cotidiene, de la afișe pînă la bijuterii, de la modă la mobilier. Ideea artei pentru toți caută să reconcilieze arta și societatea. Asistăm astfel la construcția de clădiri, cum este Casa Poporului din Bruxelles, construită de Horta pentru Partidul socialist, dar, cel mai adesea, publicul burghez de curînd îmbogățit este cel care va beneficia de acest nou elan.

Charles Mackintosh creează o Școală de arte frumoase la Glasgow. În Franța, Gallé revigorează artele decorative la Nancy. Orașele Weimar și Barcelona au, de asemenea, producțiile lor artistice. Artă nouă rămîne, așadar, înainte de toate, o reacție a provinciilor care încearcă să se emancipeze față de artă conformistă a capitalelor.

Distincțiile între „arte majore” și „arte minore”, între „artă” și „tehnică” se atenuează. Această sinteză a tuturor artelor tinde spre opera totală care vrea să simbolizeze aspirațiile către modernitate ale unei societăți în plină transformare.



Casa în stil „colonial” la Zevulun, Guadalupe.
Elementele arhitecturale din fier au fost
construite în atelierul
lui Gustave Eiffel din Paris.
© Yve-Denis



Expoziția universală din 1889, de la Paris. Impozanta Galerie a mașinilor de Daimler și Benz. © Viollier

Epoca reînnoirii



Park Row Building în construcție, 1902, New York.
© Edimolia



Bijuteria de René LALIQUE. © Edimolia

În opoziție cu arhitectura bazată pe folosirea pietrei, apar sugestii noi, caracterizate prin utilizarea fierului.

Din 1851, J. Paxton construiește *Crystal Palace* pentru a adăposti Expoziția universală de la Londra; apoi, între 1853 și 1858 la Paris, V. Baltard realizează noile hale. Aceasta inovație ce unește frumosul și utilul, arta și industria, a fost reluată de inginerii care propun soluții tehnice permițând transformarea limbajului arhitectural cu și mai multă îndrăzneală. H. Baron construiește în 1864 o gară metalică: *Gara Saint-Pancras*, la Londra. Dutert și Contamin realizează *Galeria mașinilor** (p. 229) pentru Expoziția universală de la Paris din 1889, cu o travee având o singură deschidere de 115 m x 420 m. Gustave Eiffel (1832-1923), specializat mai întâi în construcția de poduri (podurile din Porto și Bordeaux, viaductul din Garabit), se preocupă apoi de problemele legate de rezistența la vânt și înălță, în 1889, celebrul *Turn Eiffel*.

În Statele Unite, incendiul din Chicago, din 1871, oferă prilejul de a reflecta asupra noilor procedee de construcție, folosind structuri în fier cu o îmbrăcăminte din cărămidă, pentru a realiza imobile care nu pot fi afectate de foc. Aceste edificii, foarte simple, reduse în mare parte la scheletul de bază, oferă suprafețe mari de geamuri, permițând o utilizare integrală a imenselor spații interioare. Aceasta mișcare arhitecturală, care se va dezvolta sub îndrumarea lui William Le Baron Jenney (*Home Insurance Building*, 1883-1885), este cunoscută sub numele de *Școala din Chicago*.

Unul dintre elevii acestuia, Louis Sullivan (1856-1924), lucrează împreună cu inginerul Adler pînă în 1895. Sullivan definește un nou prototip de construcție – imobilul pentru birouri –, punînd accentul pe liniile verticale. Creează un stil american bazat pe efecte de forță fără a contesta aportul discret al unei decoratii „Art Nouveau”. Prețul din ce în ce mai prohibitiv al terenurilor atrage după sine o multiplicare a numărului de etaje, și inventarea ascensorului electric, în 1881, permite construirea de zgîrie-nori din ce în ce mai înalți*.

Arta nouă

În ultimul deceniu al secolului, artiștii îndrăznesc să rupă legăturile de dependență față de trecut. Mestegurile artistice cunosc un nou avînt. Artizanii desenează obiecte îndepărtate de tradiție și de copia de tip arheologic, precum și de aspectul banal al producțiilor industriale. Acestui dorințe de a se exprima într-un limbaj

nou vine să i se adauge o altă: aceea de a da artei o funcție socială, de a o pune la dispoziția tuturor. Artiștii caută să stabilească o legătură între artă și colectivitate, întorcîndu-se spre creații legate de viața cotidiană (moda, bijuterii, cărți, afișe, habitat...). Nevoia de a ieși din constrîngerile tradiției unește toate încercările artistice, adesea aflate la antipodii unele față de altele. Astfel, suplețea unei bijuterii de Lalique* se opune la prima vedere rigidității caselor lui Hoffmann.

La originea stilului Art Nouveau recunoaștem preocupările unor artiști englezi ca William Morris (inspirat de preraphaeliti), Voysey, apoi Mackintosh. Sub influența acestui „modern style” de peste Canalul Mincii, inițiativele se multiplică în restul Europei. Un spirit comun se regăsește sub apelative diferite: „Art Nouveau” în Franța și în Belgia, „Style Liberty” în Italia, „Jugendstil” în Germania, „Secessionsstil” în Austria, „Modernismo” la Barcelona.

În Franța, artele minore își regăsesc publicul, datorită Școlii de la Nancy, animate de Émile Gallé (1846-1904). În acest grup, L. Majorelle și E. Vallin* (p. 226) încearcă să aducă forța organică a plantei în desenul mobilierelor. La Paris, Hector Guimard devine celebru desenînd intrările stațiilor de metrou și ale unor imobile particulare numite „style nouille”. În Belgia, Henry Van de Velde abandonează pictura pentru a se consacra artei decorative și arhitecturii. În jurul lui se grupează arhitecți precum Paul Hankar și Victor Horta (1861-1947).

În Spania, reînnoirea artistică apare la Barcelona, unde se înalță clădirile fantastice ale lui Antonio Gaudí. Acest arhitect creează catedrala *Sagrada Família*, în care exaltarea lirică, combinată cu verva imaginativă, produce o derută totală. Temperamentul său hiperbaroc explodează în construcția caselor Guell, Batlló* și Milà.

Artiștii se lasă prinși în vîrtejul creației ornamentale, prin compozițiile asimetrice sau prin ritmurile grafice ale liniei *coup de fouet*. Tendinței exasperante de utilizare a liniei curbe, care reprezintă adesea imaginea florii și a femeii, îi răspund protestele arhitecților de peste Rin: în Germania, Behrens sau Loos și în Austria Otto Wagner, Josef Hoffmann sau Olbrich, arhitectul clădirii *Secessions** din Viena. Sub influența scoțianului Mackintosh, ei propun o decoratie bazată pe simplitatea riguroasă a formelor patrate, facînd să coincidă decorativul cu funcționalul, apoi orientîndu-se către renunțarea la elementele decorative, premisse ale stilului secolului XX.

Cea mai mare parte dintre pictorii de la sfîrșitul secolului – de la Gauguin la Hodler, de la Toulouse-Lautrec la Klimt, de la nabisti la expresioniști – nu scapă de influența noii arte.



Antonio GAUDÍ (1852-1926),
Casa Batlló, Barcelona (1906-1907).
© Luc Boegly/Archipress



Josef Maria OLBRICH, Pavillonul
Secessions (1898), Viena.
© Gyöngyösi-Werberg

Hotelul Tassel

(Bruxelles, 1893) de Victor HORTA

Dupa câteva realizări, Victor Horta (1861-1947) reflectează timp de aproape șapte ani asupra unui nou limbaj plastic arhitectural.

Cercetările sale duc, în 1893, la construirea hotelului Tassel, strada Turin nr.12, la Bruxelles; Horta își poate pune în practică aici, pentru prima dată, toate ideile sale fundamentale.

- Înnoirea planului

În planul casei, el renunță la coridor și la camerele tip vagon. Scara, plasată în centrul clădirii, servește oarecum drept element de legătură între toate părțile edificiului. Această dispunere creează spații fluide care se deschid unele din altele.

- Folosirea fierului în plastica arhitecturală

Horta este unul dintre primii arhitecți care introduce utilizarea fierului în arhitectura casnică. Aproape pretutindeni, sistemele de asamblare prin nituire rămân la vedere, așa cum se practica până în acel moment în clădirile utilitare industriale.

- Intimitatea liniei curbe

Pretutindeni se întâlnește un imn incredibil liniei curbe, inspirate din regnul vegetal. Forme diferite de lăsc sau de circei de vita-de-vie, linii în coap de fouer formează vortici antrenate în mișcări opuse. Detaliile de la balustrada scării, stâlpii, grinzile, elementele metalice care le prelungesc se armonizează într-o mișcare exuberantă. Aceleași motive vegetale se tirase și pe mozaicul de pe podea și se catără pe picturile zidurilor.

La Bruxelles, îngustimea terenurilor construite obligă la mărirea interiorului clădirilor prin mijloace artificiale. Pentru rezolvarea acestei probleme, Horta instalează un mare luminator, care răspândește lumina de la înălțime, de-a lungul tuturor etajelor, deschizând astfel clădirea pe verticală, sau plasează oglinzi puse față în față, care să lărgescă spațiul la infinit.

Concomitent cu cercetările tehnice ale inginerilor, Horta exploatează toate posibilitățile arhitectonice ale oțelului, utilizându-l cu îndrăzneală chiar și la decoranți. Horta aduce un răspuns concret problemei unității în artă. El armonizează raporturile dintre structură, materiale și ornament, devenind pe rând inginer, decorator, designer și colorist.



Fațadă.

Structurile metalice interne
rămân vizibile pe fațada
prin montanții de la marile
deschideri din sticlă.
© Ch. Bastin și J. Evrard



Vedere interioară

care demonstrează varietatea varietăților de lumina.
© Ch. Bastin și J. Evrard



Hol de intrare.

© Ch. Bastin și J. Evrard



Detaliu al suportilor.

Forma și funcționalul intră în
simbioză. Nu se poate recunoaște
subordonarea unuia în raport cu celălalt;
ornamentul răspunde aceluiași scop ca și
elementul structural.
© Ch. Bastin și J. Evrard

Arta secolului XX

Fundamentele secolului XX:

cubismul și futurismul

Arta informală și arta abstractă geometrică

Arta figurativă: privirea subiectivă

Universul pictural al suprarealismului

Arta ca proces dinamic:

mișcare și acțiune

Artă și funcționalitate: arhitectura și designul



Deformare, libertate în folosirea culorii, noi modalități de reprezentare a spațiului, abstracțiune născută din gestul liric sau din geometrie, respingere a „formei închise”, amestec de forme, diversitate de materiale, explozie de categorii și genuri – iată cheia ideii ce vin în mintea celui care se gândește la arta secolului XX. Rînd pe rînd arta este joc, protest, critică, invitație la reflecție, element perturbator: tot atîtea funcții ades evocate. Arta secolului XX este disprețuită, luată în derîndere, interzisă, arsă, dar și sărbătorită, glorificată, utilizată și comercializată. Ea se dezvoltă cînd în prelungirea artei secolului XIX, cînd în opoziție cu aceasta. Și totuși, transformările se produc sacadat, dinamic, contradictoriu și pe diferite nivele.

Fotografia joacă un rol decisiv în evoluția artei. În fapt, ea nu se mulțumește să lanseze o sfidare artei și să o inspire prin redefinirea raportului său cu realitatea și actul imitației. Ea este, în plus, condiția prealabilă a unor noi tehnici de reproducere care se înscriu în cadrul dezvoltării mijloacelor de comunicare vizuale.

Se așteaptă din partea artei o continuă reînnoire și o anume originalitate ce, adăugate luării în considerare a intereselor artistice și a tematicilor specifice, reprezintă tot atîția factori care concurează la răspîndirea artei legate de condițiile economiei de piață.

Elementul subiectiv este în mod special scos în relief prin intermedial diversității de stiluri, de materiale, de teme și de intenții artistice, fapt pus în lumină și prin manifeste și proclamații de tot felul care adesea sînt declarații, directive și justificări menite să însoțească apariția de noi concepții privitoare la artă. Arta se inspiră din natură – baotică, lăsată la voia întîmplării, nestructurată – și, în antiteză, se sprijină pe sisteme construite după o ordine geometrică. Ea se vrea figurativă sau, din contră, abstractă. Sistemele și criteriile rigide fac loc descoperirii de noi reguli, precum și autonomiei. Într-o oarecare măsură această constatare se aplică și receptării artei: arta nu face declarații dogmatice și imperative; ea este o ofertă care trebuie acceptată și solicitată. Arta este oglinda secolului nostru dinamic, complex și contradictoriu. Cele șase capitole care urmează nu fac altceva decît să arunce o privire asupra diversității de mișcări artistice, străduindu-se să pună în evidență tendințele și schimbările caracteristice care, în ciuda momentelor de gravă ruptură reprezentate de cele două războaie mondiale, fac totuși ca evoluția artei să apară drept un proces dinamic.

Complexitatea epocii noastre



Gustav KLIMT (1862-1918),
Sărutul (1908). Ulei pe pânză (180 x 180 cm).
Galeria austriacă, Viena.
© 1986 Erich Lessing/Magnum

Măreție și angoasă în secolul XX

Sub ochii a 3,5 milioane de telespectatori, astronautul american Neil Armstrong face primii pași pe Luna, la 21 iulie 1969. Viziunea prospectivă a lui Jules Verne (1865) a devenit realitate o dată cu triumful tehnologic reprezentat succesiv de zborul cu balonul al fraților Montgolfier (1783), de zborul cu motor al fraților Wright (1903) și de lansarea rachetei lui Wernher von Braun (1942). Dar nu trebuie uitat nici reversul medaliei: din baloane și din avioane sînt lansate bombe, racheta devine o armă, cercetările aerospațiale și informatica servesc unor scopuri militare. Cucerirea Lunii are loc într-o epocă în care umanitatea este conștientă de faptul că poate fi distrusă cu totul. Această conștientizare este și mai mult întărită de spectacolul înspăimîntător care a urmat lansării primei bombe atomice, la Hiroshima în 1945, și accidentului de la centrala nucleară de la Cernobil, în 1986. Epoca noastră este marcată atât de speranța pe care ne-o insuflă progresul și utopia unei lumi drepte și pașnice, cît și de nesiguranța și teama amenințării nucleare și a distrugerii mediului înconjurător. Tocmai această dualitate transpare mai mult sau mai puțin vizibil în arta secolului XX.

Acest raport complex cu viața este exprimat latent în tabloul lui Klimt intitulat *Sărutul*. Folosind fondul auriu, laicizat de picturile din Evul Mediu, Klimt înalță momentul de fericire terestră la nivelul unei atemporalități pretioase care contrastează voit cu omul de rînd al marilor orașe și evocă o idilă cu natura. În secolul XX, accentul se mută asupra individului în calitate de subiect, plasat în contextul unei noi imagini a omului create de biologia modernă (teoria evoluționistă a lui Darwin), de psihanaliză (Freud) și de filosofie (existențialism, fenomenologie). Credinței pozitiviste în posibilitatea necondiționată de a domina și a stăpîni totul i se opune o teorie evoluționistă a cunoașterii care se întemeiază mai degrabă pe probabilități decît pe o cunoaștere împietrită, determinată. Caracterul artei, deschis și impregnat de subiectivitate, reflectă această atitudine.

Totuși, există mulți artiști din ce în ce mai sceptici în fața alienării aduse de progresul tehnologic, fapt confirmat de ororile primului război mondial. Consecințele sale sociale și politice fac obiectul unei dezvoltări tematice critice. Pe de altă parte, progresul tehnologic – care permite punerea în practică a unor noi materiale (beton armat, materii plastice, vopsele sintetice) și a unor noi tehnici de creație –, precum



Raoul HAUSMANN (1886-1971),
Spiritul vremilor noastre (1921), (32 cm înălțime).
Muzeul național de artă modernă, Paris.
© Foto Ph. Migon, ADAGP, Paris 1995

și apariția unor noi mijloace de comunicare motivează și ele experimentele artistice, căutările în direcția inovării și a esenței lucrurilor. Fotomontajul realizat de Paul Citroën, pornind de la cărți poștale ilustrate și de la fragmente tăiate din fotografii, denotă deopotrivă fascinație și neliniște în fața marii metropole moderne* care îi inspira lui Fritz Lang filmul cu același nume – *Metropolis* (1926). Evenimentele politice exercită o influență decisivă asupra artei. Picasso condamnă distrugerea orașului Guernica de către bombardamentele germanilor aliați cu Franco în timpul războiului civil spaniol. Tabloul său de mari dimensiuni*, realizat pentru Pavilionul spaniol de la Expoziția universală de la Paris (1937), se vedește a fi, dincolo de circumstanțele de moment, o condamnare a tuturor războaielor în genere.

Artă în slujba puterii

În timpul expoziției din 1937, aspectul martial al Pavilionului german și sculpturile monumentale ale lui Josef Thorak, expuse acolo, reprezentau un manifest al artei naziste. Nazistii decreteză că arta modernă este bolnavă și, începînd din 1937, o ținut în carantina infamiei în cursul expoziției itinerante intitulată „Artă degenerată”. Artă modernă este exilată din muzee; artiștilor li se interzice să mai picteze; mulți dintre ei emigrează. În ceea ce privește arhitectura și sculptura, arta „oficială” înfățișează un stil clasic monumental conceput să



Paul CITROËN (1896-1984), *Metropolis* (1923).
Fotomontaj (76 x 57 cm).
Cabinetul de stampe, Leiden.
© Foto Giraudon, SPADISEM, 1995



PABLO PICASSO (1881-1973), *Guernica* (1937).
Ulei pe pânză (349 x 780 cm).
Casón de Buen Retiro, Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti, SPADISEM, 1995



simbolizeze revendicarea puterii și emfaza regimului totalitar. Pictura și stampa – numărând multe opere care ilustrează teme ideologice și de propagandă – se conformează unui naturalism convențional. Pavilionul sovietic, și el la fel de marțial, este așezat în fața celui german. Un cuplu alegoric (*Muncitorul și colhoznică*)⁸ este prezentat ostentativ chiar la intrarea sa. Într-o manieră îngroșată teatrală, el înfățișează simbolurile suveranității sistemului sovietic, secera și ciocanul: este un exemplu de „realism socialist”, arta de propagandă pe care Stalin o decretase artă oficială în 1932.

Vera Ignatievna MUIHINA (1889-1953),
Muncitorul și colhoznică (1937).
Placi de oțel (25 m înălțime). Conceput de B. Jočan
pentru Pavilionul sovietic de la Expoziția
universală de la Paris (1937).
© Cros Ginette/Explorer.



Ossip ZADKINE (1890-1967),
Monument pentru „orașul mor” (1953).
Bronz (260 cm înălțime). Rotterdam.
© Dagli Orti. SPÄRIM, 1995.



Edoardo PAOLOZZI (născut în 1924), *Ultimul idol* (1963).
Aluminiu, pictură în ulei (244 x 71 x 64 cm).
Museum Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln.

Diversitatea creației

Deoarece reprezintă în primul rând descoperirea unei figuri umane evidente, dezarticulate, tîluite printr-un cîrlig în soclul său, sculptura lui Ossip Zadkine⁹ este mai convingătoare decît opera Verei Muihina. Ea reprezintă un monument tulburător împotriva monstruoșității războiului. Sfîrșitul celui de al doilea război mondial schimba lumea împărțind-o în două lagăre: unul capitalist și democratic, celălalt socialist. Uniunea Sovietică impune realismul socialist în blocul socialist, în care artiștii nu se pot sustrage decît cu anumite condiții tutelei exercitate de acesta. În Polonia, libertatea este cel mai puțin îngrădită. Artă nu se

va putea dezvolta liber decît după încheierea dominației sovietice, în 1991. În Apus, piața de artă stimulează o producție inovatoare și experimentală, diversificată, care fie reia curentele antebelice, fie capătă noi orientări. Astfel, arta pune în valoare produsele unei societăți de consum, integrîndu-le în creația artistică, și se face martorul istoriei contemporane, preluînd limbajul cotidian al mijloacelor de comunicare în masă¹⁰. Artiștii contemporani din întreaga lume, care comunică strîns între ei, sînt foarte sensibili la evenimentele politice, economice, științifice și culturale – fapt care face ca arta lor globală să corespundă unei lumi complexe, cu toate contradicțiile ei.



Robert RAUSCHENBERG (născut în 1925),
Retrospect I (1964).
Ulei pe pânză și sita serigrafică (213,3 x 152,4 cm).
© ADAGP, Paris 1995.



Marcel DUCHAMP (1887-1968),
Născut dintr-o scară (1912). Ulei pe pânză (146 x 89 cm).
Muzeul de artă, Philadelphia.
© Edimonia, ADAGP, Paris 1995.

În 1913, se organizează la New York Armory Show, menită să prezinte americanilor, pentru prima dată, o viziune de ansamblu a artei moderne europene. Cele 1 100 de opere de artă expuse declanșează un scandal de proporții. În special tabloul lui Marcel Duchamp* produce indignare, nefiind conform cutumelor din sfera vizualului. Personajul și fundalul sînt strîns unite; iluzia de spațiu tridimensional, obținută mulțumită perspectivei oferite de liniile de fugă – tehnică obișnuită încă din Renaștere –, a fost atenuată în folosul unei picturi mai aplatizate. În locul unei ființe umane reprezentate cu fidelitate, nu recunoaștem în pictură decît elemente parțial suprapuse, cu un contur în mișcare, pe care numai o examinare atentă, călăuzită de titlul tabloului, ne îngăduie să le regrupăm în etape ale mișcării descompuse ale aceluiași personaj reprezentat pe diferite trepte ale scării. Duchamp asociază aici dinamismul și simultaneitatea artei futuriste cu o organizare sistematică a tabloului cu ajutorul unor elemente în fațete, corespunzător principiilor cubismului. Așdona lui Cézanne, cubiștii se străduiesc să evidențieze clar construcția tablourilor lor. Sfatul dat de Cézanne, de „a trata natura prin cilindru, sferă și con”, își găsește realizarea în cubism. În 1913, poetul Guillaume Apollinaire scrie: *„Ceea ce deosebește cubismul de pictura tradițională este faptul că el nu mai este o artă a imitației, ci o artă a reprezentării care caută să se înalțe pînă la statutul de creație nouă”*. Nu mai este vorba de reprezentarea realității văzute, ci a realității recunoscute – principiu asumat și de sculptori, asemeni lui Archipenko*, care obține noi forme prin căutarea abstracției cubiste și a echilibrului între personaje și spațiul care le înconjoară.

Alexander ARCHIPENKO (1887-1964), Cap (1913).
Galeria națională de artă modernă, Roma.
© Dagli Orti

Capitolul 16

Fundamentele secolului XX: cubismul și futurismul



Cubismul



Georges BRAQUE (1882-1963), *Portughezul* (1911). Ulei pe lemn (117 x 81,5 cm). Künstmuseum, Basel. © Giraudon. ADAGP, Paris 1995



Pablo PICASSO (1881-1973), *Natura moartă cu scaun din împletitură de rafie* (1912). Colaj (29 x 37 cm). Muzeul Picasso, Paris. © Foto R.M.N. - SPADEN, 1995

Cubismul analitic

Georges Braque, artist francez, și Pablo Picasso, spaniol stabilit la Paris, dau împreună naștere cubismului începând cu anul 1908. Încurajați de negustorul de tablouri german Daniel Kahnweiler și întemeindu-se pe ideile poetului Guillaume Apollinaire, ei se impun cu dificultate în fața unui public care îi critica și îi respinge. Cuvântul „cubic”, pe care criticii l-au folosit cu un amestec de ironie și dispreț, nu trebuie înțeles decât ca o tendință dominantă în structurarea formelor, așa cum o demonstrează tabloul lui Braque, *Portughezul**. În timp ce primele peisaje pictate de Braque sau de Picasso, conform preceptelor lui Cézanne, simplifică motivele printr-o descompunere în cuburi, aici nu regăsim cuburi, ci o suprafață structurată relativ uniform în fațete și fragmente unghiulare, în semirotunduri, cel mai adesea. Doar cu dificultate și numai prin putere asociativă putem distinge în acest tablou un om cu o chitară. „Tema, scrie Braque, nu este obiectul, ci noua unitate, lirismul care rezulta pe de-a-ntregul din mijloacele folosite.” Într-o epocă în care razele X ne permit să vedem prin materie și noile tehnologii fac vizibilă lumea microscopică, artiștii nu mai sînt preocupați de o reprezentare iluzionistă a realității, ci, la rîndul lor, își manifestă interesul pentru analiza realizată prin intermediul ochiului, care dezgolește și face vizibilă structura geometrică de profunzime a lucrurilor. Renunțînd la o abordare dintr-o perspectivă fixă, pictorul înfățișează caracterul tridimensional al corpurilor în simultaneitate, fragmentîndu-l pe cele două dimensiuni ale suprafeței plane. Desigur, nu este vorba de simpla respectare a regulilor ca pentru a desena în plan o cutie pliantă; aici nu este vorba despre o imitare a naturii, ci despre o creație nouă. Elementele își pierd autonomia, obiectul devine din ce în ce mai puțin important și gama de culori se reduce la tinte gri și maro. Așadar acest cubism analitic nu trebuie interpretat doar ca un stil nou, ci mai degrabă ca o nouă viziune asupra lumii, ca un tip de cunoaștere estetică și de pătrundere a lumii care se adaugă imaginii despre lume pe care ne-o dau științele naturii și filosofia.

Cubismul sintetic

În afara de fragmentele juxtapuse, tabloul lui Braque conține și cifre și litere ale alfabetului. Inserția unor asemenea semne anunță evoluția logică spre cubismul sintetic, care se răsplinește în anii 1913-1914. Primul colaj este realizat de Picasso în *Natura moartă cu scaun din împletitură*

*tura de rafie**. Peste natura moartă reprezentată prin fragmentare analitică, Picasso lipește o bucată de pînză cerată imprimată cu un motiv de împletitură de rafie și înconjoară întregul oval al tabloului cu o frînghie groasă. Ia naștere astfel principiul colajului, care va marca timp îndelungat arta secolului XX. Elemente ale realității cotidiene, pictate, desenate sau luate cu atare din mediul înconjurător – de exemplu bucăți de ziar tăiate și lipite între ele, sau fragmente de obiecte inserate pe pînză –, permit ca tabloul să ajungă la un nou tip de sinteză. Granitele tradiționale ale artei sînt depășite: de acum începînd, gravura, pictura și sculptura pot să fuzioneze într-o singură operă. Realitatea recognoscibilă se regăsește în tablou sub forma unor fragmente caracteristice. Cubismul sintetic produce o reîntoarcere la culoare prin utilizarea colajelor din hîrtie și prin trompe l'oeil obținut prin colaje pictate; în plus, el redă tabloului impresia de materialitate și de atmosferă prin structurarea picturii și prin introducerea unor elemente de colaj cel mai adesea prefabricate.

Foarte repede și alți artiști parizieni aderă la cubism; printre aceștia, Marcoussis (1883-1941), născut la Varșovia, Juan Metzinger (1883-1957) și Albert Gleizes (1881-1953). Spaniolul Juan Gris* devine un reprezentant important al cubismului sintetic. În 1912, un grup de artiști, din care fac parte frații Duchamp și Roger de La Fresnaye, întemeiază „Secțiunea de aur” (*Section d'Or*).

Pentru mulți artiști, precum Marcel Duchamp (1887-1968) sau Francis Picabia (1879-1953), cubismul nu avea să fie decât o etapă în evoluția lor artistică. Fernand Léger (1881-1955) întrebuințează forme cilindrice simple pentru a realiza o exprimare foarte personală. Precum în seria de tablouri cu ferestre*, Robert Delaunay reia descompunerea prismatică a luminii specifică artei cubiste și, împreună cu soția sa Sonia Terk (1890-1979), dezvoltă această tehnică pînă la orfism. Importante aici sînt lumina care se degajă din culoare și utilizarea contrastului liber. Aceasta lumina se detașează din ce în ce mai mult de obiect. Prin vibrația culorilor și prin ritm, ea te duce cu gîndul la muzică. La acest fapt, de altfel, trimite și denumirea de orfism (de la numele lui Orfeu, cîntăreț mitic din Antichitate) pe care a dat-o Apollinaire acestui curent, facînd aluzie la culegerea sa de poezii *La Suite d'Orphée*.

Primul război mondial pune zăgaz rolului dominant al cubismului. În 1918, Amédée Ozenfant și Édouard Jeanneret (supranumit „Le Corbusier”) publică manifestul purismului, intitulat *După cubism*. În text, ei cer cu insistență reîntoarcerea la simplitate arhitecturală și laudă mașina ca simbol. Dar purismul nu va rămîne decât un scurt episod în istoria artei.



Juan GRIS (1887-1927), *Chitara pe o masă* (1916). Ulei pe pînză (92 x 60 cm). Colecție particulară. © Edimedia. ADAGP, Paris 1995



Robert DELAUNAY (1885-1941), *Ferestre simfonice spre orizont* (1912). Ulei pe pînză. Kunststiftung, Hamburg. © Elke Wilford - Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle. ADAGP, Paris 1995

Futurismul



Étienne MAREY (1830-1904), *Saltarea cu parașuta* (1890).
Analiza a mișcării prin cronofotografie.
Muzeul Marey, Beaune



Carlo CARRÀ (1881-1966), *Cavalerul roșu* (1912).
Tempera, țes pe hârtie (26 x 36 cm). Colecția Janket, Milano.
© Scala, ADAGP, Paris 1995



Luigi RUSSOLO (1885-1947), *Disocrișul unui automobil* (1912).
Ulei pe pânză (104 x 140 cm).
Muzeul național de artă modernă, Paris. © M.N.A.M.

În paralel cu cubismul parizian, în Italia se dezvoltă futurismul. Manifestul-program al mișcării este publicat în 1909 de scriitorul Filippo Tommaso Marinetti: „Noi declarăm că splendoarea lumii s-a îmbogățit cu o nouă frumusețe: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria împodobită cu țevi de esapament groase, asemenea unor șerpi cu suflu exploziv, este mai frumos decât Victoria de la Samotrace”. În sprijinul lui Marinetti, Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo și Gino Severini (1883-1966) semnează la 11 aprilie 1910 *Manifestul picturii futuriste*, în care putem citi: „În realitate, totul se mișcă, totul curge, totul se transformă cu repeziune. Data fiind persistența imaginii pe retina, obiectele în mișcare se multiplică, se deformează urmând unul altuia cu vibrații precipitate în spațiul pe care îl parcurg. În acest fel, un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci, iar mișcarea lor este triunghiulară.” Futuriștii reiau ceea ce cronofotografia** făcuse vizibil prin studiile fotografice asupra mișcării. Tabloul lui Carrà, *Cavalerul roșu**, care se caracterizează printr-o cromatică foarte evidentă și aproape agresivă, este o bună ilustrare a acestei afirmații. Ca și în operele cubiste, subiectul este descompus; totuși, calul și călărețul rămân recognoscibili. Fragmentarea nu îi estompează prin deslășurare pe suprafața pinzei, ci slujește la vizualizarea rapidității mișcării. Luigi Russolo mărește dinamismul prin linii de forță marcate care, deopotrivă săgeți și semne ale mișcării, fac sesizabilă cursa unei mașini în goana mare*.

Copii ai marilor orașe, maturizați într-o societate supraaglomerată, futurii se întorc către viitor și îndrăgesc forța de acțiune născută de tehnologie. Un mare număr de alte manifeste cer asocierea artelor plastice cu literatura, cu arta dramatică, cu coregrafia, muzica, teatrul sintetic și cu arhitectura, dar anunță și programul politic provocator, sovietic și prefascist al futurismului. Futuriștii italieni se simt sufletul revoluționarilor, dau la iveală sloganuri naționaliste, cîntă fără spirit critic progresul tehnic și glorifică războiul ca izbăvire a lumii. Prin emfază, arta lor este legată de simbolism; în maniera lor de a picta, ei se bazează pe divizionarismul lui Seurat, pe elementul decorativ din Art Nouveau, pe culoarea fovistilor și pe descompunerea cubistilor. Scopul lor este să ajungă la o pictură completă,

care să se adreseze tuturor simțurilor prin culoare, zgomot și miros. Tablourile lor sînt caracterizate de spirala în mișcare, de diagonală și de contururi transparente. Ei nu caută să redea o stare, ci un proces în devenire. Și sculptura futuristă urmărește acest obiectiv, așa cum o arată *Forme unice în continuitatea spațiului* de Umberto Boccioni*. Dincolo de atitudinea mersului, întrepătrunderea suprafețelor și a formelor vrea să exprime mișcarea vibranta în spațiu.

Futurismul atinge apogeul între 1912-1915. După primul război mondial pierde din importanță, mai ales datorită strînsei sale legături cu fascismul adus la putere de Mussolini în 1922.

Cubo-futurismul

Cubismul și futurismul și-au pus durabil amprenta asupra artei secolului XX. Principiul fragmentării în „cioburi” specific cubismului analitic, precum și colajul de fragmente realizat de cubismul sintetic sînt reluate de mulți artiști în lucrări originale și fuzionează cu dinamismul și simultaneitatea futurismului, dînd astfel opere numite cubo-futuriste. Tabloul lui Marcel Duchamp (pag. 242) este un exemplu elocvent. În Germania, Franz Marc face parte dintre artiștii care îmbină elemente cubiste și futuriste cu anumite trăsături expresioniste, așa cum o demonstrează pictura sa plină de mișcare *Forme combătătoare**. Găsim tendințe analoge în Anglia – vorticismul, în Polonia – formismul, și chiar la Praga prin intermediul cubo-expresionismului lui Emil Filla (1882-1953). În Rusia, Malevici și Natalia Gončearova (1881-1962) – între alții – pictează în perioada 1912-1916 tablouri cubo-futuriste care în scurt timp vor constitui o punte de trecere către orientările abstracționiste. Mai cu seamă tehnica colajului îi inspiră pe mulți artiști, bunăoară pe dadaistul Kurt Schwitters (1887-1948) din Hanovra. În colajele sale de materiale, el inserază prin montaj sau prin colaj bucați de hîrtie, deseuri, mici obiecte găsite la întîmplare, pentru a obține compoziții în relief pe care le accentuează prin pictare și le denumeste cu titluri adesea ironice sau șocante. Tot de aici își trag seva unele curente artistice de după 1945, cum ar fi colajele și compozițiile plastice specifice mișcării pop art.



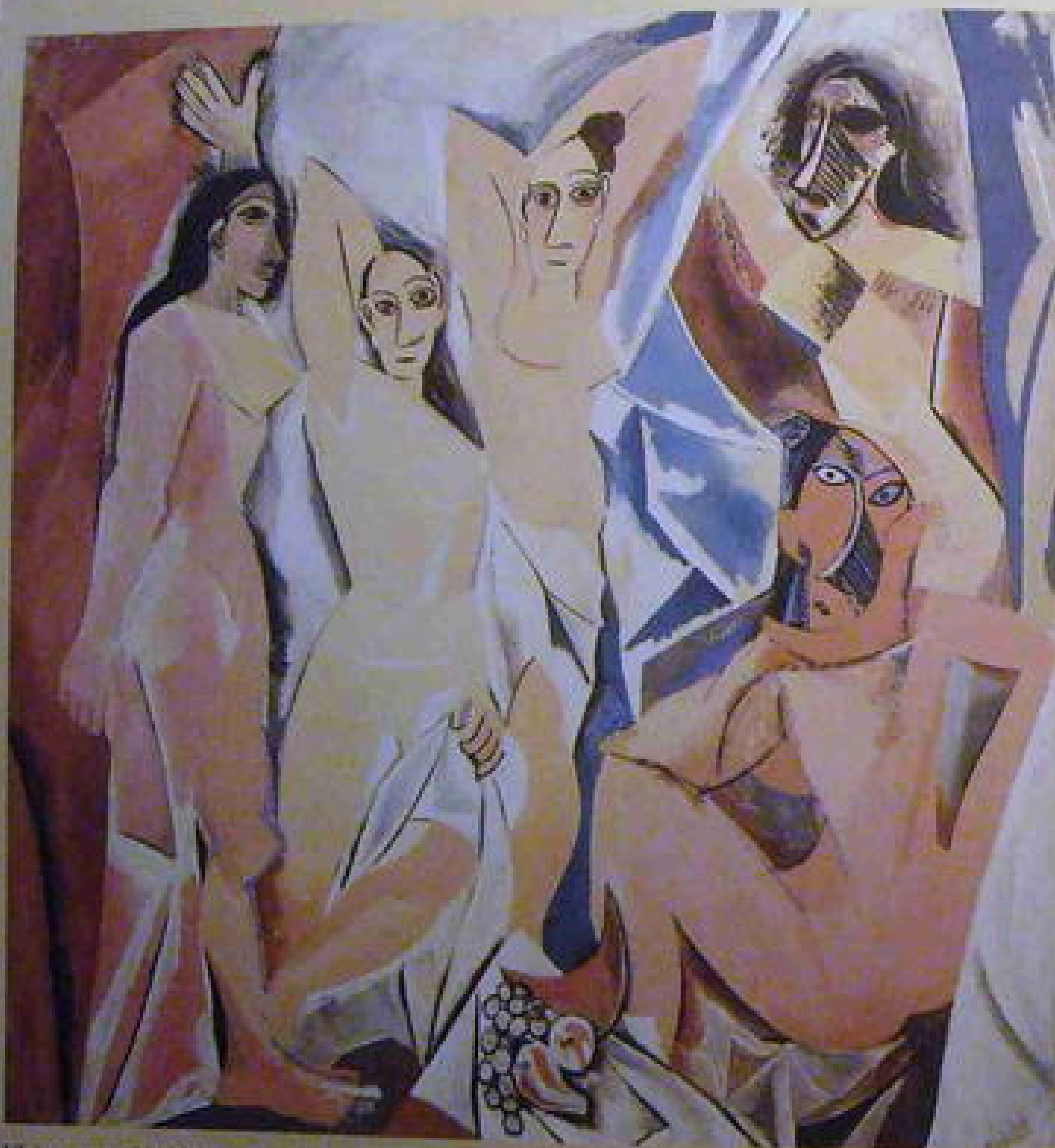
Umberto BOCCIONI (1882-1916), *Forme unice în continuitatea spațiului* (1913). Bronz (112 cm înălțime).
Colecția Mattioli, Milano.
© Lauro/Gimadon



Franz MARC (1880-1916), *Forme combătătoare* (1914).
Ulei pe pânză (91 x 131,5 cm).
Galeria de stat de artă modernă, München.
© Blaud/Gramm-Artobek

Domnișoarele din Avignon (1907)

Pablo PICASSO (1881-1973), muzeul de Artă modernă, New York



Ulei pe pânză (244 x 234 cm). © SPADIM 1995

Picasso a realizat această lucrare în cel mai mare secret și nu a fost prezentată publicului decât abia la Expoziția universală de la Paris (1937). Poziții au fost aceia care au recunoscut aici un tablou-cheie al artei secolului XX. Pentru a ajunge la această operă, careia i-a consacrat mai mult de 450 de studii preliminare, Picasso a

purtat o adevărată luptă, punându-și în joc cunoștințele artistice, experiența și curajul de a moși.

Specificul tabloului nu constă în tematica sa – nudurile feminine puțin corespunde, bunăoară, reprezentării pe care artiștii o dădeau cu dragă inimă Grațiilor, încă din Renăștere. Nudurile

amintesc de *Femei la scaldat*, lucrarea lui Cézanne, și de unele scene de bordel din lucrările lui Toulouse-Lautrec. Specificitatea este dată de maniera în care Picasso structurează motivul. Ca și cum ar fi un colaj, în tablou sunt așezate cinci femei, fără vreun spațiu clar definit, fără ca eclerajul să fie uniform și fără vreun raport de comunicare între ele. Perspectiva este variată: personajul din stânga stă în picioare și este văzut din profil, privind către dreapta tabloului; alături, două femei pictate din față, care seamănă una altele și a căror poziție o amintește pe cea a unor femei culcate; o femeie sezind, cu picioarele departate, își arată spatele spectatorului, dar chipul îi este întors către el; în cele din urmă, în dreapta tabloului se găsește o femeie în picioare, văzută din trei sferturi. Personajele sunt simplificate, culorile abia modulate și aplicate în tinte monocrome. Vedem tabloul ca printr-o cortină deschisă, dar scena nu se situează într-un spațiu care să aibă tangență cu realul. Natura moartă cu fructe este prezentată și ea ca o proiecție pe un plan. Prin articularea corpurilor și a golurilor care le separă se obține un spațiu plastic nou. Capetele celor două femei din dreapta amintesc de măștile africane*, așa cum fuseseră ele prezentate publicului în 1906, în timpul unei mari expoziții la Paris. De altfel, tabloul are un efect mai degrabă provocator și șocant, decât erotic.



Artă africană, Zaïre. Măști de chipuri umane în lemn de esență tare. Colecție particulară. © Edimédia

În desenele pregătitoare*, Picasso a introdus două personaje masculine: în mijloc, un marinar sezind; la stânga, un tânăr care ține în mână o carte și în care putem ghici un student la medicină (în alte schițe, el are în mână un craniu). Mai mulți critici au văzut aici o alegorie: un avertisment împotriva bolilor venerice, un *memento mori*. În versiunea finală, tabloul rămâne un mister neelucidat care îl obligă pe privitor să reflecteze pe cont propriu, fapt ce reprezintă o caracteristică marcantă a artei secolului nostru.



Pablo PICASSO,
studiu pentru *Domnișoarele din Avignon* (1907).
(81 x 60 cm) Colecția Berggruen, Paris.
© Artaphot/Nimtalab, SPADIM 1995



Pablo PICASSO,
studiu pentru *Domnișoarele din Avignon* (1907).
Desen în creta (48 x 76 cm). Căminul de imagine, Basel.
© Prier Wilthöf/Spadim, SPADIM 1995



Wassily KANDINSKY (1866-1944),
Liniile albe (1920)
Ulei pe pânză (58 x 80 cm)
Museum Ludwig, Köln
© Rheinisches-Museum, Köln, ADAGP, Paris 1983

Începând din 1910, arta abstractă își face un adevărat program din ceea ce cubismul, futurismul și orfismul anunțaseră: reproducerea lumii vizibile printr-o imitație servilă, prin mimetism total, este abandonată în schimbul unei arte care se concentrează asupra culorii, a formei și a compoziției. *Liniile albe* de Kandinsky* arată cele două tendințe decisive care, și astăzi, caracterizează ceea ce artistul numise „marșă abstracționistă”: pe de o parte o artă lirică spontană, adesea marcată de gesturi și care presupune hazardul; pe de altă parte, „abstracția geometrică” întemeiată pe forme geometrice de bază, așa cum o demonstrează lucrarea lui Bell*. Încă din 1568, Wenzel Jamnitzer desenează în caietul său de schițe construcții pur geometrice, de fapt niște exerciții ludice referitoare la perspectivă. Observația lui Leonardo da Vinci – cu privire la urma lăsată pe un perete de un bunete îmbibat în vopsele – trebuie înțeleasă doar ca o invitație de a exploata ceea ce este întâmplător în elaborarea unei opere. Pentru el, nu se pune problema de a considera pata însăși ca operă de artă. Obiectivul artei abstracte este creația individuală și originală, nu după natură; nu este vorba despre imitație, ci despre „o operă de artă veritabilă, un subiect autonom care trăiește prin spirit”, despre o creație care își împinge existența „în artist” și ascultă de o „necesitate interioară” (Kandinsky).

Capitolul

17

Arta informală și arta abstractă geometrică



László BOLI (Structura 1939)
Plumb (1966)
Structura și alama se află în colecția
Muzeului național de artă modernă, Paris.
© Philippe Miquel
Centre Georges Pompidou

Marea viziune abstractă



Hans ARP (1887-1966),
Simbure gigaste (1937) (162 cm înălțime).
Muzeul național de artă modernă, Paris.
© ADAGP, Paris 1995



Olga ROZANOVA (1886-1918), *Compoziție fără obiect* (1916).
Ulei pe piază (118 x 101 cm).
Muzeul regional de artă, Samara

Artă abstractă

Începuturile artei abstracte sînt de găsit în acuarela *Compoziție*, pictată la München, în 1910, de rusul Wassily Kandinsky (1866-1944). Artă abstractă nu este o reproducere realistă, idealizantă sau alegorică a unei lumi, ea nu caută să înfățișeze, ci se prezintă pe ea însăși. În fața primejdiei ca această artă să fie percepută drept un simplu element decorativ, mulți artiști s-au simțit minți să-și clarifice verbal intențiile. Kandinsky se ridică vehement împotriva ideii unui joc arbitrar cu formă: „Artistul trebuie să aibă ceva de spus, fiindcă sarcina lui nu constă în a stăpîni forma, ci în a adapta aceasta forma conținutului”. Ceea ce interesează în artă abstractă este esența, spiritul care, eliberat de obiectul exterior, este sesizat prin culoare, formă și compoziție. Artistul năzuiește să egaleze natura prin actul său creator și chiar „prin intermediul unei invenții pe care doar omul dintre toate viețuitoarele este apt să o depășească” (Vasarely). Contemplația exterioară se transformă în „participare interioară”. Astfel, Hans Arp* nu reproduce plante, ci, înzestrându-le cu forme antropomorfe, caută să sesizeze procesul însuși al creșterii.

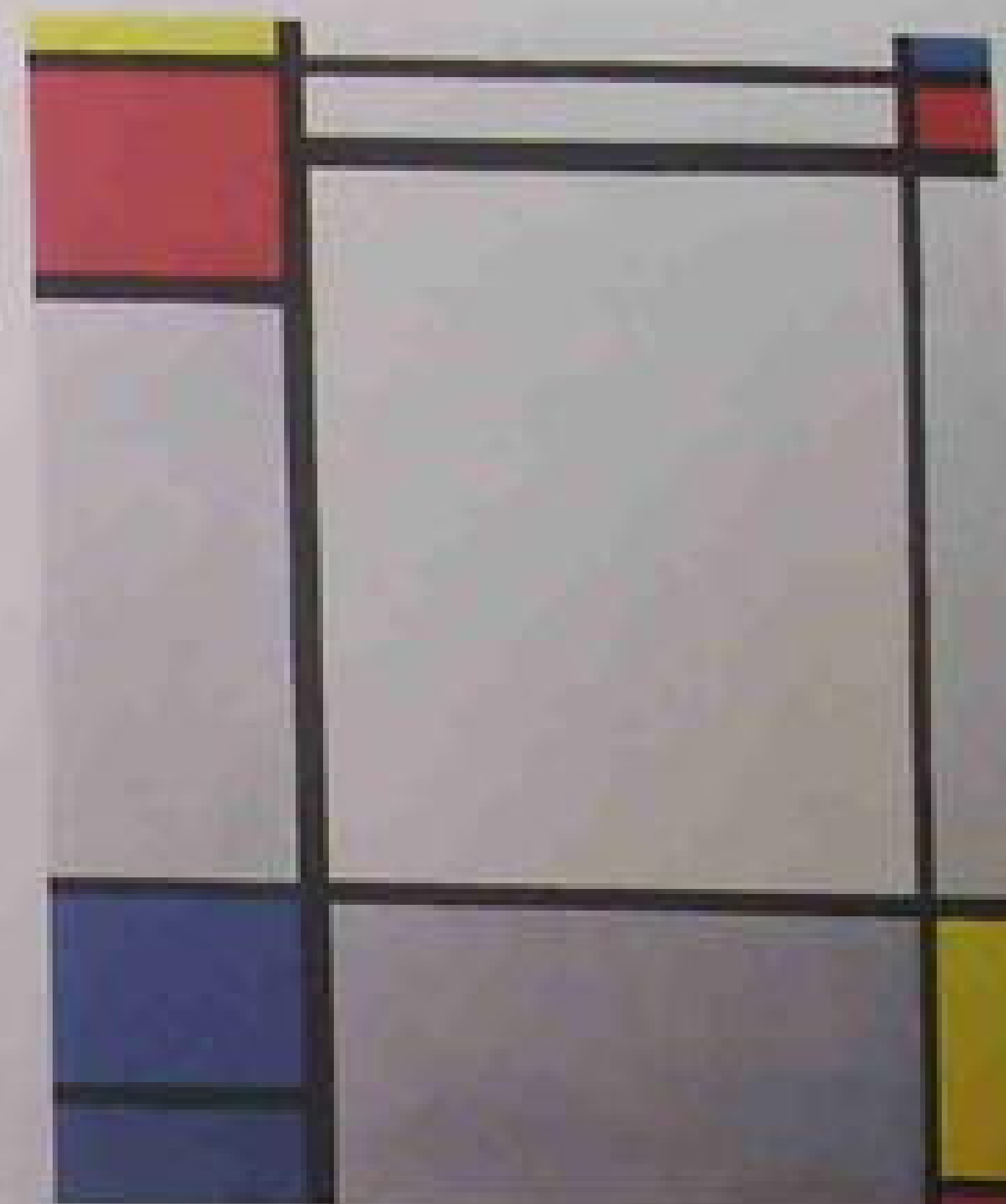
Artă abstractă geometrică

Plecînd de la tendințele cubo-futuriste, constructivistii ruși creează o artă rațională care se întemeiază pe mijloacele oferite de geometrie. Kazimir Malevici (1878-1935) pictază, în 1913, tabloul *Pătrat negru pe fond alb*, pe care îl numește „Jocana nuda și fără cadru a timpului meu”. El își botează arta *suprematism*, denumire concepută să ilustreze concepția sa privind supremația senzației în artele plastice. El o influențează pe Olga Rozanova, a cărei lucrare *Compoziție fără obiect**, prin culorile și formele ei nete, este reprezentativă pentru un mare număr de opere comparabile. Desemnat prin termenul generic de *constructivism*, acest tip de artă – la care se alătură și tablourile pictate de El Lissitzki (1890-1941) sub denumirea de *proun* (de la titulatura rusească *pro novis*, „pentru o înnoire a artei”) – reprezintă arta oficială a Revoluției sovietice de la 1917-1921. Confrunțat cu reorientarea politicii culturale sovietice și cu începuturile „realismului socialist”, artiștii avangardei părăsesc Uniunea Sovietică. El Lissitzky emigrează în Germania, unde predă la *Bauhaus* împreună cu artiști apropiați ca (șterur): Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy și Kandinsky.

Olandezul Theo van Doesburg (1883-1931) – care, împreună cu Piet Mondrian* fondează în

1917 grupul și revista *De Stijl* – se va bucura de o largă audiență. Departe de emfaza revoluționară a rușilor, *De Stijl* preconizează o pictură caracterizată de o sobrietate plină de sensibilitate, de ordine și de respect pentru reguli. Mondrian arată cum esențialul extras din natură poate fi făcut vizibil într-o suită de desene din ce în ce mai reductive, pînă la găsirea unui limbaj „universal” prin echilibrul dinamic al orizontalei și al verticalei, al culorilor și al non-culorilor, evitînd tot ceea ce depinde de „tragicul individual”.

În 1930, în revista sa pariziană *Art concret*, Van Doesburg cere să se vorbească despre artă „concretă” mai degrabă decît despre artă „abstractă”, deoarece arta nu pornește de la un proces de abstractizare, ci de la folosirea directă de către artist a mijloacelor picturale concrete. Propunerea lui va duce la constituirea grupului internațional „Abstraction-Création” (1931-1936). Membrii săi se disting prin căutarea unei clarități generatoare de ordine. Limbajul formelor lui Auguste Herbin*, care se concentrează asupra unor semne concrete, este un exemplu caracteristic. Artă concretă este reprezentată de pictorul și sculptorul elvețian Max Bill (născut în 1908), care, în 1944, organizează la Basel prima expoziție internațională, iar în 1960 strînge la Zürich un mare număr de lucrări pentru o expoziție intitulată „Artă concretă – Cincizeci de ani de evoluție”.



Piet MONDRIAN (1872-1944), *Compoziție I* (1931).
Colecția Thyssen-Bornemisza.
© Dagli Orti INTERNATIONAL LICENSING PARTNER, 1995

Contribuția Statelor Unite

Confrunțat cu instalarea dictaturii naziste în Germania și cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial, mulți artiști sînt siliți să părăsească Europa. Ei vor preda în Statele Unite și vor inspira anumite tendințe ale artei americane, ca, de exemplu, „noua abstracție” (*postpainterly abstraction*), curent artistic aparut la sfîrșitul anilor '50, întemeiat pe cercetările sistematice care au caracterizat studiile gestaltiste asupra culorii realizate de *Bauhaus*. Protagonisții acestui curent sînt Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) și Ad Reinhardt (1913-1967). *Hard-edge* este una dintre orientările specifice acestui curent. Tabloul lui Kenneth Noland* (p. 254) (născut în 1924) înfățișează suprafețe cromatice, cu contururi tranșante, net separate unele de altele. Suprafața tabloului, botezată *Shaped Canvas*, devine suport pictural și, încă de la sfîrșitul anilor '60, asociază materiale diferite.

În domeniul sculpturii, în anii '60 artă minimală se străduiește să găsească un limbaj al formelor redus la structuri de bază, elementare. Robert Morris, un artist reprezentativ al acestui curent, explică astfel nevoia de a înfățișa determinanțele simple ale spațiului: „Simplitatea formei nu implică în mod necesar și simplitatea experienței artistice. Formele omogene nu reduc relațiile, ci le ordonează”.



Auguste HERBIN (1882-1960), *Compoziție* (1940).
Guașă (33,5 x 26 cm). Colecție privată.
© Edimédia, ADAGP, Paris 1995



Kenneth NOLAND: *Swing* (1964).
Acrile pe pânză (251 x 249 cm).
© Colecția de artă din Rhania de Nord-Westfalia,
Düsseldorf. ADAGP, Paris 1995.



Georges MATHIEU la Stockholm, la 23 iulie 1958, pictând *Haula de la Bruckberg*.
Ulei pe pânză (130 x 160 cm). Proprietatea artistică.

Un alt artist emigrat, Hans Hofmann (1880-1966), influențează apariția, în Statele Unite, paralel cu diferite forme de abstracție geometrică, a expresionismului abstract, un curent care adună toate formele de exprimare descătușată, dinamică și care renunță la figurativ. În afara de Franz Kline, Willem De Kooning, Mark Tobey și Robert Montherwell, se cuvine citat mai ales Jackson Pollock (cf. pp. 256-257), ca reprezentant de seamă al școlii new yorkeze (*New York School*).

Europa după război

După al doilea război mondial, arta abstractă continuă să evolueze în Europa, având ca punct de iradiere Parisul. În 1945, Jean Dubuffet (1901-1985) și Jean Fautrier (1898-1964) expun lucrări în material pastos, inform, întins pe pânză cu pensula sau cu spatula. În 1952, M. Tapié dă acestei arte numele de „informală”, denumire ce va deveni un termen generic pentru orice pictură marcată de gest care, refuzând reguli fixe de compoziție, recurge la un proces de creație spontană și încearcă să exprime direct impulsurile minții. Georges Mathieu* (născut în 1921) își denumeste „abstracție lirică” arta sa expresivă care se întemeiază pe senzația directă:

„Cred că rapiditatea actului creator este una dintre cele mai importante condiții ale picturii mele. Sunt convins că numai rapiditatea acțiunii ne îngăduie să sesizăm și să exprimăm ceea ce da seama despre profunzimea spiritului, fără ca perceperea să spontană să fie oprită sau modificată de un moment de gândire sau de o intervenție rațională.”

În 1950, criticul de artă Michel Seuphor vorbește de „tașism” și înglobează sub această denumire nu numai operele lui Mathieu, ci și pe cele ale lui Wols. *Moara de vânt** demonstrează

importanța scrierii în sine: moara se află acolo din întâmplare, ea nu este țelul picturii, ci mai degrabă procesul direct al actului de a picta care, într-o oarecare măsură, devine seismograful stării psihice a artistului. (Se pot stabili aici corespondențe cu „automatismul psihic” al supra-realismului.) Varietatea acestor forme de artă spontană, cu tendințe comparabile, se exprimă în lucrări cum ar fi asamblările de obiecte pe bază de materii plastice turnate ale lui Alberto Burri (născut în 1915); picturile expresive și pastoase ale lui Karel Appel (născut în 1921, membru al grupului Cobra, întemeiat în 1948); tablourile gestuale ale lui Karl Otto Götz (născut în 1914), realizate cu ajutorul unei raclote pe o pictură încă umedă; limbajul de semne al lui Cy Twombly (născut în 1928) care amintește de graffiti.

O artă democratică?

Cu ocazia expoziției „Documenta II” - panoramă a artei contemporane din lumea întreagă, care a avut loc în 1959 la Kassel și a fost dedicată artei abstracte ca „limbaj stilistic universal” - s-a vădit limpede că mulți vizitatori erau cu totul descumpăniți. Niste opere de artă lipsite de legătură cu vreun obiect concret, pe care îl pun în evidență pornind de la arta informală sau de la construcția geometrică, nu ar fi putut fi decodate ca semne care să trimită la un lucru anume. Ele obligau privitorul să ia în considerare un nou mod de a vedea, care nu se bazează pe ceea ce îi este familiar sau pe ceea ce știe, un mod nou de a vedea căruia trebuie să-i răspundă făcând apel la fantezia și la creativitatea sa. S-ar putea spune că, atât în ce privește actul de creație cât și pe cel de percepție, arta abstractă trimite la o societate democratică, în care libertatea individuală este opusă constrîngerilor legate de convenții și de o anume administrație. În acest fel, putem vedea în arta abstractă de la începutul acestui secol semnul unui protest concret, dar utopic împotriva structurilor politice și materiale constrîngătoare. De altfel, regimurile dictatoriale - precum național-socialismul în Germania sau stalinismul în Uniunea Sovietică - au interzis această artă și au interzis-o. După prăbușirea dictaturilor, în 1945 și apoi în 1989, arta abstractă devine expresia libertății regăsite. Desigur, aceasta nu este singura explicație posibilă pentru dezvoltarea sa. Însă, conținutul artei este totdeauna reflexul stării de spirit a vremurilor. Artă abstractă se adresează unui privitor emancipat, față de care este foarte exigentă. Spectatorul trebuie să învețe să vadă opera ca pe o propunere de lectură deschisă (Schumacher*), dar în nici un caz arbitrară. El trebuie să se deprindă să abordeze opera concretă. După cum opera de artă abstractă reflectă un proces viu, o căutare, un refuz și o creație nouă din partea artistului, tot astfel ea cere, în același timp, un dialog subiectiv și viu cu privitorul.



WOLS (1913-1951), *Moara de vânt* (1951).
Ulei pe pânză (73 x 60 cm).
© Westfälisches Landesmuseum, Münster.
ADAGP, Paris 1995.



Emil SCHUMACHER (născut în 1912),
Proprietate artistică (1952).
Lac roșu, negru, alb
și pastel negru (65 x 85 cm).
Proprietate artistică.
ADAGP, Paris 1995.

Number 3 (1949)

Jackson POLLOCK (1912-1956)

Hirschhorn-Museum, Washington D.C.



Ulei, pictura în aluminiu pe piatră (157,5 x 94,3 cm). SPADOM, 1995.



Jackson POLLOCK în lucru. © Th. Elvert (Colecție PPPUNASA)

Un haos de culori, tonuri de roșu, de portocaliu și de negru, pete, linii curbe. Sîntem dezamăgiți și dezorientați dacă analizăm tabloul dintr-o perspectivă comună, căutînd un plan sau semne familiare pe care le-am putea identifica sau găsi prin asociații. Dar, dacă vom alege la întîmplare o linie colorată și o vom urmări cu ochii, îi vom descoperi drumul, vom vedea că acoperă alie linii de culoare și că ea însăși este ascunsă de alte linii care o întretaie. Simțim ca aici nu este vorba de o reproducere mimetică, ci de

rezultatul unui proces de mișcare pe care îl putem urmări cu gîndul. H. Rosenberg a botezat arta lui Pollock „pictura gestuală” (*action painting*).

Artistul nu se afla în fața tabloului, ci în interiorul lui, și, cu o cutie goală plină cu vopsele sau cu o pensulă cu coada lungă imbibată în culoare, pe care le balansa ca pe un pendul deasupra pinzei așternute pe sol, el a realizat o rețea de picături de culoare, însoțită de o mișcare de dans, ca în tranșă, inspirată doar de emoția clipei prezente, eliberată de orice reprezentare conștientă

sau readusă în memorie. Pollock a denumit această tehnică: „metoda picurării” (*dripping*) și a folosit-o pentru prima dată la sfîrșitul anului 1946. De aici a rezultat o mișcare materializată și conservată în materie, pe care urmele lăuate ne permit să o reconstituim: mișcarea timpului vizibil. Este o înregistrare cu un caracter cît se poate de imediat. „Cînd stau pe jos, mă simt mai bine, explică Pollock; mă simt mai apropiat de tablou, mă simt mai mult decît o simplă parte din el, pentru că astfel pot... literaturmente să fiu în tablou.” Perceperea

devine astfel o abordare fizică ce nu este menită a fi descrisă sau interpretată, ci trebuie să se deschidă de bună voie pentru a simți procesul înfățișat de tablou sau trăirea lui esențială. Dar senzațiile, asocierile de idei sau interpretările privitorului nu sînt lăuate la bunul lui plac. După spusele lui Pollock, spectatorii „ar trebui să caute să descopere ceea ce le propune tabloul și nu să vină cu un anumit conținut de principii sau cu vreo idee preconcepută a cărei confirmare să o găsească în tablou”.

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? IV (1969-1970)

Barnett NEWMAN (1905-1970),
Staatliche Museen, Berlin



Acrilic pe pânză (274 x 603 cm). © B.P.K., Berlin

Tabloul, privit pe lungime, înfățișează trei culori: un pătrat roșu la stânga, un pătrat galben la dreapta, separate de o fîșie albastră lărgă de 55 cm. Acest tablou fără rumă nu are efect decât asupra celui care îl privește din față. Cinci straturi de roșu (roșu cadmiu strălucitor) și două straturi pentru galben (galben cadmiu strălucitor) și albastru (ultramarin) dau timpului de culoare o suprafață plată și omogenă.

Spectatorul poate arunca o privire fugară asupra tabloului care este repede perceput: nu există în el nici detalii, nici vreo structură complexă care să necesite mult timp sau efort pentru a fi observate. Căci un tablou de Newman se devaluează privit în mod esențial prin picturalitatea sa (vizibilă în opera reală) care estalizează temporalitatea procesului pictural.

„Un tablou de Newman nu vrea să demonstreze că durată depășește conștiința, el vrea să fie însuși evenimentul, clipa care se desfășură... Un tablou de Newman este un inger. Nu vestește nimic, ci este el însuși Buna Vestire.” (J.-F. Lyssard)

Senzația temporală trezită de acest tablou amintește de cea din *Calugar la țărmul mării* de C. D. Friedrich*, o senzație de infinit a spațiului, a naturii, a timpului.

„Cu cele două sau trei obiecte misterioase ale sale, tabloul este aici asemănător Apocalipsei, ca și cum ar fi fost răsădit în meditațiile nocturne ale lui Young și ca și cum, în uniformitatea și în lipsa lui de hotare, nu are alt prim-plan decât cadrul; când îl privești, e ca și cum și s-ar fi tăiat pleoapelor” – scria Kleist în 1810 (*Senzatii în fața „peisajului mării” de Friedrich*).

„Tablourile mele, spune Newman, nu sînt o minune a spațiului, ele nu sînt legate de o reprezentare picturală, ci de o senzație temporală.”



Caspar David FRIEDRICH (1774-1840), *Calugar la țărmul mării* (1808-1809).
Ulei pe pânză (110 x 171,5 cm). Berlin-Charlottenburg.
© Jörg P. Anders

Spre deosebire de arta gestuală spontană a expresionismului abstract, care lasă loc întâmplării, tabloul lui Newman este construit cu intenționalitate reflexivă. Culoarea aplicată în tinte monocrome*, împiedică orice efect de iluzie a spațiului. Newman și artiștii noii abstracțiuni s-au preocupat îndesproape de filosofia Asiei orientale (budismul zen) și s-au inspirat din arta acesteia. De aici rezultă monocromia puternică a tablourilor lor, care năzuiește să producă un efect meditativ (cf. Mark Rothko*). Prin forța spațiului cu multiple profunzimă creat de relațiile între culori, privitorul este chemat să-și abandoneze comportamentul distant pentru a ajunge la o conștiință de sine mai intensă.

Mark ROTHKO (1903-1970),
Roșu, Portocaliu (1968).
Ulei pe pânză (234 x 176 cm).
© Galerie Beyeler, Basel.
ADAGP, Paris 1995



Arta figurativă: privirea subiectivă

Cu *Tablou-capcană**, Daniel Spoerri fixează o situație născută din întâmplare. Pe tabla unei mese, el adună tot ceea ce se găsește la sfârșitul unui prinz și atârnă de perete acest asamblaj în relief, inclusiv scaunul. Spoerri este membru al grupului „noilor realisti” care se organizează la Paris în 1960 pentru a se opune artei abstracte, dominantă în epocă. În continuarea mișcării „dada” și a identificării între artă și viață, operate de Duchamp în ale sale *ready made*, acești artiști vizează o confruntare directă cu lumea reală. Asamblajul lui Spoerri este un exemplu extrem, radical, al „marelui realism” care constituie unul dintre poli ai artei contemporane, cârula Kandinsky (1912) îi contrapune „marea abstracțiune”. Kandinsky insistă asupra faptului că fiecare dintre acești doi poli are o existență ce se justifică; ei au aceeași valoare și, în practica artistică, există numeroase și felurite corespondențe între ei. Arta figurativă, care se exprimă prin raportare la realitatea vizibilă, nu se concepe în nici un caz pe sine însăși drept o imitație servilă a realității. Așa cum afirmă Paul Klee în 1920, „arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil un lucru”. Scopul urmărit nu este nici înșelarea artistică a privirii, nici idealizarea, ci înfruntarea realului într-un mod critic prin mijloace subiective de a vedea. Astfel, în tabloul lui Picasso*, culoarea violentă, deformările și accentuarea formelor sînt tot atîtea semne caracteristice ale unei vizuni subiective a artistului, care, în fapt, reprezintă o interpretare emoțional-afectivă. Totalitatea lumii vizibile și imaginabile poate deveni obiectul unui tablou, fapt care aduce cu sine abolirea frontierelor artei și îngăduie diversitatea și amestecul de modalități specifice de reprezentare.



Pablo PICASSO (1881-1973),
Femeie cu arghinire (1942),
Ulei pe pânză 11'95 x 132 cm,
Museum Ludwig, Köln.
© Klemenshof Bildarchiv, Köln,
artemix, 1993



Daniel SPOERRI (născut în 1930),
Tableau-capcană (1960),
Oțeturi uscate 100 x 74 x 64 cm,
Museum of Art, New York.
© Dadas, 1997, Paris 1995

Arta expresivă



Ernst Ludwig KIRCHNER (1880-1938),
Toileta (1912), Ulei pe pânză (101 x 75 cm),
Colecție privată, Düsseldorf



Henri MATISSE (1869-1954), La munișească (1940),
Ulei pe pânză (92 x 72 cm), Muzeul național de artă
modernă, Paris, Foto Dagli Orti, © Mojmirena H. Matisse

Arta figurativă a secolului XX prezintă o mare varietate de stiluri. Se pot distinge patru tendințe importante, legate între ele în mai multe feluri: realismul figurativ, realismul critic, arta asamblajului și arta expresionistă.

Cu mijloace precum deformarea, contrastele puternice de culoare și un stil gestual apăsător, arta expresivă reflectă o imagine a realității determinată de subiectivitate. Termenul de „expresionism” a fost introdus în 1911 de către Herwarth Walden în revista *Der Sturm* (editată la Berlin) pentru a desemna, inițial, ansamblul artei contemporane de avangardă. Trimițând mai precis către un anumit stil, această denumire se referă, printre altele, la comunitatea de artiști numită *Die Brücke*, întemeiată la Dresda în 1905. Tabloul lui Ernst Ludwig Kirchner*, membru al mișcării *Die Brücke*, demonstrează felul în care o abordare spontană traduce privirea subiectivă cu ajutorul accentuării formelor și culorilor, determinată de emoție.

Lucrările care au anunțat și inspirat mișcarea *Die Brücke* sînt operele produse între 1885 și 1900 (Vincent Van Gogh, Edvard Munch, James Ensor, Henri de Toulouse-Lautrec), sculpturile africane, gravurile japoneze pe lemn colorat și realizările goticului flamboiant. Scepticismul crescînd manifestat față de o realitate în care tehnica nu slujește, așa cum se sperase, eliberării omului, ci, din contră, îi sporește alienarea, a impulsionați mulți artiști spre practicarea unei arte legate esențial de stările lor de spirit. În 1907, Emil Nolde consimțenează într-o scrisoare: „Dacă, în unele opere ale artei contemporane, întrezărești o tendință anarhică, un caracter arbitrar și excesiv, o anumită grosolanie sau brutalitate, atunci studiază îndelung și cu atenție aceste opere și vei recunoaște în cele din urmă că ceea ce ți s-a părut arbitrar se va transforma în libertate, iar grosolanii va deveni mare finețe. Războaiele operele inofensive au vreo valoare”.

Grupul *Die Brücke*, a cărui existență se prelungeste pînă în 1913, atrage temporar artiști precum germanul Emil Nolde, elvețianul Cuno Amiet sau olandezul Kees Van Dongen. Acesta din urmă face parte și din mișcarea fovistilor francezi (1905-1907) care, fără a se asocia pesimismului melancolic inspirat de filosofia lui Kierkegaard caracteristică expresionistilor germani, folosesc mijloace de expresie asemănătoare. Fovistii i se alătură lui Gauguin în

tendința de a pune accentul pe caracterul subiectiv al actului de a picta, și se pliază și mai categoric la consecințele care decurg de aici: simplificarea mijloacelor de expresie, abandonarea perspectivei iluzioniste, utilizarea de culori puternice și pure. Sub conducerea lui Henri Matisse*, grupul botezat „independenții” expune în 1905 la Salonul de toamnă de la Paris. Criticul de artă Louis Vauxcelles le compară lucrările cu cele ale unor animale salvatice (*fauves*, în franceză, înseamnă și „animal salvatic”) – și astfel cuvîntul „fovism” se impune pentru a le denumi stilul.

„Lucrul spre care tind eu în primul rînd – scrie Henri Matisse în 1908 – este expresia... Îmi este imposibil să copiez natura în mod servil – eu trebuie să o interpretez și să o supun spiritului tabloului” (Matisse, *La Grande Revue*, 25.12.1908). Matisse, conștient al fovistilor, se delimitează de școala clasică idealistă (David, Ingres), dar și de realismul apropiat de natură, practicat de Courbet, sau de arta vizuală a impresionistilor care depind de prezentul clipei. Fie că sînt ludici sau provocanți, artiștii, alți fovisti francezi cit și expresionisti germani, tind să-și motiveze ei înșiși propria activitate artistică și să-i dea un răspuns. Ei nu o consideră nici imitație servilă, nici invenție arbitrară, ci activitate intelectuală: propriul lor proces de creație. Potrivit modelului pe care îl vad în Van Gogh, ei consideră culorile și formele drept un mijloc de a-și exprima raportarea unică și individuală la natură. „Credem cu toată seriozitatea – scria Franz Marc în 1912 – că noi, pictorii moderni, nu ne mai extragem formele din natură... Natura strălucește în tablourile noastre ca în toate formele artei.” Scopul vizat este dominarea și explicarea naturii prin intermediul unei arte care este „puntea către lumea spiritului.” „Noi căutăm astăzi lucrurile ascunse îndărătul valului aparențelor... Noi căutăm și pictăm acest aspect spiritual al eului nostru care se găsește în natură.” (Marc, revista *Pan*, 7.3.1912).

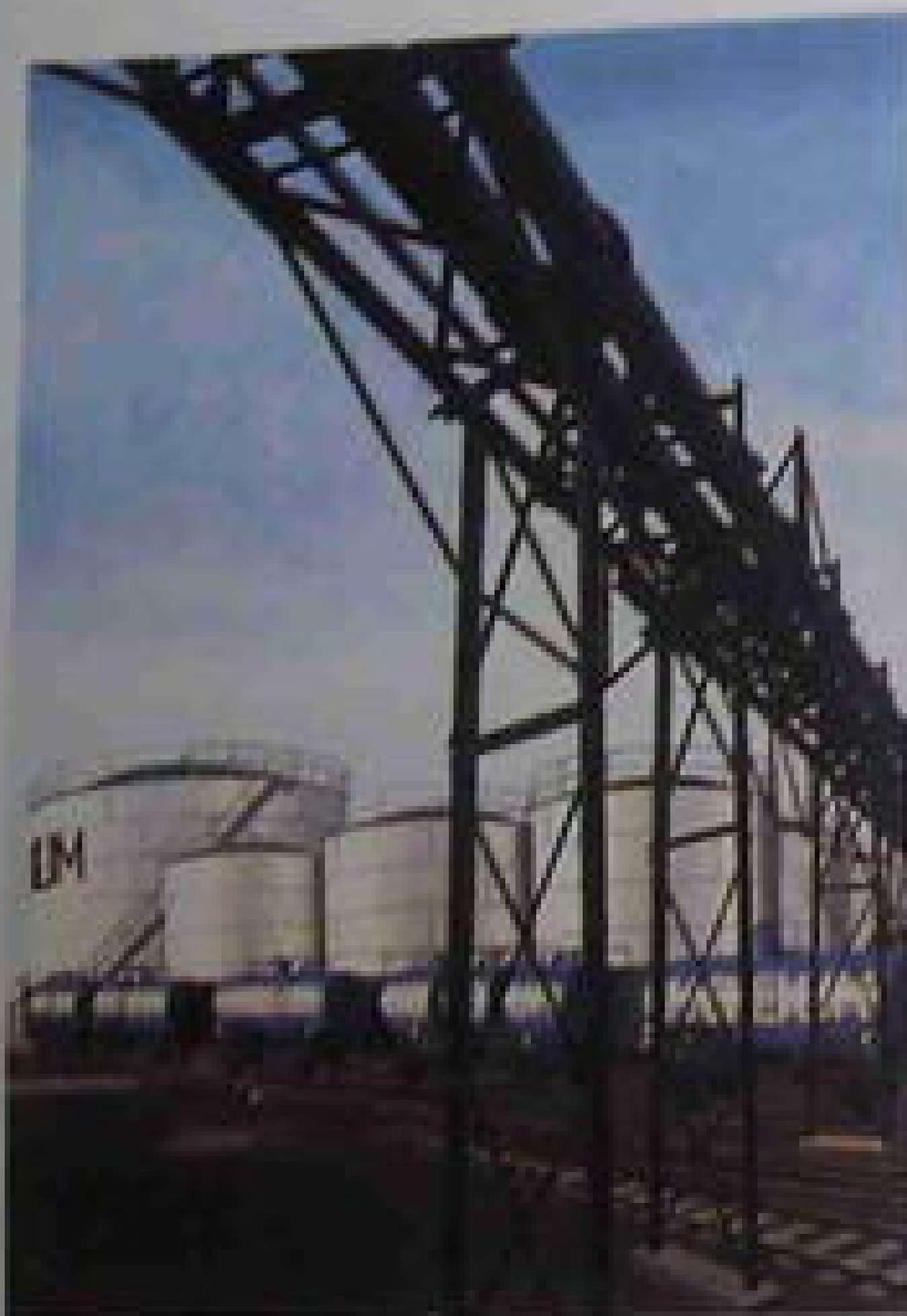
Miscarea *Neue Künstlervereinigung* („noua uniune a artiștilor”), întemeiată la München în 1909 de către rusul Wassily Kandinsky, face și ea parte din expresionism. Din această mișcare se naște în 1912 comunitatea de puncte de vedere numită „Căldărețul albastru” – *Der Blaue Reiter* (Franz Marc, August Macke și alții). În perioada imediat următoare războiului, ideile expresioniste continuă să-și exercite influența atît în artele plastice cit și în literatură, în muzică și în cinematografie. Printre altele, tendințele expresioniste se regăsesc la Viena (Oskar Kokoschka), în Elveția (Alberto Giacometti), în Franța (Germaine Richier, Georges Rouault) și în Marea Britanie (Francis Bacon). Operele unor emigranți care lucrează la Paris, precum lituanianul Haim Soutine, rusul Marc Chagall sau italianul Amedeo Modigliani*, sînt și ele expresioniste prin forme și culori.



Amedeo MODIGLIANI (1884-1920), Portretul doamnei
G. van Magon (1917), Ulei pe pânză (92 x 65 cm),
Muzeul de artă din Sao Paulo, © Dagli Orti



Elvira BACH (născută în 1951), Fara titlu (1985),
Dupăse pe pânză (165 x 130 cm),
Colecție privată, © ADAGP, Paris 1995



Carl Grossmann (1894-1940), *Tancul petrolier* (1933).
Ulei pe pânză (90 x 70 cm). Colecție privată, Milano.
© Dagö Oeri



După al doilea război mondial, expresionismul abstract da un nou avânt artei expresive. Astfel, artiști ca Aaser Jorn și Karel Appel, din grupul „Cobra” (1948-1950), asociază reprezentările figurative și abstracte. La sfârșitul anilor '70, se dezvoltă o nouă pictură figurativă și expresivă – mai cu seamă în Germania (*Neue Wilde* – „noul fovism”) prin Elvira Bach* (p. 263) și în Italia (*Arte Cifra*). Realizată în general în opere de mari dimensiuni, această pictură întâlnește semne personale codificate.

Arta realistă figurativă

Privirea subiectivă nu este legată de un stil anume, ci reclame diversitatea. Acest pluralism poate apărea chiar și în opera unui singur artist, ca, de exemplu, în cea a lui Pablo Picasso care trece prin faze cubiste, expresioniste, suprarealiste, dar care își ia, de asemenea, drept modele mari opere din istoria artei pentru a le interpreta în maniera sa personală.

Privirea subiectivă se poate reflecta într-un limbaj de semne naiv narative (Henri Rousseau), prin analiza fenomenelor vizibile (cubismul), în simbolismul enigmatic al unei realități interioare (suprerealismul) sau chiar într-o concentrare minucioasă plină de atmosferă (Edward Hopper).

Cu ocazia unei mari expoziții la Mannheim, în 1925, artiștii *Noii obiectivități* (*Neue Sachlichkeit*)* prezintă o reproducere a vieții cotidiene, scene din marile orașe și din mediul industrial, reci și fidele realității până la detaliu. Realismul lor figurativ va fi preluat de realismul fotografie sau hiperrealism* de la sfârșitul anilor '60 și din anii '70 în Statele Unite și în Europa. Dar lumea este percepută din ce în ce mai indirect prin intermediul fotografiei, al cinematografiei și al televiziunii. Ca atare, subiectul „fotografiilor realiste” nu mai este obiectul în sine, ci dublul sau care se află pe pelicula fotografică. Cotidianul este reprezentat pornind de la fotografie, într-o reconstituire extrem de riguroasă. Chiar și artiști precum membrii grupului „Zebra” din Hamburg (intemeiat în 1965) își iau motivele din fotografie, pentru a prezenta scene realiste din viața cotidiană, marcate de accente simbolice, critice sau ironice. Alți artiști, asemenea canadianului Alex Colville, nu transmit în tablourile lor extrem de precise și clare decât impresia de fotografie, fără totuși a se fi inspirat din vreuna. Operele figurative ale unor artiști new-yorkezi ca David Salle, Jean-Michel Basquiat sau Richard Longo, realizate începând cu anii '80, sunt mai expresive, parțial ilustrative și simbolice.

Mijloacele de comunicare în masă fac parte integrantă din subiectele de inspirație ale pop art

Richard Estes (născut în 1936), *Foodshop* (1967).
Ulei pe pânză (166 x 123,5 cm). Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln

născută în Anglia. În 1956, Lawrence Alloway desemnează sub această denumire o artă care caracterizează critic și ironic societatea de consum occidentală prin intermediul obiectului banal și cu ajutorul unor compoziții colate, pictate și asamblate. În mod ironic, englezul Richard Hamilton* reia limbajul pictural al cotidianului, așa cum apare în grafica publicitară și în cărțile postale ilustrate. Începând din anii '20, arta și grafica publicitară se influențează reciproc, fapt care duce la reluarea practicii, începând cu anii '60, de către reprezentanții americani ai pop art, atît în California (Mel Ramos), cit și la New York (Andy Warhol și Roy Lichtenstein). *Pop art* – explică Andy Warhol (1930-1987) – „vrea să dea curiozității lucrurilor însele, fără vreo iluzie”. Cotidianul devine obiect estetic prin intermediul graficii publicitare, al benzii desenate, al graffiti-urilor, al modei și designului, și depășește „superficialitatea” privirii obișnuite prin marie, stilizare și transformare indirectă, ceea ce poate face dintr-un obiect uzual un obiect de artă, care își va găsi locul într-un muzeu sau într-o galerie de artă.

Realismul critic

După primul război mondial, artiști precum Max Beckmann, Otto Dix și Georg Grosz perpetuează tradiția unui Francisco de Goya (1746-1828) denunțind în mod public consecințele înspăimîntătoare ale războiului și ale clivajului social aduse de capitalism. Obiectul acestei arte denumite *verism* este realitatea trăită, care nu mai este reprezentată, ci mai degrabă interpretată ca „imaginea a unei practici sociale” (Tomberg). Veriștii se dovedesc partizani în luptă lor de poziție și vad în munca lor critica un mijloc de a se lupta și de a face lumina în lucruri. Grosz* alege un limbaj pictural direct, socant, al cărui caracter, căutînd permanent tipicul, provine parțial din caricatură.

Pe fundalul evenimentelor din 1968, în a doua jumătate a acestui secol se dezvoltă în Europa un realism critic ale cărui obiective de angajare socială sînt apropiate celor ale verismului. Se poate cita ca exemplu *Miss America* de Wolf Vostell* (p. 266). Parodiind Juana și stanaia Libertății, aducînd aminte, prin formă, de imaginea lui Christos pantocrator, o creatura halucinantă se înalță într-o manieră cinică și ironică deasupra unor fotografii socante din războiul din Vietnam, imagini difuzate de presă în întreaga lume în 1968. Tehnica de compoziție a lui Vostell amestecă referințe de moment cu un simbolism atemporal. Evenimentul servește ca exemplu pentru denunțarea generală a violenței războiului. În timp ce în Europa de est „realismul socialist”, propaganda de stat, idealizează prin mijloace academice convenționale o realitate pe care ar vrea s-o vadă concretizată, și în timp ce, în R.D.G., artiști precum Wolfgang Matheuer



Richard Hamilton (născut în 1922),
Ce poate face artă de diferite și alt de plăcute canoane înainte de azi? (1956). Fotomontaj (26 x 25 cm).
Kunsthalle, Tübingen. Strabeni 1995



Georg Grosz (1893-1959), *29 iunie* (1921).
Ulei pe pânză (115 x 80 cm). Galeria națională, Berlin. Foto J.P.
Anders - Bildarchiv Preussisches Kulturbesitz, © ADAGP Paris 1995



Wolf VOSTELL (născut în 1923), *Miss America* (1928).
Fotografie pe pânză, glazură, serigrafie pe pânză (200 x 120 cm).
Museum Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, ADAGP, Paris 1995



Renato GUTTUSO (1912-1987), *Inmormântarea lui Tagliani*
(1972). Ulei, colaj pe hârtie, lemn (130 x 440 cm).
Galeria de artă modernă, Bologna. © ADAGP, Paris 1995

(născut în 1927) nu îndrăznesc să străpunga aparentele acestei realități falsificate decât foarte prudent, prin intermediul unui simbolism ascuns, în schimb, în Vest, realismul criticii se arată provocant și ironic. Este cazul islandezului Erró sau al grupului spaniol Equipo Crónica, sau al unor critici și activiști precum italianul Renato Guttuso*. Artiștii se exprimă în stiluri și cu materiale multiple. Temele lor sînt violența, presiunea politicului, exploatarea, izolarea, febra societății de consum – pe scurt, problemele-cheie ale societății (occidentale). Prima Trienală de artă realistă a „uniunii speciale a artiștilor” (*Kunstlerverband Berlin*, 1993) demonstrează această diversitate a artei realiste figurative în pictură, gravură și sculptură, varietate care dăinuie chiar și la acest sfîrșit de secol.

Arta asamblajului

Pluralismul artei secolului XX, care – prin scoaterea în evidență a subiectivității, prin tehnici de reprezentare specifice și prin deformarea perspectivelor – se intrudește cu manierismul, a făcut să cadă barierele între genurile tradiționale. Desigur, gravura, pictura și sculptura continuă să existe, dar în operele multor artiști apar forme hibride. „Anti-arta” provocatoare a dadaistilor, care protesta împotriva primului război mondial și împotriva structurilor împietrite ale societății, este extrem de radicală în acest caz. Dacă, pen-



Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Rouă de bicicletă* (1913).
Ready-made (127 cm înălțime). Original dispărut, copie
din 1916. Foto M.N.A.M., © ADAGP, Paris 1995

tru expresionisti, obiectul este vehiculul sentimentelor, iar pentru arta abstractă el nici nu mai există, în schimb Marcel Duchamp declară că produsul industrial fabricat în serie este el însuși obiect de artă*. În timp ce Pablo Picasso face apel la fantezie pentru a da noi semnificații unor obiecte găsite și asamblate de el* în maniera lui Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *ready-mades* realizate de Marcel Duchamp, semnate și expuse în muzeu, ne invită să aruncăm o privire nouă asupra „icoanelor” epocii noastre. Aceste *ready-mades* sînt surse de inspirație pentru arta asamblajului a așa-numiților *New Realists* (*New Realism* a fost fondat la New York, în 1954) sau „noul realism” (fondat la Paris în 1960). Găsim elemente reprezentative la Claes Oldenburg* – care ridică obiectele vieții cotidiene la rang de monumente și realizează *soft-sculptures* alienate, cusute pe pînză și marite – și, în egală măsură, în tablourile-capcană ale lui Daniel Spoerri* (p. 260), sau în seria de „acumulări” a lui Arman, care prezintă într-o cutie de plexiglas obiecte de uz curent. Obiectele pe care Kurt Schwitters le inserează, în anii '20, în așa-numitele „asamblaje Merz”, sînt precursorii asamblajelor, ai lucrărilor în relief (prezentate în marea expoziție de la New York din 1961) și ai „picturilor combinate” (*combine-paintings*) ale americanului Robert Rauschenberg, care integrează în tablourile sale produse de consum. Operele de artă tridimensionale care reprezintă scene de viață cotidiană sînt numite *Environnement** (Edward Kienholz) și, în anii '80 și '90, *Installation** (Rebecca Horn). Francezul Raymond Hains sau italianul Mimmo Rotella materializează grabita trecere a timpului prin intermediul unor alise pe care le-au găsit și le-au sîrșiat în parte (decolaj). Încă de la începutul anilor '70 operele reprezentative pentru *Spurensicherung* (relevu de amprente) materializează și ele timpul. Artiștii acestei tendințe expun în muzee descoperiri arheologice închipuite (Anne și Patrick Poirier în Franța), semne ale istoriei evoluției omului (Claudio Costa în Italia) sau chiar descoperiri care vorbesc despre istoria unei anumite regiuni (Nikolaus Lang în Germania*).

Marele strigăt (introdus de tabloul lui Edvard Munch intitulat *Strigatul*, din 1893), care caracterizează arta-revolta a secolului nostru, pare sufocat sub dominația banalității cotidiene. În 1986, Esther și Jochen Gerz ridică o stelă de 12 metri înălțime, acoperită cu plumb, cu monument comemorativ împotriva fascismului și a războiului. Vizitatorii sînt rugați să-și graveze pe stelă numele și păreri. De îndată ce întreg spațiul disponibil este acoperit de inscripții, stela este îndesată în pămînt și, în cele din urmă, dispăre cu totul. La sfîrșitul acestui secol, strigătului pictural individual și expresiv îi urmează un strigăt colectiv, rezultat al gîndirii, un strigăt de avertisment ce nu ar trebui trecut cu vederea.



Pablo PICASSO (1881-1973), *Cap de tor* (1943).
Bronz turnat după un ghidon de bicicletă și o
sa (42 cm înălțime). Muzeul de artă modernă, New
York. © SPADEM 1995



Claes OLDENBURG (născut în 1929),
Cîrlig de rule (1976).
(13,70 m înălțime).
Philadelphia.
© Stemmert-Zela



Nikolaus LANG (născut în 1941),
Cătar pentru frunzi și surcele Götze (1973-1974).
Cătar și obiecte găsite. Leinbachhaus, München

Pierrette și clovnul (1925)

Max BECKMANN (1884-1950), Kunsthalle, Mannheim



Ulei pe pânză (160 x 100 cm). Foto Artephou/A. Held. © ADAGP, Paris 1995

Un bărbat îmbrăcat în verde sta așezat într-un fotoliu sprijinit cu spătarul de perete; el își ține picioarele în aer și mâinile sprijinite pe pulpe. Capul îi este înfășurat într-o cârpă albă, formând un virf tuguim; în dreptul ochilor, două găuri îi îngăduie să vadă. În fața lui sta o femeie,

aparent așezată pe unul dintre brațele fotoliului, picior peste picior, cu un evantai deschis în mână dreaptă. Ea privește către spectator. Putine accesorii completează scena: o oglindă, a cărei jumătate din stînga este ascunsă de brațul și umărul femeii, agățată strîmb de zid; în fața

fotoliului sînt aranjate un violoncel, o pelerină verde și o tichie albă de mascarici, un alt evantai, pe jos (dacă nu cumva o fi o paletă). Personajele și obiectele ocupa toată înălțimea tabloului, astfel închî spătiul pare strîmt, îngust. Lumina care cade din stînga sa este folosită pentru a da naștere la umbre și pentru a modula culorile, în așa fel încît toate elementele să capete relief. Rigorrea compoziției da motivului pictat o anume rigiditate. Conform titlului, barbatul este un clovn. Atitudinea lui grotescă și amuzantă da un efect provocator și obscen. Protejat și de mască, el îl evocă pe saltimbancul de la cîrce (vezi și tabloul de pe această pagină). Chipul infolosit al clovnului și culoarea alburie care marchează ansamblul tabloului denotă lipsa de siguranță și, deopotrivă, aproprie caracterul clovnului de cel al lui Pierrette, personaj din commedia dell'arte care intruchipează, în timpul evoluției rolului său, tipul lînc și melancolic, precum clovnul de la cîrce* cu fața vopsită în alb. Pierrette este o cochetă, dar, cu privirea interogativă care ațîntește un punct din afara tabloului și cu mîna dreaptă care își îndreaptă degetul arătător către un viitor nesigur, ea are aproape aerul unui sfînx.

Tabloul conține trasături autobiografice. În spatele clovnului se ascunde pictorul Max Beckmann; Pierrette este un portret al Mathildei van Kaulbauch la 21 de ani, cea care mai tîrziu va deveni a doua soție a lui Beckmann. Aroganța poziției nu este de ajuns pentru a ascunde nesiguranța pictorului în ce privește această legătură aflată la începuturile sale. Lucrarea a fost executată în timpul carnavalului*; dincolo de elementele biografice, această lucrare, ca multe altele pe această temă, pune în mod simbolic întrebări existențiale, anume care pot fi relațiile între oameni într-o epocă de nesiguranță, mai cu seamă relațiile dintre un bărbat și o femeie.



Max BECKMANN, *Carnaval* (1920). Ulei pe pânză (186,5 x 91,5 cm). Detaliu. Tate Gallery, Londra. © ADAGP, Paris 1995

În acest tablou regăsim atitudinea clovnului a cărei figură este acoperită de o mască reprezentînd o maimuță. Beckmann se infatisează pe sine în acest clovn, puțînd fi identificat după mîna dreaptă bine cunoscută proleilor săi și identică celei din *Pierrette și clovnul*.



Bernard BUTTET (născut în 1928), *Clovnul* (1955). Ulei pe pânză (230 x 150 cm). Petit-Palais, Geneva. Foto Petit-Palais, Geneva. ADAGP, Paris 1955



Id ANTONI, *Afis pentru ciroul Schumann* (1967). (119 x 80 cm). Kunstinstituittmuseet, Copenhaga. © Ole Waldbye

Figure with Meat (1954)

Francis BACON (1909-1992), The Art Institute, Chicago



Ulei pe pânză (129,2 x 121,9 cm).
© 1995, The Art Institute
of Chicago

Pictat cu pensula, cu pensula și cu degetele pe spatele aglomerat al unei pinze prelucrate prin apertare, tabloul picturului englez Francis Bacon caracterizează un travaliu vehement și marcat de genualitate, care integrează în viziunea picturală hazardul. „Tabloul se schimbă în cursul realizării sale”, explică Bacon. Artista pictura fără să fi făcut schițe prealabile. Totuși urmează un model: portretul papei Inocențiu al X-lea de Velázquez*. Într-o serie de patruzeci și cinci de tablouri pornind de la acest portret.

Reprezentarea expresivă, deformată, distructivă a papei se inspiră și dintr-o fotografie care îl înfățișează pe papa Pius al XII-lea stând în sedia

gestatoris (lectica papală). Aceasta înfățișare întărește poziția proeminentă și izolată a papei, încă și mai subliniată aici prin zona neagră din jur și prin contrastul strimț sugerat de desen. Gura deschisă pentru a striga (desenată pe un chip încețosat) amintește de strigatul doicii din celebrul film al lui Serghei Eisenstein *Crucisatorul Potemkin* (1925) și de *Strigatul* lui Edvard Munch (1893). Artă puternic expresivă a lui Bacon necesită o interpretare simbolică. Gura deschisă ce striga seamănă unei rani, iar silueta izolată a papei evocă simbolul pesimist al omului înspăimântat, pierdut, care se confruntă cu ororile epocii noastre. Deasupra jilului papal

sunt expuse, aproape fără vreo tranziție, cele două jumatăți ale carcabei unui bou spintecat.

Legătura cu Rembrandt* sare în ochi, la fel și cea cu Haim Soutine*. Atmosfera de abator și frumusețea morbidului trezesc în Bacon un sentiment de repulsie și, totodată, unul de fascinație. Simbolul morții este reprezentat de asocierea

dintre carnea de bou și portretul papei, formând astfel o metaforă oribilă a singurătății și a marniciției care trimese cu gândul la „reprezentantul zeului mort” din *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche. Cele două jumătăți de bou evocă niște aripi, aripile ingerului morții.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Papa Inocențiu X* (1650). Ulei pe pânză (140 x 120 cm). Galeria Doria Pamphili, Roma. © Scala



REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669), *Bowl of Hygieia* (1655). Ulei pe lemn (94 x 67 cm). Muzeul Louvre, Paris. © Hubert Jonc



Francis BACON, *Studiu după portretul papei Inocențiu X de Velázquez* (1953). Ulei pe pânză (153 x 118 cm). © Des Moines Art Centre, Coffin Fine Arts Trust Fund



Haim SOUTINE (1894-1943), *Man in a Hat* (1925). Ulei pe pânză (114 x 75 cm). Art Institute, Minneapolis. © Varga/Artphoto, GAZDAR, 1995

Supermarket Lady (1970)

Duane HANSON (1925-1996), Ludwig forum, Aachen



Fibra de sticlă, poliestere, haine (mărimi naturale). Foto Béatrice Hatala.
© Centrul G. Pompidou

Când, în 1877, Auguste Rodin (1840-1917) expune statuia *Virtu de bronz*, detractorii îi reproșează că și-a mulat personajul pornind de la un model viu. Un reproș grosnic merit să-l discreditare pe artist frându-l drept falsificator. Dar, încă din anii '60 ai secolului nostru, criteriile s-au schimbat. Astfel relevul formelor de pe un model face parte din concepția artistică a lui Duane Hanson (născut în 1925 în Statele Unite). Că și Rodin, el caută esențialul care, pentru el, mai degrabă în ceea ce fenomenul direct observabil în cotidian are drept element tipic. El „ajustează” o atitudine caracteristică și apoi face un moldaj al

corpului modelului cu benzi gipsate. Toată apoi poliestere în acest moldaj în gips și îl întărește cu fibre de sticlă, cu săruri și vopsele, iar după aceea adaugă o perucă, haine și accesorii.

În Europa, o gospodină cu bigudiuri pe cap și cipici în picioare și împingând un carucior de magazin ar părea un lucru cel puțin neobișnuit; în Statele Unite, un asemenea personaj face parte din aparițiile obișnuite într-un supermarket. La prima privire, spectatorul nu își dă seama dintr-o ochire că are în fața sa un „obiect de artă” și nu o persoană în carne și oase; în general, el trece

printr-un moment de incertitudine, un soc și o stare de stupefacție.

Pentru Aristide Maillol⁸, problema principală este cea a dimensiunilor și a formelor. El sculptează pornind de la modele vii, cu scopul de a crea alegoria unui nou tip de femeie, plecând totuși de la arta antică.

Niki de Saint-Phalle creează cu ale sale *Nanas*⁹ simbolul femeii vesele, emancipate. După ce a văzut *Venus din Willendorf*¹⁰ (p. 7) – o sculptură datând cu 21 000 de ani înainte de Christos – și a constatat cu surprindere asemănările cu propriile sale sculpturi, ea își considera *Nana* drept un personaj matern atemporal, independent, bun și fericit, aparținând unei epoci matriarhale.

Prin contrast, Hanson se preocupă direct de om în realitatea sa cotidiană. În timp ce maestrul său George Segal¹¹ considera moldajul în gips drept un mijloc de distanțare și de alienare, Hanson năzuiește să rămână cât mai aproape cu putință de realitate, fără totuși a inventa sau a exagera ceva. „Temele mele preferate sunt americanii obișnuiți, aparținând clasei de jos sau celei de mijloc. Pentru mine, resemnarea, polul și singurătatea existenței lor redau foarte bine adevărata realitate a vieții acestor oameni.” (Hanson).



NIKI de SAINT-PHALLE (născută în 1930),
Nana magra (1968-1969).
Poliestere pictat (293 x 200 x 120 cm).
Museum Ludwig, Köln.

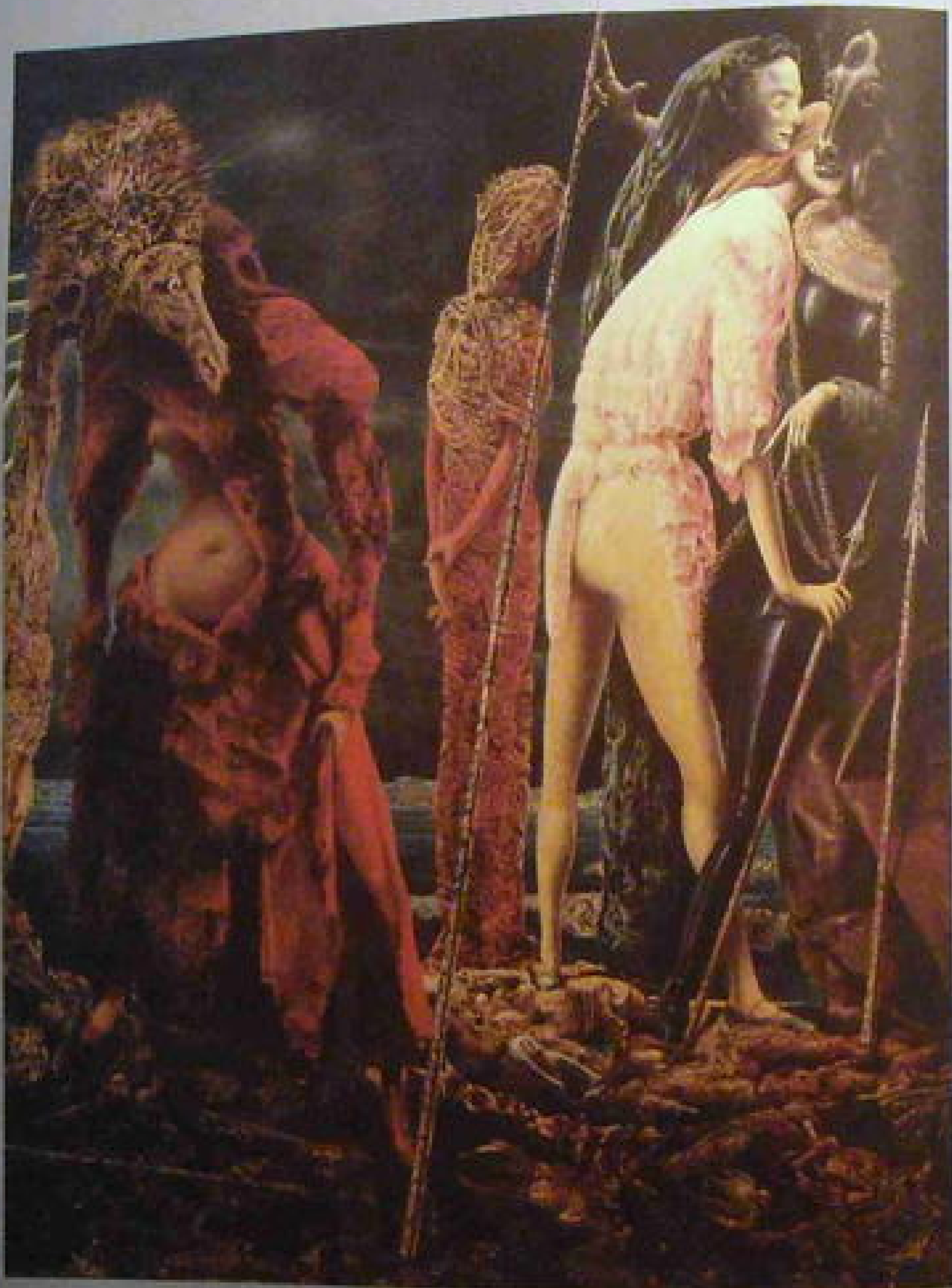
© Rheinisches Bildarchiv, ADAGP, Paris 1995



ARISTIDE MAILLOL (1861-1944), *Je de France* (1925).
Bronz (283 cm înălțime). Museum Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, MADAM, 1995



George SEGAL (născut în 1924), *Woman in a Restaurant Booth*
(1961). Masă, carapea, benzi gipsate. Mărimi naturale.
© Museum de artă modernă, Stiftung Ludwig, Viena.
ADAGP, Paris 1995



MAX ERNST (1891-1976),
Antropoza (1941),
Ulei pe pânză (160 x 127 cm),
Colecția Peggy Guggenheim, Veneția.
© Editura STAREM-ADACP, Pâm 1995

Tabloul lui Max Ernst* reprezintă o foarte bună introducere în problematica acestui capitol. Într-un peisaj straniu, el ne înfățișează un grup de personaje care par ireale, ca scoborite dintr-un vis. Aceste ființe hibride, ciudate, au aerul unor figuri de legendă sau de basm; ele sînt actorii unei piese de teatru fantastic și vizionare al cărei sens rămîne enigmatic. Decalcomania*, un procedeu care permite reproducerea culorilor și obținerea unor forme și structuri pline de imaginație, îl inspiră pe artist la voia întâmplării. Max Ernst le folosește ca într-un joc și le creează cu un scop precis. Titlul tabloului nu se vrea o explicație: el năzuiește să provoace imaginația privitorului și să-l îndemne la asociații de idei. În egală măsură tabloul poate fi considerat ca un manifest, deoarece, așa cum antipapii reprezentau un protest împotriva papilor aleși conform dreptului canonic, el se opune viziunii comune pe care o avem asupra realității. Tabloul lui Ernst este o operă suprarealistă, curent care se întemeiază pe „credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociație, neluate în seamă pînă acum, în atotputernicia visului și în jocul întâmplător al glândirii” (Breton). După cum reprezentările imagistice ale mitului, cu simbolurile și înfățișările sale, erau o interpretare a lumii, tot astfel și suprarealismul, prin referire la psihanaliză și printr-un efect de distanțare, de joc asociativ și chiar de semne enigmatice, vizează să elibereze diferitele energii psihice ale ființei umane.

Capitolul

19

Universul pictural al suprarealismului



MERET OPPENHEIM (1913-1985), Dejeuné en Nuage (1936),
Vesela peșmuțică deja acoperită cu Nori
(24 cm diametru),
Muzeul de artă modernă, New York.
© Anaphor, STAREM, 1995

Pittura metafisica „Pictura metafizică”



Giorgio De Chirico (1898-1978), *Mazele nelinistitoare* (1924). Ulei pe pânză (97 x 66 cm). Colecția Gianni Manoli, Milano. © Explorer, ADAGP, Paris 1995

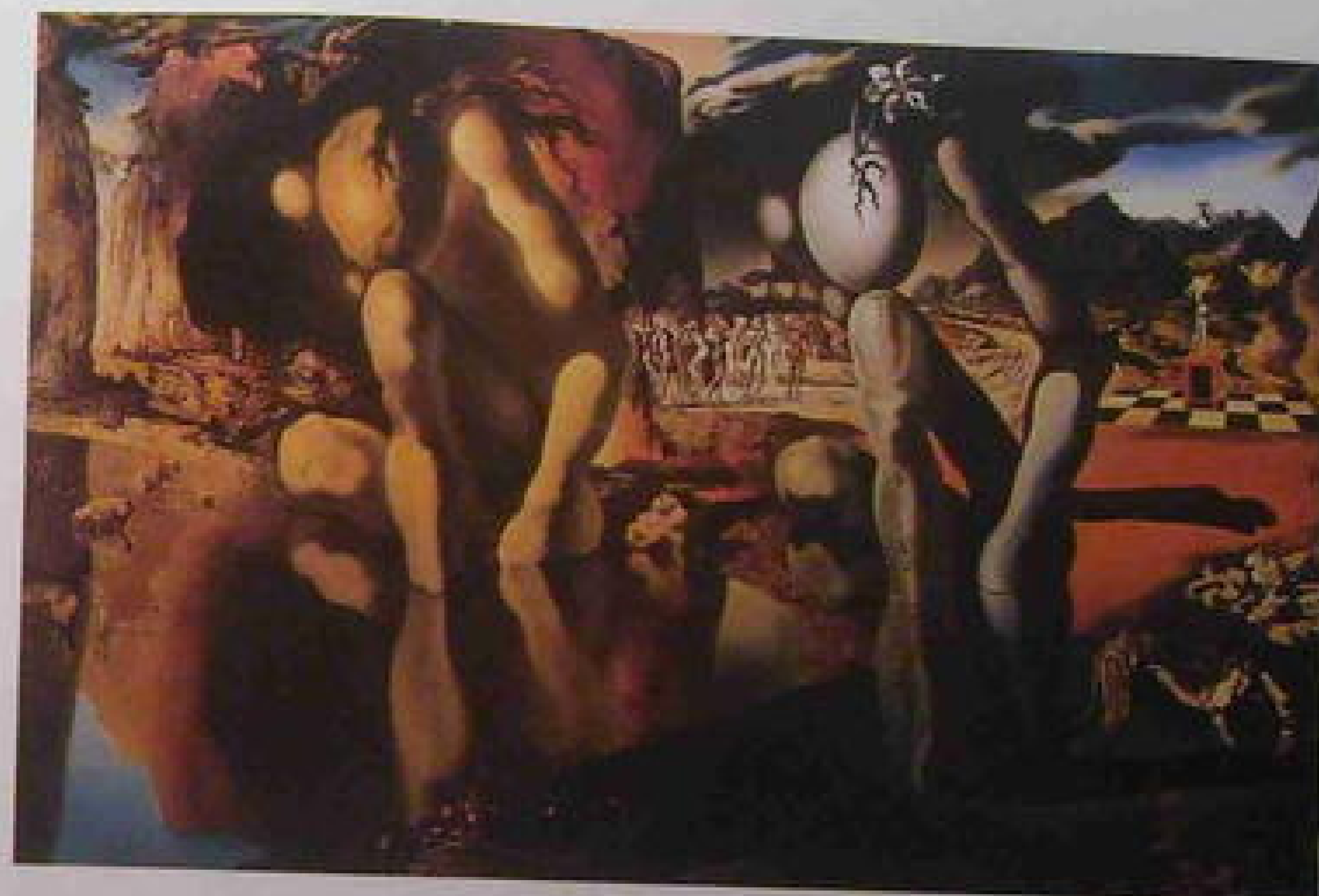


Joan Miró (1893-1983), *Meli, Jennie, Joaze* (1934), (195 x 172 cm). Fundația Joan Miró, Barcelona. © Atephoc/Omniaz, ADAGP, Paris 1995

Grozăviile primului război mondial scot la iveală faptul că și secolul nostru își are partea sa de iraționalitate: într-adevăr, aceste nenorociri au zdruncinat credința în rațiune și au readus în discuție rolul gândirii științifice care, se credea, ar asigura bunăstarea oamenilor. Numeroși artiști sînt atrași de teme fantastice, misterioase, de scene onirice cu caracter vizionar văzute ca protest împotriva unei gândiri progresiste prea sigure de ea însăși. După război, în Italia își face apariția *Pittura metafisica*; ea pleacă de la îndelungată tradiție a artei fantastice și se inspiră în primul rînd din simbolismul lui Max Klinger și Arnold Böcklin și din filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche. În 1917, futuristul Carlo Carrà, care păstrează o oarecare rezervă față de glorificarea tehnicii, îl întâlnește într-un spital militar pe Giorgio De Chirico și pune împreună cu el bazele acestei arte enigmatice și mitice marcate de un calm magic, al cărei obiectiv este de a ajunge „prin pictură la o nouă psihologie metafizică a lucrurilor”. În tablourile lui Giorgio De Chirico, manechine țepene și oarbe, plasate în locuri pustii, care amintesc de niște scene de teatru, ilustrează componenta lugubră a timpului*. Se degajă astfel o angoasă covârșitoare, fiindcă nu se poate descifra sursa amenințării pe care o resimțim și nu putem interpreta tabloul prin mijloacele convenționale. Simbolismul subiectiv al artistului îl provoacă pe privitor să vadă în tablou o enigmă pentru care nu există nici o rezolvare.

Suprarealismul

După exemplul lui Sigmund Freud care, prin psihanaliză, încerca să aducă inconștientul la nivelul conștienței și, astfel, să vindece sufletul bolnav de propriile refuzări, arta se deschide către inconștient și către vis pentru a scăpa de „dictatul gândirii” și pentru „a elibera viața” prin recunoașterea eului. Acesta este crezul și ambiția suprarealiștilor care se vor a fi revoluționari, vizatori, năzuind să schimbe lumea pentru a schimba viața. Denumirea de *suprarealism* este extrasă dintr-un subtitlu dat, în 1917, de Guillaume Apollinaire unei piese de teatru: ea servește de nume și de program unui grup de scriitori parizieni strînsi în jurul lui André Breton, Paul Eluard și Louis Aragon, care se exprimă într-o amplă corespondență cu dadaistii veniți la Paris în ajunul primului război mondial. Aceasta corespondență a apărut în revista *Littérature*, întemeiată în 1919. În 1924, Breton



Salvador DALÍ (1904-1989), *Metamorfoza lui Narcis* (1937). Ulei pe pânză (50,8 x 76,2 cm). Ex-Edward James Foundation, Sussex. Foto The Bridgeman Art Library. © Demart Pro Arte B.V. Geneva. ADAGP, Paris 1995

publică *Manifestul suprarealismului*, care va fi urmat, în 1929, de alte două manifeste. Foarte repede, grupul atrage pictori, sculptori și arhitecți. Printre aceștia, francezii Yves Tanguy și André Masson, germanii Max Ernst, Hans Bellmer și Richard Oelze, spaniolii Joan Miró și Salvador Dalí, belgianul René Magritte* (p. 280) și cilianul Matta (Roberto Matta Echazurren). Expozițiile de artă plastică organizate începînd din 1925 fac cunoscută dimensiunea internațională a suprarealismului.

Metoda întrebuintată de scriitorii, pictorii și sculptorii suprarealiști este „automatismul”, grija de „a patrunde ansamblul domeniului psihofizic (în care sfera conștiinței nu reprezintă decît o parte redusă)” (Breton). Scopul este atingerea nesperatului, a nemaiauzitului care poate răsări din asocierea contrariilor, conform cu „întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecție între o mașină de cusut și o umbrelă” (Lautréamont). Suprarealiștii folosesc tehnicile aleatorii care exploatează hazardul, bunăoară frecarea unor structuri preexistente (frotajul, răzuirea) sau decalcomania, procedeu care constă în aplicarea apăsătoare a unei foi de hîrtie pe o pictură proaspătă și în retragerea ei imediată. Joan Miró dezvoltă un „automatism ritmic”. Cu o paletă restrînsă de culori tari, el aranjează forme inventate liber care au o foarte vagă referire la realitate, obținînd astfel o „compoziție onirică”.



Franz RADZIWIŁŁ (1892-1983), *Căderea mortală a lui Karl Bachstatter* (1928). Ulei (90 x 95 cm). Muzeul Folkwang, Essen. © Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. ADAGP, Paris 1995



Arak BRAUER (născut în 1919),
Gaura de ouă (1987), (111 x 101 cm),
© Pfeiffer, Viena



Anselm KIEFER (născut în 1945),
Cintarea lui Wöland (1982),
Plumb pe ulei pe pânză (250 x 360 cm),
© Béatrice Hatala/Centre G. Pompidou, Paris

Tablourile sale dau impresia unui basm, adesea vesel și vioi* (p. 276), și îngaduie privitorului să continue ceea ce i se arată, făcând apel la propria sa imaginație. Salvador Dali – care în 1929 realizează împreună cu Luis Buñuel primul film suprarealist, *Ciinele andaluz* – dezvoltă „metoda paranoiac-critică”, o „metodă spontană de cunoaștere irațională, bazată pe asocierea interpretativ-critică a fenomenelor delirante... Este vorba despre organizarea sistematică interpretativă a senzorialului material experimental suprarealist, răzlețit și narcisic” (Dali). El pictează cu un realism academic de o minuțiozitate dusa până la limită, introduce o distanțare obiectivă și metamorfoze cu originea în fantastic (elefanți cu picioare de paianjeni), inventează simboluri proprii (ceasuri flască), creează imagini-eliseu, în care numai la o a doua privire, mai atentă, se pot deosebi motive ce se regroupează pentru a constitui un nou subiect surprinzător. Exploatează asemănări de forme pentru a evoca metamorfoze ce pot fi interpretate în diferite modalități* (p. 277).

După ce au avut parte de dispute și contestații violente, de demisii și excluderi, membrii grupului suprarealist au fost despărțiți de începerea celui de al doilea război mondial. Bellmer și Ernst cad prizonieri, apoi emigrează în Statele Unite, unde se găseau deja Breton, Masson, Matta și Tanguy. Totuși, o serie de expoziții organizate la Ciudad de Mexico (1940) și la New York (1942), care vor avea parte de „repercusiuni” semnificative, demonstrează că suprarealismul încă există. După terminarea războiului, grupul se reconstituie la Paris în 1946. În 1969, Jean Schuster anunță sfârșitul suprarealismului „ca mișcare organizată în Franța”. Dar adaugă: „Suprarealismul a murit cu totul? Nu!” Dialectica între rațional și irațional, care marchează stilul academic figurativ al unui Dali sau Magritte, arta fantastică experimentală a lui Max Ernst, „automatismul ritmic” al lui Miró și „automatismul absolut” al lui Matta, care deschide calea unor curente artistice informale, precum tașismul sau pictura gestuală – toate acestea demonstrează clar că această artă se referă la curente diverse și că nu este legată nici de un grup, nici de o epocă anume. „Ceea ce distinge opera suprarealistă, explică Breton în 1947, este mai mult de toate spiritul în care a fost concepută.”

Realism magic și realism fantastic

Revista *Valori Plastice* (1918-1921), organ al grupului *Pittura metafisica*, de la care se inspiră mult suprarealismul, exercită, totodată, o mare influență asupra pictorilor realismului magic. Această artă, al cărei leagan este în primul rând Germania, își alege drept subiect

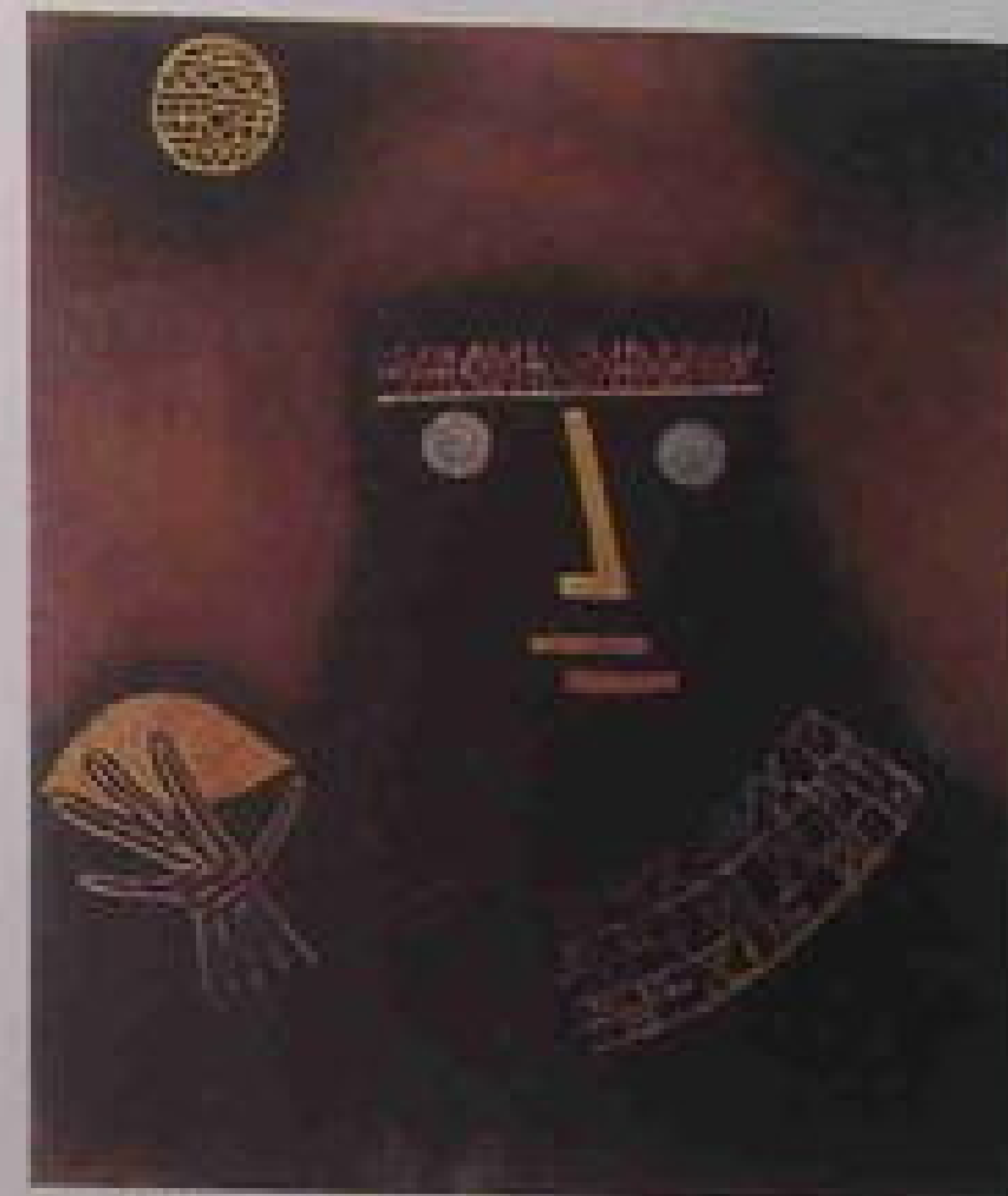
„magia cotidianului”: culturi de strazi, șiruri de case, poduri, treceri de nivel. Numele de „realism magic” a fost dat de Franz Roh, în 1924, între altele cu referire la arta lui Franz Radziwill, autor al unor tablouri onirice de o claritate excesiv de precisă, cînd lirice și incantatorii, cînd opresive și amenințătoare* (p. 277). În anii '60, această denumire este reluată pentru a se face distincția de „noul realism” și de „pop art” și pentru a desemna tablourile simbolice pictate de Konrad Klapheck, personajele feminine asemănătoare unor mașini ale artistului germano-american Richard Lindner, sau monumentale noduri de cravată ale italianului Domenico Gnoli.

La mijlocul anilor '50 ia naștere la Viena Școala vieneză a realismului fantastic, din care fac parte Ernst Fuchs cu tablouri pline de simboluri cabalistice, Wolfgang Hutter și grădiniile lui de flori artificiale, Rudolf Hausner cu auto-portrete psihologice, precum și Erich (Arik) Brauer*, pictor și compozitor, autor al unor peisaje feerico-fantastice. Tablourile lui Graham Sutherland, cu vegetalele lor de cosmar acoperite cu spini, se încadrează și ele în „realismul fantastic”, la fel ca lumea fantastică și mitică a lui Paul Wunderlich – adesea rodul unei simple tehnici de pulverizare a culorii –, sau ființele metalorice și stranii care apar în desenele realizate în creioane colorate ale lui Friedrich Schröder-Sonnenstern.

Mitologii

Artă fantastică este o metodă, nu un stil. Ea conține în sine, adesea punându-le în legătură, tendințe realiste și abstracte. Obiectivul ei este acela de a-l șoca pe privitor pentru a-l trezi imaginația și a-l împinge spre noi asociații de idei. Acest demers amintește de recurgerea la forța creatoare continuă în mituri, pe care Anselm Kiefer a citat-o de o manieră echivocă în *Tablouri mitologice ale gîndirii*. Tabloul său *Cintarea lui Wöland** se bazează pe legenda germană în care fiierul Wöland (Wieland) scapa din captivitate cu ajutorul unui vestiment de pene. Aripa de plumb, foarte grea, devine simbol al setei de libertate și, totodată, simbol al libertății de gîndire cu sprijinul imaginilor poetice independente de rationalismul științific.

Regăsim elemente fantastice în opera multor artiști ai secolului XX: bunăoară în asociațiile onirice și poetice ale lui Paul Klee*, artist al grupului *Bauhaus*, sau în scenele feerice în culori vii pictate de Marc Chagall*. Marele interes pe care îl suscită fantasticul din partea privitorului este dovedit mai ales prin multitudinea de lucrări de divertisment realizate de ilustratorii de science-fiction și de opere literare, de autori de benzi desenate (precum Philippe Druillet sau Moebius, pe numele real Jean Giraud).



Paul KLEE (1879-1940), Pentru negru (1927), Ulei pe pânză (33 x 29 cm), Colecția de artă a Renanier, Düsseldorf, © ADAGP, Paris 1995



Marc CHAGALL (1897-1985), Anglond (1943), Ulei pe pânză (130,5 x 78,7 cm), Colecție privată, New York, © Lucien/Girardot, ADAGP, Paris 1995

Promenadele lui Euclid (1965)

René MAGRITTE (1898-1967), The Institute of Art, Minneapolis



Ulei pe pânză (116,3 x 110 cm). © Françoise René Magritte-Giraudon. ADAGP, Paris 1995

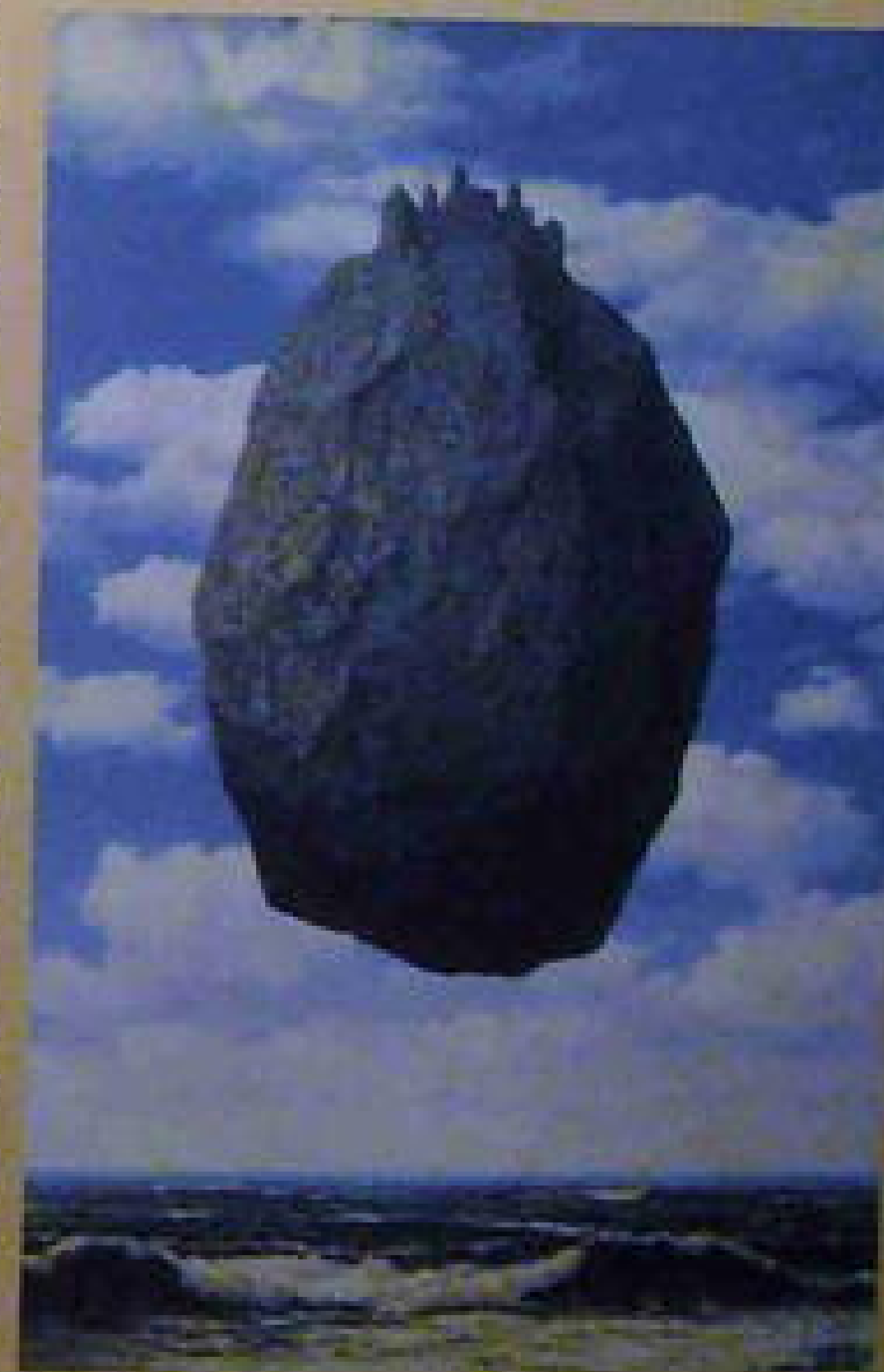
Tabloul *Promenadele lui Euclid* înfățișează un interior. În fața ferestrei, așezată în mijloc și încadrată la stînga și la dreapta de o perdea, se află un sevălet. Prin geam întrezărim acoperișurile unui oraș. În prim-plan, un turn cu un acoperiș conic care ascunde bolta de frunze verzi a unui sir de copaci. Imediat în dreapta, o alee largă conduce privirea drept înainte, în profunzimea tabloului. Aceasta alee este pustie, excepție făcînd două personaje care, în mod evident, stau de vorbă unul cu celălalt. Perspectiva realizată în culori luminoase și aspectul de vag dau impresia că peisajul citadin se întinde pînă la orizont, dominat de un cer albastru presărat cu nori cumulus albi. Reprezentarea lasă senzația de sobrietate și de obiectivitate. Multumită sevăletului, benzii albe din stînga și unei linii de contur fine, abia perceptibile, marcată sus, la dreapta și în josul tabloului, descoperim, cu greu vizibila, o pînză pictată. Motivul pictat, ale cărui culori și forme sînt fidele realității, se contopește cu priveliștea pe care o vedem privind pe fereastră.

În vreme ce priveliștea prin fereastră arată că avem de a face cu reproducerea unui peisaj „natural” în interiorul tabloului, motivul pînzei pictate arată un alt peisaj, „artificial” de această dată, în interiorul tabloului. Avem impresia că peisajul de pe pînză este identic peisajului „natural” pe care îl maschează. În *Tradarea imaginilor*⁸, Magritte trimite limpede și ironic la diferența între referent – o pipă reală –, ideea abstractă de pipă (semnificatul) și reproducerea din tablou. Ceea ce contează pentru el este interacțiunea diferitelor niveluri ale realității. Prin jocul formelor, al culorii și al structurii din *Promenadele lui Euclid*, aleea și virful conic al turnului sînt identice, fapt care pune în evidență aceeași problemă. Eliberată de perspectiva punctului de fuga, iluzia adîncimii se dovedește a fi doar un artificiu al pictorului. Titlul tabloului, ales după o matură chibzuită, este o aluzie la axioma despre paralele a matematicianului grec Euclid, axioma aflată la baza modelului spațial pe care ni-l facem despre realitatea noastră.

René Magritte vrea să îl șocheze pe privitor și „gîndirea sa automată”. În *Castelul din Pirinei*⁹ înfățișează ceva surprinzător și misterios, prin asocierea neașteptată a unor elemente scoase din banalul cotidian. *Făcînd apel la cea mai mare libertate cu putință, privitorul poate vedea tablourile mele drept ceea ce sînt, străduindu-se, asemenea celui care le-a pictat, să se gîndească la sens: adică la imposibil*” (Magritte).



René MAGRITTE.
Tradarea imaginilor (1929).
Ulei pe pânză (59 x 80 cm).
County Museum of Art, Los Angeles.
© Giraudon/Art Resource. ADAGP, Paris 1995



René MAGRITTE, *Castelul din Pirinei* (1961).
Ulei pe pânză (200 x 140 cm).
The Israel Museum, Jerusalem.
© Fototeca René Magritte-Giraudon. ADAGP, Paris 1995

Arta ca proces dinamic: mișcare și acțiune

Obiecte găsite la întâmplare, arcuri, tije de cauciuc, clopoței și multe altele – iată piesele din care Jean Tinguely își construiește lucrările numite *Baluba**, sculpturi poetice și multicolore al căror nume îl amintește pe cel al interpreților mascați de dansuri rituale ale unui trib bantu. Aceste sculpturi nu sînt statice precum cele obișnuite. Elementele lor sînt puse în mișcare de motoare electrice și, dincolo de spectacolul vizual, privitorului i se propune o experiență acustică sub forma unei petarde sau a unei sonerii. „Arta cinetică” adaugă artelor plastice o dimensiune la care, conform unei concepții larg răspindite, fusese obligată „să renunțe complet” (Lessing) pînă în acest moment: este vorba de dimensiunea temporală. Timpul este trăit efectiv și direct prin intermediul unui proces dinamic și fulgurant, oglindă a secolului nostru care poartă amprenta tehnicii.

Manifestările grupului Fluxus – bunăoară *Danger Music* de Higgins* –, în care artistul în calitate de actor se găsește el însuși în centrul operei sale, sînt în egală măsură opere ale artei gestuale dependente de timp. Într-un avînt ludic, arta gestuală depășește toate limitele tradiționale stabilite între genuri și pune stăpînire pe toate mijloacele de comunicare și pe toate semnificațiile. Ea mizează pe efectul procesului autentic de creație la care și publicul poate participa ca actor. Obiectivul final este abolirea granițelor între artă și viață prin intermediul unei arte care se autoconcepe ca „filosofie activă a experienței” (Ken Friedman).

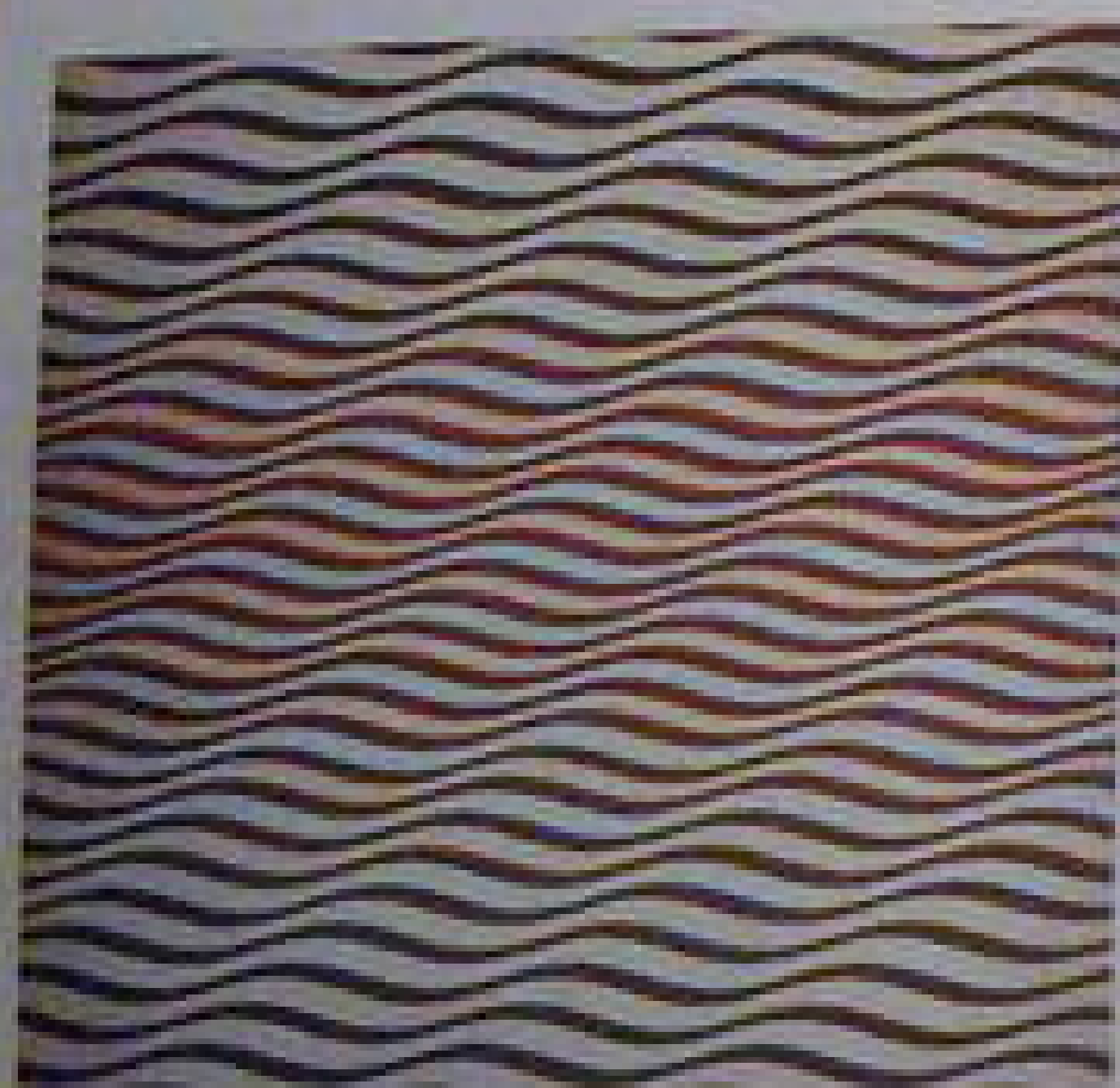


ALLAN KNOWLES, Dick HIGGINS,
Danger Music 2,
Fluxus Festival 1 la Wiesbaden, 1962.
© Hamut Reker



JEAN TINGUELY (1925-1991),
Baluba nr. 3 (1961), 144 cm înălțime,
Museum Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln

Arta cinetică



Bridget RILEY (născută în 1931),
Cataract V (1968).
Emulsie pe carton (80 x 75 cm).
Colecție privată.



Alexander CALDER (1898-1976), Capcana pentru homari
și raia de pește (1939).
Oțel și aluminiu pictat (260 x 290 cm).
Muzeul de artă modernă, New York. © 1995 The
Museum of Modern Art/Arttopix, ADAMI/Paris 1995

După tradiție, artele plastice pot vizualiza mișcarea, bunăoară prin reprezentarea descentrată în câmpul plastic a unui personaj în mers. Desigur, tabloul însuși nu se mișcă. Motivul, fie el figurativ sau nu, rămâne static. Spectatorul este cel care ajunge la ideea de mișcare prin deplasarea propriei sale priviri. Motivele regulate și repetitive ale artistului londonez **Bridget Riley**, reprezentant al op art, impresionează privirea și dau impresia unei mișcări scintilante; totuși, tabloul rămâne împietrit, imobil. În schimb, „arta cinetică” pune realmente obiectele în mișcare. „*Noi ne dezbatem de greșala comisă de artiști vreme de un mileniu, greșala care constă în a crede că doar ritmurile statice pot reprezenta obiectul artei*” – se putea citi în 1920 în *Manifestul realist* al fraților ruși **Naum Gabo** și **Anton Pevsner**. „*Noi declarăm că ritmurile cinetice, în calitate de formă esențială a senzației noastre temporale, reprezintă elementele principale ale artei*.” Trei ani mai târziu, ungurii **László Moholy-Nagy** și **Alfred Kemény** publică în revista *Sturm* „Manifestul sculpturii cinetice”. Încă din primul secol al erei noastre, Hieron din Alexandria construise mașinării puse în mișcare de forța apei, a vântului și a aerului cald; în ce privește mecanismele lui **Pierre Jacques Droz** (1721-1790), mișcarea le era imprimată cu ajutorul unor arcuri. Ceea ce pe atunci era doar un joc amuzant, care stimează surpriza, va fi reluat în arta secolului XX pentru a deveni un principiu de realizare a operei de artă. Dezvoltarea într-un ritm de nestăpinit a tehnicii, aducând cu sine mecanizarea și creșterea mobilității societății, teoria relativității a lui **Albert Einstein** (1905-1915) și cibernetica lui **Norbert Wiener** (1948) inspiră o artă dinamică, ce încorporează timpul ca o „materie” sub formă de mișcare și de transformare.

Construcția cinetică nr. 1 de **Naum Gabo** (1920) este alcătuită dintr-o tijă de oțel, careia un motor electric îi imprimă o mișcare oscilatorie realizând astfel „un val” care vibrează, un volum virtual. Patruzeci de ani mai târziu, **Jean Tinguely** reia acest principiu. Materiale fixate cu o clămă, antrenate de un motor într-o mișcare de rotație de mare viteză, constituie „volume optice dematerializate” – mișcarea în stare pură. La Paris, centru al artei cinetice încă din anii '50, se organizează în 1954 prima mare expoziție, care va fi urmată de altele în diferite orașe europene și americane. Grupurile de artiști formate în Italia (*Moviment Arte Concreta*, 1952), în Germania (*Zero*, 1958), în Franța (*Groupe de recherche d'art visuel*, 1960) și în Rusia (*Mouvement*, 1962) reflecta caracterul internațional al artei cinetice. În 1967, artistul ame-

rican **George Rickey** scrie: „*Extinderea artei cinetice depășește astăzi viziunea cea mai optimistă pe care o avusese Naum Gabo cu o jumătate de secol în urmă*.”

Posibilitățile deschise de arta cinetică sînt multiple. Încă din 1919, **Man Ray** atîna în suspensie o spirală de hirtie care se învîrtea în jurul propriei axe și se lungea. Un curent de aer sau o lovitură ușoară data cu mîna este de ajuns pentru a face să danseze instalațiile mobile în echilibru, pe care **Alexander Calder** le concepe începînd cu anii '30; asemeni sculpturilor constructivistice ale lui **Rickey** (executate începînd cu anii '50), ele se bazează pe legea fizică ce guvernează mișcările unei pirghii. Alte opere ale artei cinetice sînt puse în mișcare de motoare. Fie ca este vorba de *Discurile turnante* ale lui **Marcel Duchamp** (1920) sau de *Omul cu ciocanul* (*Hammering Man*) de **Jonathan Borofsky**, motoarele electrice, prin intermediul unor curele de transmisie și al unor roți dințate, imprimă o anumită mișcare unor discuri, spirale sau elemente amorfe de sticlă, metal sau plastic. Entuziasmului pentru tehnica manifestat în acest joc estetic, **Jean Tinguely** îi opune o viziune ironică și critică, prin ale sale *Antimagini lipsite de sens*, lucrări ce reflectă deopotrivă fascinația și teama noastră latentă în fața instabilității necontrolate a mașinii. **Nicolas Schöffer** caută să realizeze sinteza dintre spațiu, mișcare, lumină și culoare într-o *opera de artă cronodinamică*, a cărei formă se schimbă continuu prin interacțiunea diferitelor structuri. Lumina, „material imaterial”, vine să îmbogățească dimensiunile artei cinetice. Spectacolele lumino-dinamice ale lui **Schöffer** (începînd din 1953), coloanele de lumină ale lui **Heinz Mack** (începînd din 1956), baletul de lumină de **Otto Piene** (1959) reiau o tradiție ale cărei origini coboară la arta luminarilor în biserică practică de danezul **Thomas Wilfred** (începînd din 1905), la „optofonica pianului” realizată de rusul **Vladimir Baranoff-Rossini** (1919) sau la jocurile de lumini și de reflexe puse în aplicare de **Hartwig Hirschfeld-Mack** și **Schwerdtfeger** în cadrul Școlii Bauhaus (1922).

Alți reprezentanți ai artei cinetice includ și activitatea spectatorului în opera lor. Astfel, **Jesus Rafael Soto** (născut în 1929) își invită publicul să traverseze o cameră de al cărei tavan sînt agățate laturi de nylon. Acțiunea publicului este singura în măsură să confere *Statui penetrabile* (1971) în caracterul său specific. Spectatorul și opera de artă se constituie reciproc într-o unitate temporală.

Arta „acțiunii”

Gasim aici puncte comune cu *happening-ul*, o artă a „acțiunii” ale cărei începuturi coboară către sfîrșitul anilor '50. Artistul „pune în scenă” un eveniment la care privitorii sînt strîns asociați. **Allan Kaprow** (născut în 1927), care, în colaborare cu



Jonathan BOROFSKY (născut în 1942), Omul cu ciocanul (1991).
Aluminiu (215 cm înălțime). Frankfurt pe Main, în fața navelor
Centrului de comerț și saloane. © Dpa



Nicolas SCHÖFFER (născut în 1912), *Cronos 8* (1967).
Duraluminu, plexiglas, motoare electrice
© Muzeul național de artă modernă, Paris
Centrul Georges Pompidou, SPADAM, 1985



Fabrizio PLESSI (născut în 1940), Roma 1987, Documenta 8, Kassel. Placi de marmură, 43 de ecrane, banda elastă (180 x 1000 x 700 cm).
© Claudio Franzini



Nam Jun PAIK, T.V. - Buddha nr. X (1982). Statuie a lui Buddha corean din secolul VII, ecran, pământ, camera video. Colectia Black, New York.



Robert Rauschenberg (1938-1991), Spiral Jetty in the Great Salt Lake (1970). Statuie Univ. de America, D. Gerner/Kaplo

muzicianul John Cage (1912-1992), se afla la originea happening-ului, proclamă legătura strinsă care există între acest gen de artă și viața cotidiană: „Interacțiunea între actul uman și realitatea cu care este confruntat omul ajunge astfel la punctul său culminant.” Scopul său este o percepere mai conștientă a realității. Desfășurarea evenimentelor declanșate de artiști depinde de reacțiile publicului implicat, iar sfârșitul acestor evenimente este nesigur. În Europa, Wolf Vostell (născut în 1932) organizează acțiuni asemănătoare.

Happening-ul își trage rădăcinile din manifestările organizate de dadaisti în cafenelele-teatru. Într-un manifest din 1918 putem citi: „Viața apare ca un haos simultan de zgomete, de culori și de ritmuri ale spiritului..., reluat în întreaga sa realitate brută.” Happening-urile, care s-au confruntat la început cu o amplă lipsă de înțelegere și cu un refuz din partea publicului, au devenit un mijloc de protest social în cursul mișcărilor studentești din 1968. Mișcarea „Fluxus”, ale cărei origini le găsim în experiențele letonului George Maciunas, pune din nou la îndemina artistului conceperea și execuția unor operațiuni adesea incitante și absurde (vezi p. 283). Festivalurile „Fluxus” sunt organizate, între altele, la Wiesbaden, Copenhaga și Paris (1962). Încă din anii '70, denumirea de *Performance* („performanță”) s-a impus pentru a desemna generic diferitele forme ale artei „acțiunii”. Chemând în memorie rituri inițiatice, artistul, aproape asimilabil unui șaman*, caută să-l influențeze pe spectator trezind în acesta un interes spontan.

Artă „acțiunii” exploatează toate resursele posibile ale imaginii, ale teatrului și ale mijloacelor de comunicare în masă, fără a se preocupa de eventualele limite care ar exista între aceste forme de expresie. Scopul este ca, prin mijlocirea unor puneri în scenă absurde, șocante, pline de umor sau chiar cu trimitere la rituri, să fie reprezentată conștientizarea eului individual în lume, confruntat cu convențiile sociale și cu regulările sexuale. Instalația video a lui Fabrizio Plessi*, care asociază lumina cu banda magnetică, este pur mediatică. Este vorba aici de un joc ironic și înșelător în care spectatorul crede că asista la caderea unei pietre în imaginea apoasă și reflectantă a ecranelor. Coreanul Nam Jun Paik* (născut în 1932) nu se preocupă de caracterul trecător al lumii, ci mai degrabă de o experiență temporală într-un tot specific. El pune față în față un Buddha autentic, simbol al eternității și al nemiscării, cu imaginea sa video care, înregistrată în direct de o cameră de luat vederi, este determinată în timp.

Cli despre artiștii curentului *land art*, aceștia infatșează efemerul și schimbările în timp. Robert Smithson* realizează peisaje vaste situate în tinuturi retrase. Peisajele sale artistice nu sunt menite să dureze; de-a lungul vremii, natura va distruge urmele intervenției umane. Alți artiști își supun operele realizate în materii organice unui proces de modificare, lăsuându-le



Jochen GERZ (născut în 1940), Le Prospectus du Transsibérien (1977). Camera (1020 x 1000 cm), scune, plăci de ardezie, cenusa, bucați de hârtie scrisă. Documenta 6, Kassel. Colectia Museum Wiesbaden. © Nemcezek, Frankfurt

de exemplu, să fie atacate de mușegui (Diter Roth, Harry Kramer). Caracterul efemer al lumii temporale (și deci al umanității), la care naturile moarte (*memento mori*) din secolul XVII trimiteau simbolic, este exprimat aici deschis și direct.

Jochen Gerz* urmează drumul expresului Transsiberian la Moscova. Cu perdelele trase, el parcurge șaisprezece mii de kilometri dus-întors, așezat pe bancheta, fără a coborî din tren. În cursul călătoriei, umple trei caiete de note, care vor fi arse simbolic la sfârșitul expediției. Nimic nu-i atestă călătoria, cu excepția a șaisprezece tablite de ardezie pe care și-a pus picioarele și care i-au păstrat urma. Aceste bucați de ardezie sunt așezate în fața a șaisprezece scaune, formând un pătrat, și corespund celor șaisprezece zile de călătorie. Gerz este un reprezentant al „artei conceptuale” (*concept art*), curent care năzuiește să facă opera de artă să țighească în imaginația spectatorului oferindu-i câteva obiecte rare, fotografii sau texte, pe baza cărora spectatorul trebuie să-și imagineze opera prin asociații de idei.

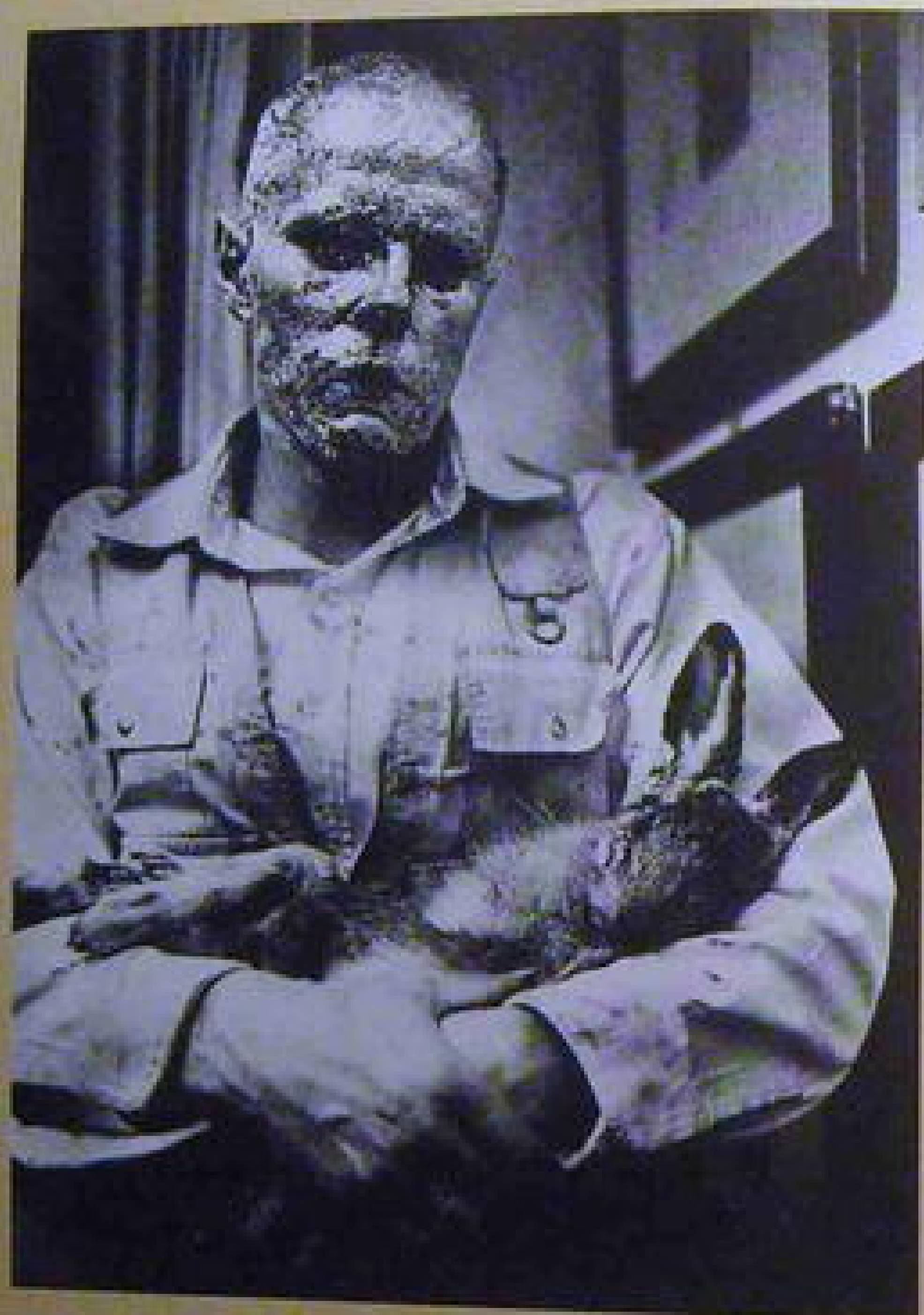
Cu proiectul lor „Umbrele de soare, Japonia-SUA, 1984-1991” (*The Umbrellas*), artiștii americani Christo și Jeanne-Claude organizează o operă de artă publică ce durează șase ani și în timpul căreia, vreme de optsprezece zile, se deschid simultan, la Ibariki, Japonia, și în California, 3100 de umbrele de soare. Proiectul i-a costat pe artiști 26 de milioane de dolari. Procesul însuși este la fel de important ca și rezultatul său și toți participanții sunt implicați. Marurie a interferenței dintre artă și timp, opera de artă se inserează ca artefact temporal în curgerea vieții timpului.



CHRISTO și JEANNE-CLAUDE (născuți în 1935), Umbrele de soare (1984-1991). 3100 de umbrele de soare albăstre și galbene, plăci de carton și aluminiu, Japonia-SUA. © Christo, 1991. Foto Olesca-Raphe

7000 de Stejari (1982)

Joseph BEUYS (1921-1986), Documenta 7, Kassel



Joseph BEUYS, Cum se explica unui iepure mort tablourile.
Performanță, Düsseldorf, 26 noiembrie 1965.
© Studio Walter Vogel, ADAGP, Paris 1995

În 1965, Joseph Beuys organizează o manifestare a grupului „J-foxus”. Cu capul poleit cu aur și una din brațele cu mătă, artistul duce un iepure de-a lungul unei galerii de artă și îi arată tablouri și sculpturi. Această acțiune cu caracter ritual este simbolică: mătrea trimite la gândirea reflexivă, iar iepurele simbolizează reînscuturarea. Beuys celebrează mai degrabă reprezentări totemice decât modele rati-

nale de înțelegere. Cu ajutorul unor viziuni non-rationale despre lume, el vrea să elibereze legături asociative date uitării, pentru a dezvolta posibilitățile de reflecție și de acțiune ale omului din zilele noastre. El proclamă o înțelegere largită a artei care vede în toate domeniile vieții materia realizării artistice. „Artă este viață”, „Gândirea este sculptură” – iată principalele sale teze.



7000 de copaci tineri, 7 000 de stele de bazalt. © Foto Lothar Koch

Operațiunea 7000 de Stejari reprezintă într-o anumită măsură o ilustrare a concepției artistului despre o „sculptură socială”. Totodată, este o „sculptură temporală” (J. Stüttgen), care, immagazinând timpul și cerind timp, deoarece asociază un proces natural cu unul comandat de om, reflectă timpul într-o manieră diversificată. Cu toate că în cursul manifestărilor grupului „Fluxus”, artistul execută o operațiune în fața unui public care se ține la distanță, 7000 de Stejari depinde de participarea spectatorilor, fapt care îi conferă un caracter de utopie pozitivă și, poate, disperată: realizarea proiectului cere ca, în timp, numeroase persoane să planteze stejari împreună cu stele de bazalt corespunzătoare. Procesul natural de creștere, care duce la dezvoltarea acestor tinere vârstare, stă mărturie pentru o societate ce trebuie schimbată și imbu-

nată. Stelele de bazalt se afla în relație cu timpul, ele vin de-a lungul a milioane de ani, din lava cindva topită și apoi solidificată; sînt un simbol al duratei, al siguranței, al timpului care se scurge lent. Implantate în fața muzeului Friedericianum, la Kassel, stelele formează un „orologiu de piatră”, conceput pentru o durată limitată, deoarece scoaterea lor progresivă indică de fiecare dată plantarea unui alt copac. Fiecare arbore este însoțit de o stea de bazalt menită la început să ocrotească planta tină pînă ce aceasta devine un copac solid care, la rîndul său, depășește înălțimea stelei și îi oferă protecție. Acțiunea începută de Beuys însuși are nevoie de timp îndelungat și a fost continuată de alții. Abia în cursul celei de a opta expoziții „Documenta”, în 1987, văduva lui Beuys a plantat ultimul copac, la un an după moartea artistului.



Vladimir Evghievici TATLIN (1885-1933).
Macheta pentru Monumentul Internațional al III-a.
Macheta realizată în 1928. Muzeul rus, Rusia, Petersburg.
© APN-SPB, 1999.

Vladimir Tatlin desenează în 1919 un turn care trebuia să slujească drept *Monument al Internaționalului al III-a*. El vrea să construiască o structură din sticlă și oțel, cu elemente rotitoare care puteau fi suspendate de structură și care ar fi slujit de săli utilitare. Forma riguroasă corespunde principiilor constructivismului. Influența stilului „Art Nouveau” și a „expresionismului” se resimte în observatorul astronomic construit de Erich Mendelsohn*. Dacă *Magia mondială* a lui Tatlin este un omagiu adus erei tehnicii, construcția masivă în beton armat a lui Mendelsohn, operă funcțională în slujba științei, trimite la teoria relativității a lui Einstein. Cele două turnuri sînt un simbol actual al arhitecturii moderne, a cărei estetică sobră, limpede și fără înflorituri se deosebește fundamental de eclecticismul și de caracterul patetic al secolului XIX. Căutarea unui stil nou este însoțită de folosirea unor noi materiale de construcție, de noi modalități de a concepe arta și de noi metode de a o produce. Ea este determinată și de o schimbare a funcției arhitecturii, care se consideră acum în slujba societății. În 1928, Declarația C.I.A.M. (Congresul Internațional de Arhitectură Modernă) stipulează că arhitecții „sînt conștienți de faptul că schimbările de structură care se înfăptuiesc în societate transformă și clădirea, și că modificarea noțiunilor legate de ordine, care sînt elemente constitutive ale ansamblului vieții noastre intelectuale, se traduce și ea printr-o modificare a noțiunilor legate de clădire.” Fără convingeri că „o arhitectură bună poate îmbunătăți calitatea vieții oamenilor” (Hitchcock), arhitecții dezvoltă în lumea întreagă un stil internațional, care acționează mai cu seamă în funcție de destinația construcțiilor și exercită o influență decisivă asupra arhitecturii secolului XX.

Erich Mendelsohn (1887-1933).
Turnul Einstein, Potsdam (1921).
© AGK/Erk. Holz.

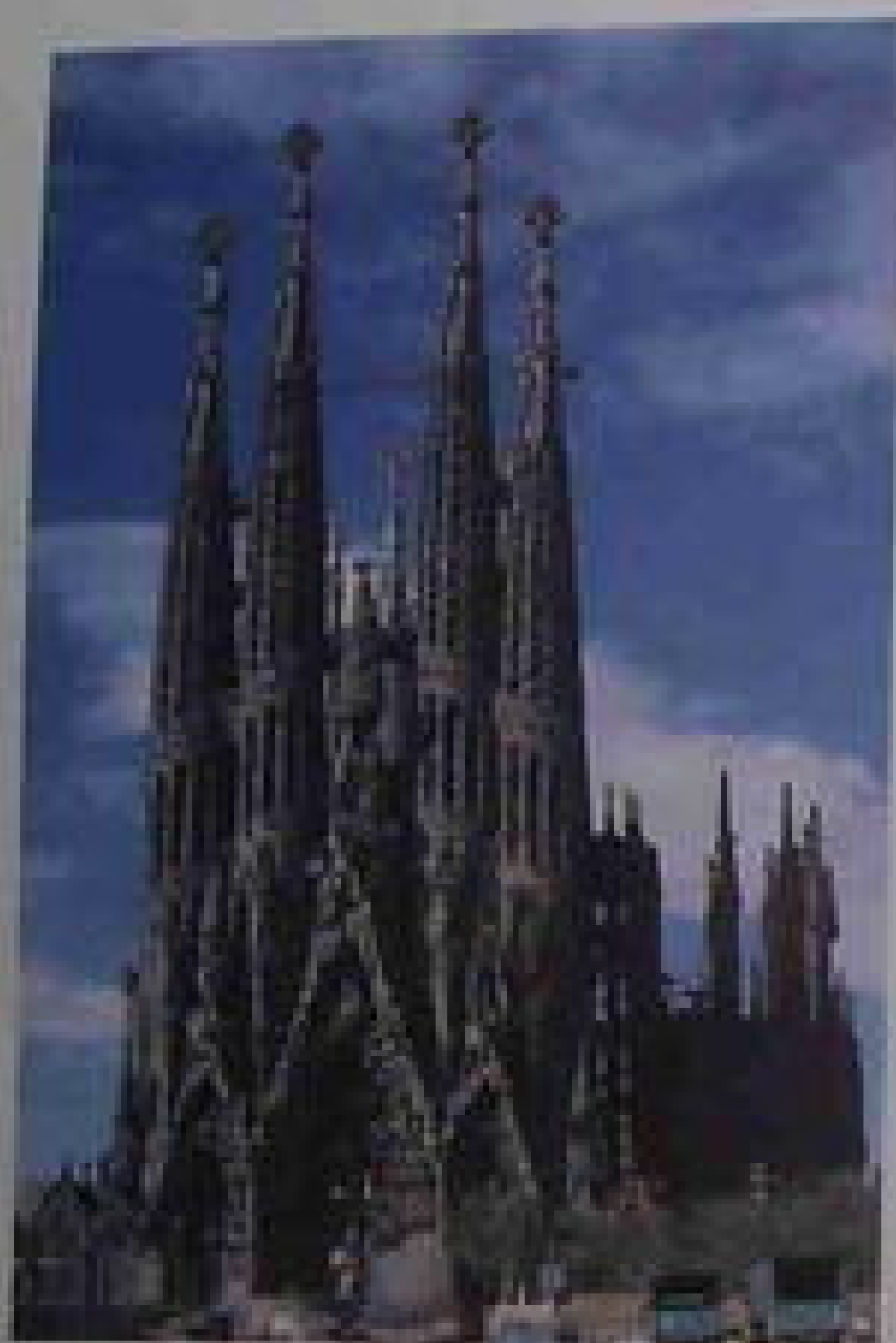
Capitolul

21

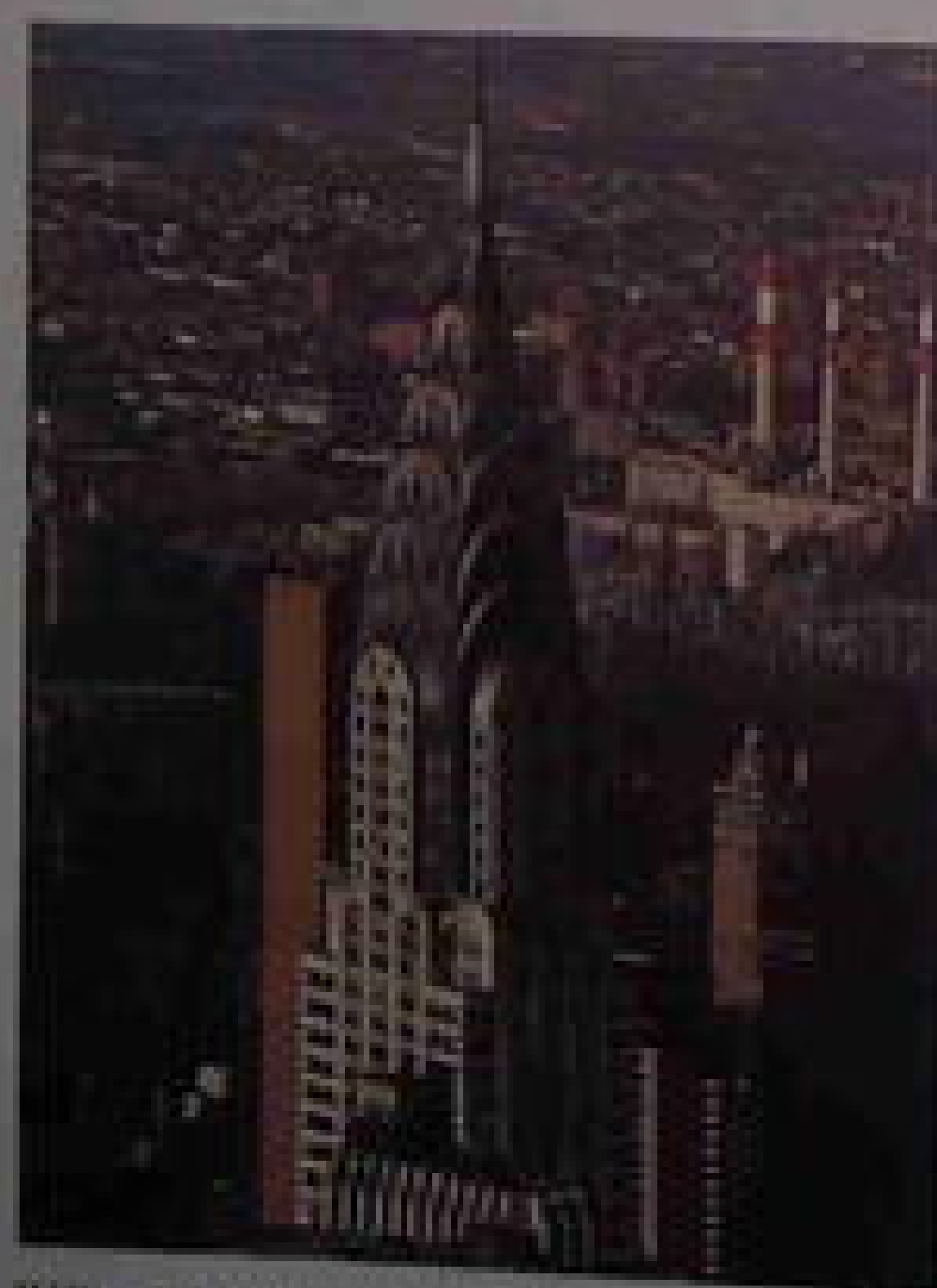
Artă și funcționalism: arhitectura și designul



Abandonarea ornamentului



Antonio Gaudi (1852-1926), La Sagrada Família, Barcelona. © Antiphot/Roland



William VAN ALÉN (1882-1954), Chrysler Building (1925-1930), New York. © Girard/Stoen/Agence Top

Construcția sculpturală a catalanului Antonio Gaudi*, cu forme ciudate care pun laolaltă modele ornamentale naturale și elemente ale stilului neogotic și manierist, este o prelungire unică și excentrică a arhitecturii „Art nouveau” pînă către 1926. Dar, în era tehnologiei, unduirile și ornamentele florale ale stilului „Art nouveau” nu-i mai satisfac pe mulți arhitecți, care considera că frivolitatea ludică a acestuia este depășită. Desigur, această artă se potrivea cu stilul anilor '20, cînd ornamentația ritmică și plină de vivacitate servea mai cu seamă la decorarea magazinelor și a restaurantelor. Chiar William Van Alden decorase în stilul „Art Déco” zgîrie-norul Chrysler*, de 77 de etaje, înălțat la New York la sfîrșitul anilor '20. Inspirîndu-se din fantasticele gurguilles ale catedralelor gotice, el inserează emblema constructorului de automobile decorînd frizele cu capace de roată. Cu toate acestea, caracteristicile epocii indică o altă orientare. În cartea sa *Ornament și crimă*, Adolf Loos scrie în 1908: „Evoluția culturii înseamnă suprimarea ornamentelor de pe obiectele de folosință curentă”. De aceea și lipsește Casa Steiner* de orice fel de decorațiune exterioară. Loos se preocupă mai mult de structura interioară decît de aspectul exterior. Abandonarea ornamentului preconizată de el se întemeiază pe rațiuni economice și estetice; motivarea sa este și una de ordin moral, în măsura în care ornamentele simbolizează arhitectura reprezentativă pentru puterea secolului XX care nu se preocupă de problemele societății industriale de consum.

Folosirea materialelor noi accelerează apariția unor construcții raționale și standardizate, marcate de tehnica industrială. În Franța, François Hennebique (1842-1921) experimentează betonul armat, un material ce poate să acopere spații întinse și să capete orice formă prin turnare. În beton armat construiește Max Berg Jahrhunderthalle (Hala secolului) la Wrocław (Breslau, 1913), cu o cupolă avînd un diametru de 66 de metri; în 1932, pentru hangarele aeroportului Orly Eugène Freyssinet, folosește betonul pentru a realiza o deschidere de 80 m și o înălțime de 56 m. De asemenea, sticla combinată cu armatura în fier și beton stimulează imaginația arhitecților. Pavilionul din sticlă al lui Bruno Taut (1880-1938), prezentat în 1914 în timpul unei expoziții la Köln, are o cupolă cu vitraj dublu, iar elementele componente ale zidurilor și treptelor sînt din sticlă. Taut proclamă în 1919: „De trei ori ura pentru imperiul nostru al non-violentei!”.

Frumusetea, puritatea și fragilitatea sticlei inspiră, după ororile primului război mondial, o arhitectură pacifistă.

Utopii arhitectonice

Taut și alți arhitecți desenează orașe și turnuri utopice, puternic mecanizate, în sticlă, oțel și beton și concepute ca „palatele socialiste” ale unei societăți moderne, fără clase. Se pot cita ca exemple *Orașul ideal* al lui Ludwig Hilberseimer (1924) sau *Planul vecin* al lui Le Corbusier (1925). Dar cea mai mare parte a acestor proiecte, în special planurile urbanistice sistematice și funcționale, nu vor depăși niciodată stadiul unei planșe de desen.

Città nuova, orașul viitorului, conceput de futuristi, nu trece de stadiul imaginației. Conform autorilor manifestului arhitecturii futuriste (1914), entuziasmați de tehnica, ei trebuia „să fie asemeni unui mare șantier naval zgometos și, prin toate componentele, să fie alert, în mișcare și dinamic”. Unul dintre acești autori, Antonio Sant'Elia* imaginează, cu libertatea unui ilustrator de science-fiction, „o metropolă a viitorului alcătuită din zgîrie-nori în trepte, artere de circulație pe mai multe nivele și fațade de uzine care se înalță semețe.”

Stilul internațional

Paralel cu aceste roade ale imaginației, după război se dezvoltă o arhitectură internațională, trebuind să se consacre mai ales construirii de locuințe și de clădiri industriale; ea se dorește a fi democratică. Rolul clădirilor, caracterizat prin simplitate și rigoare, se reduce, în funcție de destinația acestor construcții, la cel al unei anvelope. Școlile, spitalele, uzinele și locuințele trebuie să aibă un aspect care să corespundă funcției lor sociale. Un design fără înflorituri, luminos și standardizat, folosind materiale moderne precum oțelul, sticla și betonul, și punînd în aplicare tehnici industriale puțin costisitoare, nu trebuie să reflecte numai o lume dominată de tehnologie, ci să fie și semnul unei responsabilități sociale colective. Exemplul tipic în care au lucrat mari arhitecți precum Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier și Walter Gropius este *Weissenhofsiedlung*, construit la Stuttgart în 1927.

În 1919, Gropius pune bazele școlii Bauhaus la Weimar și preia conducerea ei. Aceasta școală, care trebuia să capete o importanță mondială, se va muta la Dresdă în 1925* (p. 294). Începînd cu această dată, conducerea este preluată de Hannes Meyer, apoi, din 1930 și pînă la desființarea ei de către nazisti din motive politice și ideologice, de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Creată inițial pentru a înălța unitatea dintre artă și artizanat, școala Bauhaus folosește tehnologii noi și deschide calea unei producții industriale. Gropius (1923) preconizează „o arhitectură luminoasă, a cărei logică internă se propagă și care să nu fie stînjinită de linii, fațade și de tot felul de artificii”.



Adolf Loos (1870-1933), Casa Steiner (1910), Viena. © Adolf Loos Archiv, Albertina graphic col., Viena, SPATIAL, 1995



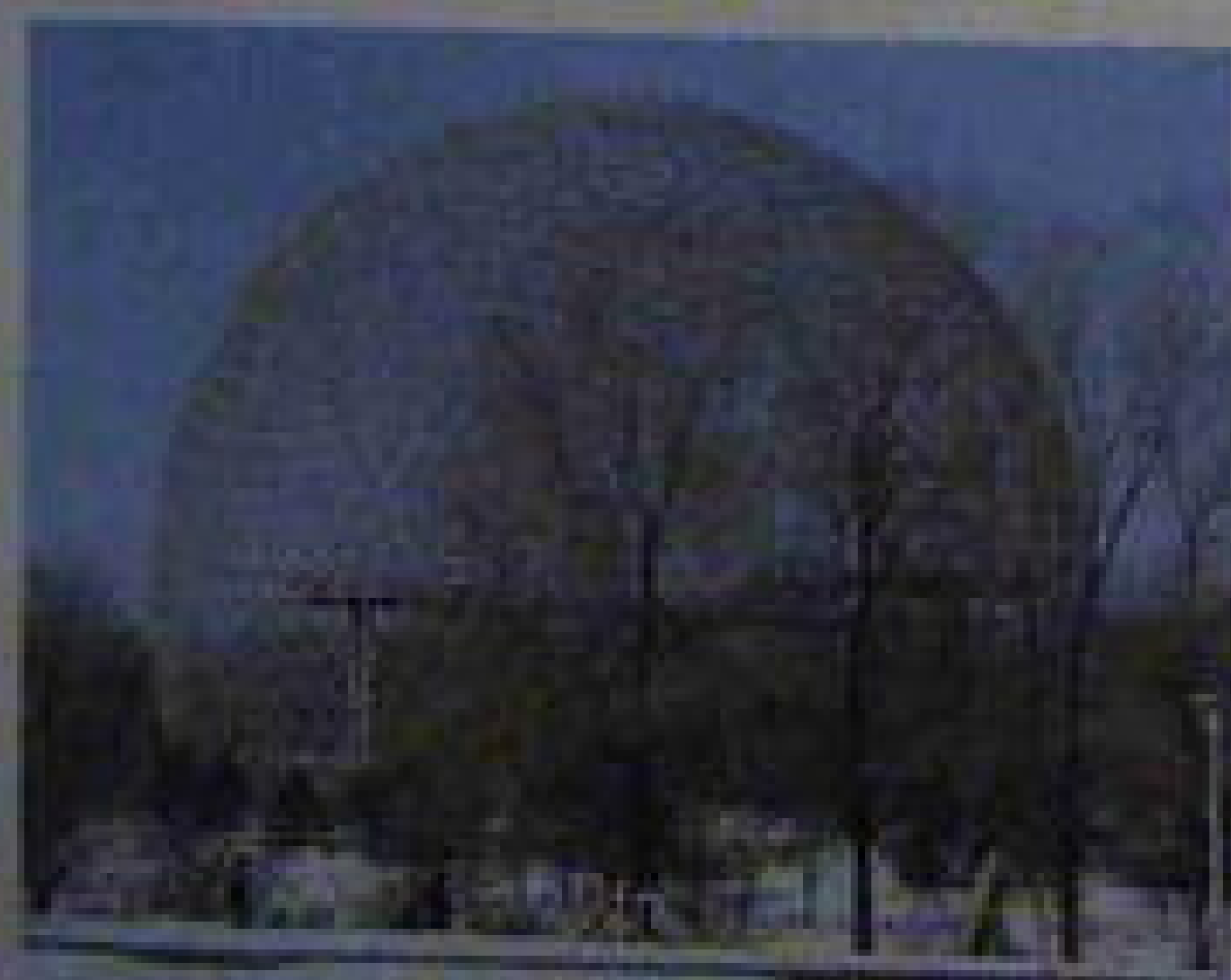
Antonio SANT'ELIA (1888-1916), proiect pentru *Città nuova* (1919). © Museo CIVICA, Como



Walter GROPIUS (1883-1969), *Bauhaus* (1925), Dessau.
© Erik Boltz, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Oscar NIEMEYER (născut în 1907), *Palatul Congresului*,
Brasilia (1957-1960), © Degli Ori



Richard Buckminster FULLER (1895-1983), *Pavilionul
Seaside Home* (1967), Montreal, © P. Herson/Agence Top

În 1928, se înființează în Elveția Congresul internațional de arhitectură modernă (C.I.A.M.), o asociație având ca obiectiv un urbanism economic și social. Abia în 1956, după zece congrese, ea va fi desființată. Făcând parte din grupul arhitecților de la *Bauhaus*, americani precum Philip Johnson și elvețianul Charles Édouard Jeanneret, alias Le Corbusier, dezvoltă o arhitectură modernă standardizată. În 1932, americanul Henri Russell Hitchcock regroupează lucrările acestui stil sub denumirea de *international style*. Un acoperiș plat, ziduri albe și netede, ferestre în linie și stilpi: sînt caracteristicile pentru „stilul internațional” care se vrea „o luptă pentru un nou stil de viață” (Mies van der Rohe).

Uniformizarea pe scară mondială se opune entuziei naționaliste a noilor dictaturi europene. Astfel, în anii '30, regimurile fasciste din Germania (vezi *Casa artei germane*, p. 299), din Italia și Spania, precum și din Uniunea Sovietică stalinistă ridică construcții monumentale, în stil clasic.

Totuși, după cel de-al doilea război mondial, orașele distruse de bombardamente trebuie reconstruite rapid și cu cheltuieli puține, ceea ce corespunde principiilor stilului internațional. Linia dreaptă, „chintesența rațiunii”, și sticla, „chintesența zgîrie-norilor” (Ludwig Mies van der Rohe), caracterizează arhitectura la fel ca în perioada anterioară războiului. Între 1957 și 1960, Lúcio Costa și Oscar Niemeyer, doi discipoli ai lui Le Corbusier, au putut realiza viziunea urbană a părinților stilului internațional, prin construirea orașului Brasilia*, noua capitală a Braziliei, care va fi, de altfel, un eșec: construcțiile monumentale grandioase se străduiesc să dea o imagine futuristă fotogenică; orașul a uitat de oameni, și viața adevărată se desfășoară la periferii.

Victoria asupra funcționalismului

Arhitectura pur funcțională conduce la o monotonie percepută mereu ca fiind ostilă oamenilor. Experiențele care lasă o puternică impresie estetică, precum sînt cupolele americanului Richard Buckminster Fuller*, nu constituie excepții. Ceea ce domină este construcția marilor ansambluri de locuințe anoste, împotriva cărora își face apariția o opoziție din ce în ce mai puternică, care, adăugată la o conștiință ecologică crescîndă, impune, după anii '70, o schimbare radicală a modului de gîndire.

În timp ce mai înainte numeroase monumente fuseseră demolate fără remuscări, se trece acum la conservarea patrimoniului istoric, și în Europa își face simțită prezența arhitecturii „de colaj”, apărută în Statele Unite, numită „postmodernism”. Ironică și ludică, ea se bazează pe lucrări de referință ale stilurilor arhitecturale care reîntregesc decorul și culorile și încearcă să acționeze

asupra sensibilității*. Protestul postmodernist dovedește că arhitectura funcționalistă a secolului XX nu își putea satisface, în practică, exigențele democratice utopice.

Le Corbusier însuși condiționează construcția *Mășinii de locuit*, o locuință produsă în serie: „Este esențial să creăm o stare de spirit adecvată pentru ca oamenii să se poată simți bine în astfel de locuințe”. Dar după *Vila Savoy**, care pune laolaltă rigoarea structurii și libertatea spațială, el construiește case cubice pe care numeroși săi detractori le găsesc fără suflet. Experimentul îndrăznit de Frank Lloyd Wright – *Casa deasupra cascadei** – este un exemplu de arhitectură organică: el încearcă să realizeze principiul „spațiului care curge” și renunță la încremenirea spațiului interior. Astăzi se crede că proiectul lui Wright a pregătit calea pentru o arhitectură care a avut în vedere un funcționalism limitat. Același tip de victorie îl vizează și proiectul *Oko-Baumhaus** („casă-copac ecologic”) al lui Frei Otto. Întreaga suprafață a acestei clădiri este acoperită de verdeată. Razele de soare și vîntul sînt captate, apele reziduale sînt strînse și totul este refolosit. Ideea este aceea a realizării unui peisaj de locuire care să corespundă individualității și nevoilor locuitorilor săi și care să încerce reconcilierea clădirii cu omul și cu natura.



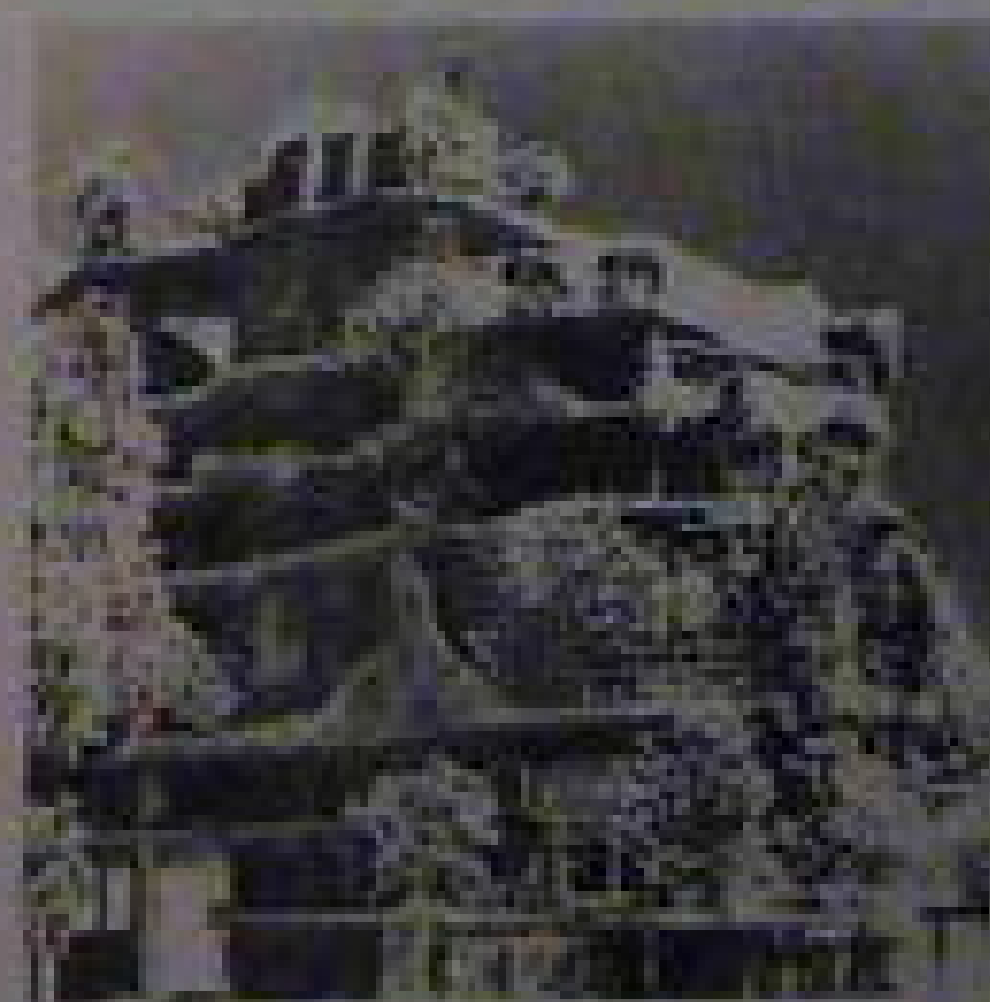
Frank Lloyd WRIGHT (1896-1959),
Casa deasupra cascadei (1936), Bear Run,
Pennsylvania, © R. Bryant/Archipress/Arcaid



Michael GRAVES (născut în 1934), desen pentru *Imobilul
Serviciilor Publice din Portland* (1980), Oregon.
© Michael Graves, arhitect



Le CORBUSIER (1887-1965),
Vila Savoy (1929-1931), Poissy.
© Marc Tulane/Agence Top, s&pb&A, 1995



Frei OTTO
(născut în 1925),
Casa ecologică
(1980), Seefeld,
© Deutsche Verlag
Arnold, Stuttgart

Fotoliu roșu și albastru (1918)

Gerrit Thomas RIETVELD (1888-1964), Stedelijk Museum, Amsterdam



© Chiara, Milano: SPADEM, 1995



Gerrit Thomas RIETVELD, Casa Schröder
(1924), Utrecht, Olanda
© Michel Desautel/Archipress, SPADEM, 1995

Marcel BREUER, Fotoliu Wasmuth (1925)
Tuburi, oțel, piele. Muzeul de artă
decorativă, Paris. © L. Sully-Jaulmes

Fotoliul roșu și albastru* de Rietveld este construit din bucăți de lemn pictat, prefabricate industrial. Văzându-l, știi că este tare, potrivit anatomiei, într-un cuvânt foarte incomod. Această formă primă, riguroasă și puristă, nu este utilizabilă ca scaun decât dacă este însoțită de altceva. Este și cazul scaunelor din tuburi de oțel ale lui Breuer* (1925), Mies van der Rohe* (1927) sau ale grupului Le Corbusier-Perriand*. Fotoliul lui Rietveld seamănă mai degrabă cu un obiect în relief, un model abstract, sau cu demonstrarea unui principiu artistic. Gerrit Thomas Rietveld, originar din Utrecht, ebenist, arhitect, membru cofondator al C.L.A.M. în 1928, este și membru al grupului *De Stijl* (1919-1931). Limitându-se la a lucra doar cu o singură formă – dreptunghiul – și doar cu culorile primare, el a făcut, prin scaunul său, ca limbajul universal al prietenului său, pictorul Piet Mondrian, să treacă de la două la trei dimensiuni.

În prima sa operă arhitecturală* regăsim același limbaj riguros al formelor. Elemente lineare colorate reiau în egală măsură culorile primare. Acestea din urmă accentuează izolarea suprafețelor gri și albe și dau ansamblului, ca în cazul scaunului, caracterul unui asamblaj de piese constitutive. Pe urmele artiștilor de la Bauhaus, dar de o manieră mai radicală, Rietveld anulează, printr-un concept artistic de bază, demarcația între design, arhitectură și artă. Reconcilierea între artă și artizanat, așa cum a preconizat-o Van de Velde, îi inspira lui Rietveld împacarea artei cu producția industrială.



Ludwig MIES VAN DER ROHE, MR (1927). Tub de oțel cromat, piele de vitel. Muzeul de artă decorativă, Paris. © L. Sully-Jaulmes



LE CORBUSIER, Charlotte PERRIAND, Fotoliu (1928). Tub de oțel cromat, piele de vitel. Muzeul de artă decorativă, Paris. © L. Sully-Jaulmes. SPADEM, 1995



Robert FILLIOU, Scaunul (1969)



Antoni TÀPIES, Scaun acoperit cu pânză (1970).
© Fundația Tàpies, Barcelona. ADAGP, Paris 1995



Günther RAMBOW, Scaun cu pânză (1963)

Ca reacție la era designului, artiștii contemporani pun stăpânire asupra obiectului „scaun” și lasă să acționeze propria lor creativitate, asemeni lui Robert Filliou, Antoni Tàpies, Günther Rambow... care aduc obiectul utilitar la rangul de sculptură-instalație.

Centrul național de artă și cultură Georges Pompidou (1977, Paris)

Renzo PIANO, Richard ROGERS



© Dagli Orti

Centrul național de artă și cultură⁸ ridicat în centrul istoric al Parisului, pe platoul Beaubourg, în apropierea complexului renovat al Halilor, se vrea în mod simbolic legat de timp, ca emblema a tehnologiei moderne. Proiectul, selectat în urma unui concurs internațional, aparține arhitecților Renzo Piano și Richard Rogers. El se articulează în jurul ideii de „cutie” de sticlă în terase, al cărei interior mobil și adaptabil diferitor întrebuințări și spații poate reîncasa toate aspectele creației artistice actuale. Nu este vorba de un „templu al Muzeilor”, ci de un loc

plin de viață, pentru întâlnirea dintre oameni și pentru găsirea inspirației. Totuși, realizarea finală se deosebește mult de proiectul inițial. Cutia de sticlă nu este suspendată, ci ancorată în pământ; planșeele celor șase etaje, care trebuiau să fie mobile, sînt de fapt fixate solid. Scările rulante și sistemele de alimentare și de transport nu mai sînt așezate în exterior din necesități funcționale, ci din motive estetice. Ansamblul produce un efect vesel și ludic, prin tuburile sale colorate, prin transparența „intestinelor” de-a lungul cărora trec



Fațada „tehnica” cu tuburi aparente.
© Remy Poinssé/Pis



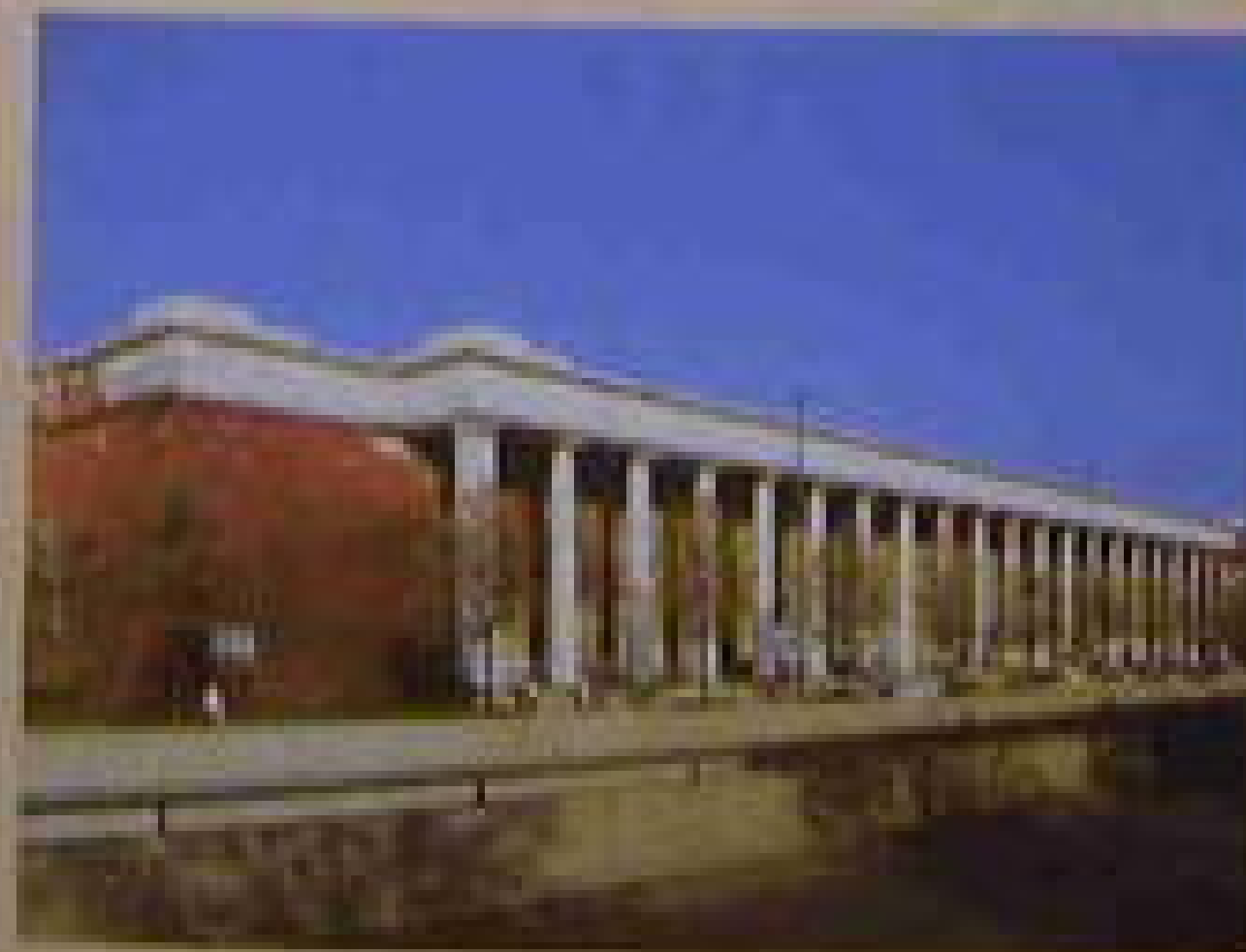
Element de suport pentru planșee și galerii de circulație a vizitatorilor. © Dominique Rappho

scări rulante, și prin structura generală a acestei „uzine culturale”.

În vreme ce, din rațiuni de formă, de funcționalitate și de costuri mici de producție, construcția de locuințe și de spații industriale este caracterizată de o estetică puristă uniformă, arhitecții se bucură, din contra, de o mare libertate în proiectarea unor lucrări destinate artei, culturii și sportului.

Casa artei germane de Paul Ludwig Troost, construită în stilul clasic după moartea acestuia,

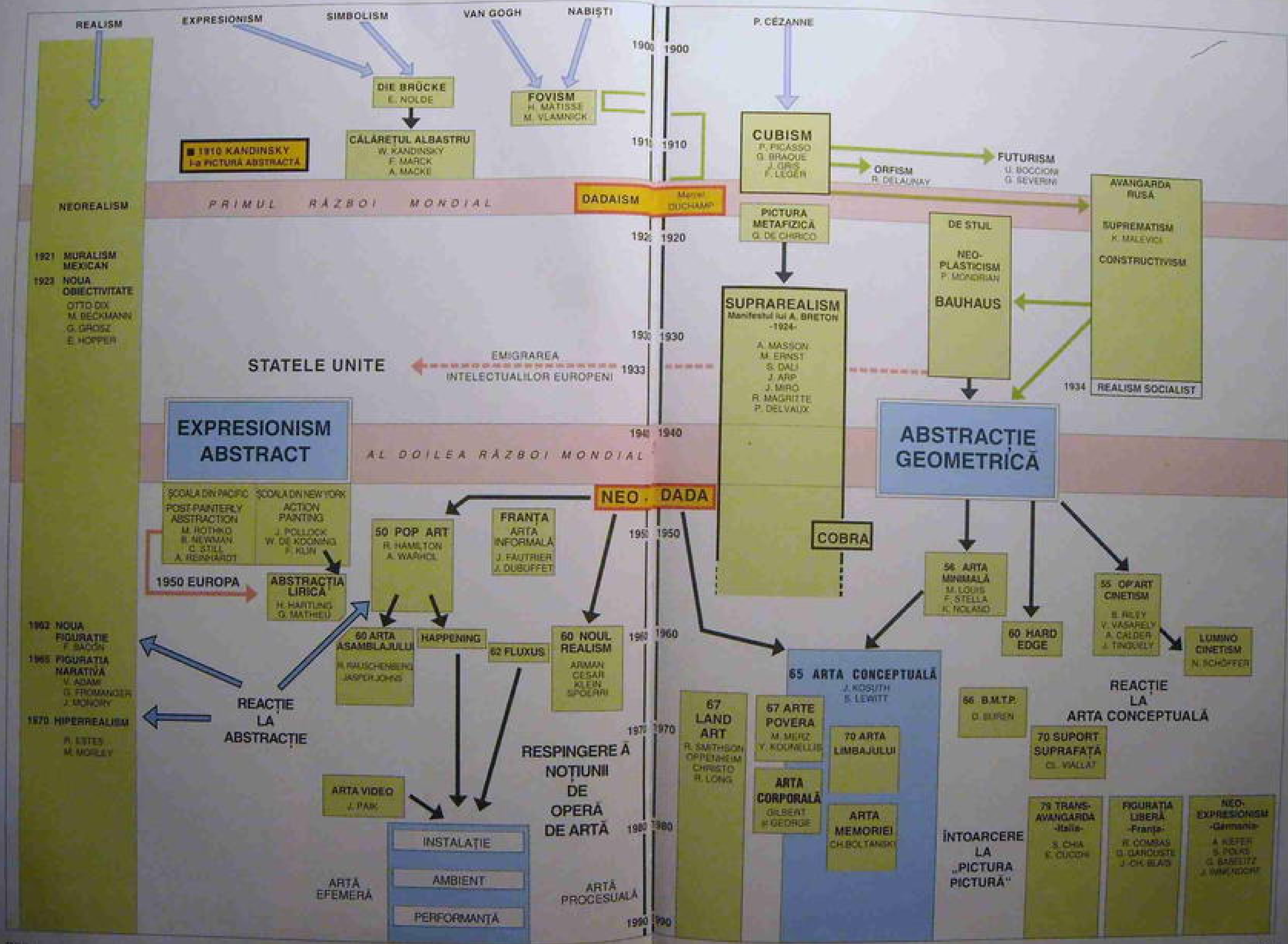
a devenit prima clădire monumentală a regimului nazist, un templu al Muzeilor conceput spre a fi atemporal și care excludea orice element legat de vreo epocă anume, asemenea decoratiunilor sau urmelor vizibile ale tehnicilor decorative moderne. Din contra, spiritul ludic al arhitecturii postmoderne este reprezentat de Muzeul de artă modernă din Frankfurt pe Main, lucrare în plan triunghiular a arhitectului vienez Hans Hollein⁹, a cărei înfățișare originală și bine individualizată a făcut din ea o operă de artă.



Paul Ludwig TROOST (1875-1934),
Casa artei germane (1933), München.
© Müller-Greif/Bavaria



Hans HOLLEIN, Muzeul de artă modernă (1980),
Frankfurt pe Main.
© Rudolf Nagel



Glosar

Scenariu * termenii la o definiție care figurează în glosar.

A

Abrazură

Evazare spre interior sau exterior a spațiului dintre montanții unei ferestre.

Absidă

Spațiu semicircular sau poligonal situat în spatele altarului într-o biserică.

Absidiolă

Absidă* mică ce se deschide spre deambulatoriu sau spre transept.

Abstract

În artele plastice, reprezentare fără referire la lumea reală.

Academie

– Instituție care coordonează învățarea artelor plastice și a arhitecturii. Ea impune, în general, propria definiție a „frumosului” în artă. Termenul „artă academică” se referă la creațiile ramase foarte tradiționale.

– Reprezentare în pictură, desen sau modelaj a unui model nud, cu titlul de studiu.

– Atelier particular în care se învață artele frumoase.

Acrilie

Culoare produsă recent pe bază de rășini sintetice (se folosește în amestec cu apă). Ea permite, într-o oarecare măsură, obținerea unor efecte picturale asemănătoare picturii în ulei: materie păsoasă, efecte de transparență etc. Poate fi utilizată cu aerograful, pentru a da suprafeței un aspect foarte neted, realizat impecabil.

Acuarelă

Culoare alcătuită din 2/3 pigment colorat și 1/3 celi (gomă arabică). Se folosește cu multă apă. Albul se obține lăsând „la o parte” suprafețele nepictate, iar culorile deschise – prin jocul dintre transparența acuarelă și fondul alb al hârtiei.

Agora

Plata publică în Grecia antică.

Amforă

Vas pentru pastrarea uleiului sau a vinului; deseori, fundul vasului se termină cu un vîrf ascuțit.

Amvon

Într-o biserică, mică tribună supralăsată la care se ajunge pe o scară, și de la care predicatorul se adresează credincioșilor.

Anamorfoză

Deformare a reprezentării realității obținută prin efectul unei oglinzi deformante. Obiectul reprezentat își revine aspectul normal atunci cînd este privit dintr-un anumit unghi.

Anluminură

Într-un manuscris, decorație pictată, destinată să înfrumusețeze o literă inițială, o margine sau toată pagina. Se întâlnește îndeosebi în cărțile religioase din Evul Mediu.

Antropomorf

Reprezentare avînd caractere mai mult sau mai puțin omenești.

Apadana

Sala mare a tronului în palatele persane.

Apareiaj

Mod de tăiere și de asamblare a elementelor unei zidării.

Aplat

Strat de culoare a cărui grosime rămîne neschimbata pe toată întinderea.

Artă ambientală

În arta contemporană, componentă a atitudinii artiștilor care vor să se elibereze de limitele impuse de suportul tradițional pentru a extinde actul creator asupra spațiului ambiental. Artistul încearcă să pună în relație opera de artă și lumea reală.

Arte aplicate

Creații artistice în domeniile care privesc viața oamenilor. Exemple: mobilier, ceramică, orfevrărie, vitralii etc. Uneori sînt denumite „arte minore” în opoziție cu „artele majore” – pictura și sculptura.

Asamblaj

Modalitate de creație în care sînt asociate mai multe elemente tridimensionale de origini diferite sau materiale disparate luate din mediul înconjurător.

Atic

Etaj terminal situat deasupra unei fațade, uneori peste antablament. Acest nivel este mai scund decît etajele inferioare.

Atriu

Camera principală într-o casă romană; ulterior, curte închisă înconjurată de un portic, precedînd intrarea într-o bazilică paleocrestină. A dat naștere claustrelor.

August

Titlu dat împăraților romani care le confera un caracter sacru.

Aureolă

Disc luminos care înconjoară capul anumitor personaje, pentru a marca sfințenia lor.

B

Bandă lombardă

Serie de ornamente în forma de feston plasate în partea de sus a unui perete.

Baptisteriu

Încăpere anexă sau edificiu situat în apropierea unei biserici catolice, în care se găsește un mic bazin numit „cuva baptismală” (cristelniță, la ortodocși) în care se celebrează botezul prin scufundare completă.

Bazilică

La romani, edificiu civil unde aveau loc procesele publice civile sau penale și unde se făceau tranzacții comerciale. În lumea paleocrestină, biserică a cărei construcție revine planului edificiului roman: plan rectangular divizat în trei nave printr-un sir de coloane. Astăzi, biserică importantă sau biserică construită pe locul unde s-a întimplat un miracol.

Biserică-hală

Biserică în care cele trei nave (centrală și colaterale) au aceeași înălțime, ceea ce dă naștere unei structuri generale cu un caracter profund unitar.

Bistru

Pigment brun-închis extras din funingine, folosit ca „laviu” în secolele XVI și XVII.

Boltă barlongă

Vuta pe înlocuirea ogivelor, al cărui plan formează un dreptunghi prelungit, în sens perpendicular pe direcția navei.

Boltă în evantai

Dispunere a unui mare număr de nervuri raionante pe o boltă plecînd de la un stîlp. Aceste nervuri formează un evantai care acoperă toată suprafața boltii. Utilizată în goticul tîrziu englez.

Boltă sixpartită

Vuta pe înlocuirea ogivelor care primește, pentru a o consolida, o nervură transversală suplimentară, paralelă cu arcurile care dublează boltă.

Bolțar

Piatră tăiată trapezoidal, constituind unul dintre elementele unui arc.

Bosaj

Mod de a tăia pietrele care lasă la vedere blocuri prost degrosate și cu mai multe fațete convexe (în special la baza edificiilor).

C

Caligrafie

Scrisoare foarte îngrijită, elegantă și ornamentată, executată de către caligrafi.

Camaieu

Pictură realizată prin utilizarea unei singure culori cu mai mult sau mai puțin alb sau negru. Camaieu în gri se numește „grisaille”.

Campanilă

Turn-clopotniță situat lîngă o biserică.

Canon

Ansamblu de proporții armonioase, definite printr-un sistem de norme. Căutarea unui ideal a fost diferită în timp și spațiu. Exemplu: canonul unei statui grecești clasice.

Cariatidă

Statuie feminină care îndeplinește rolul unei coloane. Cînd este vorba despre o sculptură înfățișînd un bărbat se folosește cuvîntul „atlant”.

Carton

Desen pregătit, executat în marime naturală.

Cartuș

Ancadrement destinat înscriserii unor inițiale, blazoane sau modele decorative.

Catedrală

Biserică în care se află scaunul episcopal al unei diocese.

Cătedră

– Tron arhieresc.
– Estradă de pe care, într-o biserică catolică, sînt citite texte evanghelice.

Ceară pierdută

Veche tehnică de turnare în bronz a statuiilor. În jurul unui simbol central de argilă, sculp-

tonul aterne un strat subțire de ceară în care realizează formele statuii. Totul este apoi acoperit cu un tipar exterior din argilă. Bronzul topit se toarnă prin partea de sus a tiparului și ia locul formei din ceară. Spargând tiparul exterior, se ajunge la statuie. Aceasta tehnica nu permite decât obținerea unei singure probe, căci statuia este în ceară pierdută.

Cella

Sala centrală a unui templu grecesc, apoi roman, în care se afla statuia zeului protector. Aceasta sala este numită uneori „naos”.

Champlevé

– Smalt turnat în alveolele săpate în suprafața metalului (la emailuri).

– Motive ornamentale sculptate pe un fond ușor adâncit și umplut cu mastic negru sau cu pastă de sticlă colorată (la basorelieful în piatră).

Cheie

Bolțarul părții centrale a unui arc; piatră așezată ultima, care încheie sistemul de boltire.

Cheie de boltă

Element din piatră așezat la întretaiera nervurilor unei bolti. În stilul gotic târziu, ea se transforma într-o cheie agățată (pandantă)*.

Cheie pendentă

Piatră așezată în punctul de întâlnire al nervurilor unei bolti și ale cărei sculpturi se prelungesc sub forma unei stalactite.

Cina

Reprezentare a ultimei mese luate de Christos împreună cu Apostolii săi, cu prilejul căreia a introdus euharistia.

Clarobscur

Tehnica ce presupune un ecleraj special (luminare, sfesnic, proiector...) permițând alăturarea zonelor foarte luminoase cu cele luate într-o umbră profundă.

Clasic

Caracterizează operele Antichității greco-romane; prin extensie, definește creații care fac referire la Antichitate sau cele care urmează o tradiție.

Clastru

Curtă de formă patrată situată într-o mănăstire. Este înconjurat de o galerie cu arcade permițând circulația între diferite clădiri ale comunității religioase.

Colaj

Realizare puțin rezistentă, în care unele materiale luate din mediul înconjurător (hârtie, țesături etc.) sunt încorporate direct în execuția plastică. (Colajul nu trebuie confundat cu fotomontajul*).

Colegială

Biserica având un consiliu de canonici, fără a fi catedrală.

Coloană

Element de susținere de formă cilindrică. Anunci cînd este pe jumătate încastrată într-un zid, se numește „coloană angajată”. Se deosebește de stîlp*.

Colonadă

Galerie marginată de coloane, care înconjoară exteriorul unui edificiu sau al unei piețe, ceea ce o deosebește de peristil*.

Conceptual

Artă conceptuală propune o reflecție asupra operei de artă. Realizarea lucrării nu mai constituie scopul creației artistice. În artă conceptuală, numai ideea este importantă.

Consolă

Element din piatră care iese în afara unui perete, servind ca suport.

Contrafort

Stîlp masiv, patrăt, din piatră, care sprijină latura exterioară a unui zid, pentru a-l consolida.

Cor

Parte a unei biserici catolice situată dincolo de transept și care adăpostește altarul. Corul este rezervat numai clerului. El se compune dintr-o absida și una sau mai multe travee.

Criptă

Biserica sau construcție subterană situată sub corul bisericii. Servește adesea ca locaș de înmormîntare.

Crochiu

Desen rapid, executat după natură.

Cronofotografie

Tehnica ce permite obținerea unei serii de elipse urmărind descompunerea unei mișcări.

Croșetă

Ornament în piatră, sculptat sub forma de crosă vegetală, plasat uneori pe muchiile unui element arhitectural.

Cruce greacă

Cruce ale cărei brațe, egale ca lungime, se încheiează în centru.

Cruce latină

Cruce a cărei orizontală este mai scurtă decât elementul vertical.

Crucea Sfintului Andrei

Cruce ale cărei brațe, egale ca lungime, sînt dispuse pe diagonală (în formă de X).

D

Decalcomanie

Tehnica inventată de pictorul Oskar DOMINGUEZ și utilizată de suprarealiști. Constă în valorificarea controlată a petelor de cerneală sau de vopsea întinse prin presare.

Diafragmă

Într-o biserică catolică, zidul transversal pe nava, susținut de un arc. Desparte boltă în mai multe părți care corespund traveelor.

Diptic

Lucrare pictată sau sculptată pe două panouri fixe sau mobile.

Dom

– Acoperiș, adesea hemisferic, susținut de o șarpantă construită deasupra unei cupole interioare.

– Denumire dată unor catedrale italiene.

Drapaj

Dispunere a faldurilor unui vestiment, în funcție de nevoile reprezentării (desen, pictură, sculptură).

E

Eboșă

Primele indicații trasate de pictor pe o pînză sau de sculptor în blocul de material. Termenul denumește uneori o lucrare neterminată. A se deosebi de schiță*.

Ediculă

Mică construcție realizată de un arhitect.

Elevație

Reprezentare grafică a fațadei sau a unei secțiuni verticale a unui edificiu.

Euritmie

Îmbinare armonioasă de proporții și de linii.

F

Figurativ

Desen, pictură sau sculptură care reprezintă lucruri concrete sau persoane adevărate ori imaginare, referindu-se la lumea reală.

Figură neagră

Ornament al ceramicii grecești, reprezentînd siluete negre pe fond ocru de pământ ars.

Figură roșie

Fonul vasului este pictat cu negru, în timp ce pe zonele destinate decorării, pictorul poate realiza detalii foarte minutionase.

Filigran

Procedeu de realizare a unei bijuterii din beți fine sau din fire de aur sau argint întretesute și sudate.

Forum

În Roma antică, piața unde se făcea comerț, se țineau întruniri politice și se judecau procese publice.

Fotomontaj

Realizare de efect executată prin asamblarea mai multor fotografii (fotomontajul se deosebește de colaj*).

Frescă

Provine din cuvîntul italian a fresco: pe „tencuială proaspătă”. Se realizează cu pigmenți naturali diluați în apă. Amestecul se aplică cu pensula pe o tencuială proaspătă de mortar. A nu se confunda cu pictura murală*. Culoarele sînt absorbite de mortar și fac corp comun cu acesta. Numai câteva retușuri sînt făcute a secco, „pe uscat”.

Frotiu

Strat de vopsea opacă, aplicat neuniform și inegal peste un alt strat opac, în așa fel încît primul se întrevește prin cel de-al doilea.

Fusain

Substanță de culoare neagră obținută prin carbonizarea lemnului ciobesc sau a sălciei și care servește la execuția desenului sau a eboșei.

G

Gablu

Fronton triunghiular ascuțit plasat deasupra ușilor, a ferestrelor sau a portalurilor gotice.

Galben de argint

Sare de argint care, după ardere, colorează sticlă albă în galben; întrebuintată în tehnica vitraliului.

Gen

– Categori mari de subiecte tratate în pictură: pictura istorică, portretul, peisajul, natura moartă etc.

– Se numește „pictură de gen” un tablou care prezintă o scenă din viața cotidiană.

Giralda

Turn parat al catedralei din Sevilla. Acest vechi minaret, datînd din secolul XII, își trage numele de la o statuie de cult de mari dimensiuni, așezată în vîrf din 1568 și care, în ciuda greutății sale (1288 kg), se învîrtește la cea mai mică adiere de vînt, servind drept giruetă (*giraldillo*).

Gisant

Statuie reprezentînd personajul defunct, pe lespeda mormîntului.

Glasiu

Culoare diluată, amestecată cu un liant transparent și aplicată pe un strat opac. Creează o luminozitate puternică, datorită reflexiei luminii pe stratul mat, acoperit cu liantul transparent.

Gliptotecă

Muzeu în care sînt expuse medalii, monede sau mici obiecte gravate.

Glorie

Aureolă în jurul corpului lui Ișus Christos. Se mai numește și „mandorlă”.

Granulație

Aglomerare de mici particule de aur, sudate unele linga altele pe suprafața unei bijuterii. Acest procedeu permite „acrosarea” luminii într-o manieră specială.

Gravură

Procedeu constînd în gravarea unei plăci metalice. Cînd placa este acoperită cu verniu, inciziile trasate sînt atacate ulterior cu „apă uie”, pentru a forma șanțulețe în care să se introducă naș. Gravura se poate realiza și în relief, pe o placă de lemn, și se numește „lemn gravat” sau „xilografie”.

Guază

Vopsea alcătuită din 1/3 pigment colorat și 2/3 guma arabică. Tehnica aceasta se folosește cu apă. Spre deosebire de acuarela*, colorile sînt mate și, pentru a deveni luminoase, li se adaugă alb.

H

Hansa

Asociație comercială între mai multe orașe din Europa de Nord, în Evul Mediu.

Hipogeu

Mormînt subteran, săpat uneori în pereții unei faleze.

Hipostil

Sala monumentală, cu plafonul foarte ridicat, susținut de coloane.

I

Icoană

Imagine, reprezentare a unei scene religioase în arta bizantină și apoi creștin-ortodoxă. Cel mai adesea este pictată pe lemn.

Iconoclast

Persoană care refuză reprezentarea plastică a lumii divine și care distruge imaginile existente.

Iconografie

Literal: descriere a imaginilor. Denumeste ansamblul subiectelor reprezentate în operele de artă.

Imperator

În timpul republicii romane, titlu conferit, în aclamațiile soldaților, unui general victorios.

Infografie

Ansamblu de tehnici care permit crearea de imagini prin intermediul calculatorului.

Instalație

În arta contemporană, realizare care tinde să substituie noțiunea de lucrare cu totalitatea elementelor unei creații, ținîndu-se seama de locul unde sînt expuse sau de atmosfera din jur.

Î

Împăstare

Strat gros de culoare aplicată cu pensula sau cu cutitul, care creează o textură pe suprafața tabloului. Poate servi și ca strat de bază pentru glasiu.

J

Jubé

Perete ajutat separînd nava de cor, într-o biserică catolică.

K

Kibla

Într-o moschee, perete orientat spre Mecca.

Kore

Statuie reprezentînd o fată tinăra în Grecia, în perioada arhaică.

Kuros

Statuie a unui tînar barbat gol, în Grecia, în perioada arhaică.

L

Lambriu

Panouri de lemn care îmbracă pereții unei încăperi.

Lanternă sau lanternou

Turnuleț de formă circulară sau poligonală, înconjurat de ferestre, așezat în vîrf al unui dom sau al unui acoperiș.

Laviu

Aplicare a unui strat de tuș*, bistru* sau acuarela* puternic diluat în apă.

Lăcrimar

La o fereastră, element din piatră de umplură de formă concavă sau convexă (în goticul flamboiant).

Lesenă

Pilastru plat și îngust, pe fața unui zid, care nu are nici baza nici capitel.

Liemă

Nervura suplimentară, care leagă cheia de boltă de una dintre cheile secundare ale unui tîrseron*.

Liga de la Delos

Confederație maritimă sub autoritatea Atenei, al cărui sediu și tezaur se găseau în insula Delos din anul 478 î.C.

Lintou

Grîndă orizontală de susținere, așezată deasupra unei porți, a unei uși sau a unei ferestre pentru a susține zidăria.

Litografie

Tehnica ce permite reproducerea unui desen executat direct pe o piatră de calcar.

Loggia

Galerie cu coloane, care se deschide spre exterior. Se poate afla la etajul unui edificiu sau poate fi concepută ca o construcție izolată și aflată la înălțime.

M

Marchetărie

Tehnica constînd în asamblarea de mici fragmente de lemn. Colorile diferitelor esențe permit realizarea de motive decorative.

Marină

Pictură avînd ca subiect marea și vasele.

Mastaba

Mormînt egiptean de formă paralelipipedică, cu pereți puțin înclinați. Sarkofagul este plasat într-o cameră funerară, săpată adînc sub mormînt.

Mașiculi

Balcón al fortificațiilor zidurilor și turnurilor de apărare, care avea deschizături ce permiteau supravegherea fortăreței.

Mausoleu

Monument funerar de dimensiuni impozante.

Medium

Lichid pe bază de ulei de în sau vernis care permite diluarea culorilor.

Megaron

Sala principală, de formă patrată, în palatele din Creta și apoi din Grecia.

Menou

Element din piatră care separă o fereastră în două sau patru compartimente.

Meplat

Tip de basorelief în care motivul se prezintă ca o juxtapunere a suprafețelor plane, separate prin incizii puțin adînci.

Mihrab

Nișă în zidul unei moschei, arătînd direcția spre Mecca.

Minaret

Turn înalt, într-o moschee, din care muezinul lăsa zăua chemarea la rugăciune.

Minbar

Escadă pentru predici într-o moschee.

Modeleu

Impresie de relief, obținută prin variația culorilor și prin opoziția dintre zonele de lumină și cele de umbră.

Monocrom

Pictură care nu utilizează decît o singură culoare așternută în mod uniform. Numai asperitățile pînzei (desirați, incluziuni etc.) pot modifica aspectul acestei culori.

Monofizism

Doctrina a Bisericii care ne învăța că Iisus este o singură persoană avînd două naturi: în același timp Dumnezeu și om. În secolul V, monofizismul adăuga că divinusul și umanul se confundă într-o singură natură. A fost condamnat la Conciliul de la Calcedon, în 451.

Monolit

Lucrare realizată dintr-un singur bloc de piatră.

Mozaic

Tehnica ce permite reprezentarea unui subiect prin alăturarea unor bucăți mici de piatră sau sticlă, diferit colorate.

Mozarabă

Artă care s-a dezvoltat în Spania creștină, începând din secolul X. Fascinați de arta musulmană din sudul Spaniei, arhitecții au îmbinat tradițiile iberice cu elemente specifice artei islamice.

Muchie

La o fereastră, element în piatră, cu desen în curba și contracurba; partea superioară a cornișei. Apare în timpul stilului gotic flamboyant.

Mudejar

Artă care s-a dezvoltat, începând din secolul XIII, pe teritoriile spaniole recucerite de creștini. Artiștii musulmani s-au pus în slujba noilor stăpâni și au creat o artă tipică.

Muqarnas

În arhitectura islamică, elemente alăturate, în formă de stalactite, suspendate de arcuri și de cupole. Uneori, aceste elemente sunt dispuse în formă de fugure.

N

Naos

– Într-un templu egiptean, edificiul în piatră care adăpostește statuia zeului protector.

– Într-un templu grecesc, apoi roman, sala centrală în care se găsea statuia zeului protector. Această sală poartă uneori numele de „cella”.

Natură moartă

Pictură având ca subiect unul sau mai multe obiecte, plante sau animale moarte (vinat, pește etc.).

Nava

Partea centrală a unei biserici, situată între intrare și transept. Nava se împarte în travee.

Nișă

Într-un amenajat într-un perete și care adăpostește, de obicei, o statuie.

O

Obelisc

Monolit, în formă de piramidă, cu silueta elansată.

Oculus

Deschidere rotundă (în formă de ochi) amenajată într-un perete sau în vârful unei cupole.

Oligarhie

Regim politic în care puterea este deținută de un mic grup de oameni sau de familii puternice.

Opistodom

Partea din spate a unui templu grecesc, față în față cu pronaosul*.

P

Paletă

Suport din lemn pe care un pictor își așază vopselele și își pregătește amestecul de culori. Prin extensie, se vorbește despre *paleta unui pictor*, adică ansamblul de culori folosit în lucrările sale.

Pantocrator

Epitet atribuit lui Christos și, în particular, în arta bizantină, reprezentărilor cu *Isus Christos în glorie**, adică înconjurat de o aură.

Parament

Termen ce denumește cele două fețe vizibile ale unui zid și, prin extensie, pietrele sau captușeala acestora.

Pastel

– Pigment colorat sub formă de baton. Prin adăugarea de caolin se obțin pasteli mai mult sau mai puțin dure.

– Lucrare pe hârtie, realizată în pastel.

– Se numește „pastel gras” pastelul la care s-a folosit ca liant ulei sau ceară.

Patenă

Mic platou rotund, în care se primește plina sfântă (ostie).

Performanță (performance)

În arta contemporană, se înlocuiește noțiunea de lucrare printr-un „eveniment”. Acest demers corespunde unei „reprezentări”, unei „prestații”. Performance se situează între artele vizuale și spectacolul care presupune derularea în timp.

Peristil

Galerie de coloane care înconjoară un edificiu în interiorul zidului de incintă, ceea ce îl deosebește de colonadă*.

Perspectivă

Metoda care permite reprezentarea unui spațiu cu trei dimensiuni pe o suprafață bidimensională.

Pictură murală

Lucrare executată cu culori pe un perete pregătit din vreme. A nu se confunda cu frescă*.

Pietă

Reprezentare, în arta occidentală, a Fecioarei Maria ținându-și fiul, pe Isus Christos, mort pe genunchi.

Pigment

Substanță colorantă de origine naturală (minerală, vegetală, animală) sau chimică folosită la fabricarea vopselelor și a pastelurilor.

Pilastru

Stilp cu secțiune rectangulară, ieșind în afara fațadei de suprafața unui zid, cu rol decorativ. Capitellurile pilaștrilor se conformează ordinilor.

Pilon

Fatadă monumentală servind ca intrare într-un templu egiptean.

Pinacul

Element de formă piramidală, plasat în partea superioară a unui contrafort sau a arcelor butante ale culeelor. Acest element de construcție întărește inerția ansamblului.

Pinacotecă

Muzeu de pictură.

Piramidă

Mormânt egiptean în formă de piramidă. Uneori piramida prezintă mai multe nivele.

Portic

Galerie care ornează fațada unei clădiri sau a unei biserici, formată dintr-un șir de coloane; uneori deasupra se află un fronton.

Predelă

Compartiment în partea de jos a unui tablou sau a unui rețablou unde sunt reprezentate scene legate de subiectul tabloului.

Princeps

– Om de stat roman ale cărui calități civile și militare i-au conferit un rol de frunte în Roma.

– Titlu atribuit împăratului, la romani.

Pronaos

Zona de intrare, marginită în exterior de coloane, care permite accesul în naosul* unui templu grecesc.

Propilee

Poarta de intrare monumentală a palatelor sau a sanctuarelor grecești.

Pseudoperipter

Din grecescul *pseudos* „fals”. Edificiu înconjurat din toate părțile de coloane angajate* de-a lungul zidurilor.

R

Racursiu

Reprezentare a unui element care, printr-un efect de perspectivă, pare mai scurt decât este în realitate. Întărește efectul de profunzime.

Reazâm

Montant vertical al unei deschideri.

Retablou

Panou din lemn pictat sau sculptat, așezat deasupra altarului. Poate fi alcătuit din unul sau mai multe panouri (diptic*, triptic* sau poliptic).

Ronde-bosse

Sculptură executată complet în relief, nemaifacind astfel corp comun cu fondul.

Rupestru

Executat în peșteri, pe pereții stincilor.

S

Sală capitulară

Într-o mănăstire catolică, încăperea unde se adună consiliul (adunarea călugărilor).

Salon

Expoziție de pictură și de sculptură. Expozițiile organizate de Academia de Arte Frumoase din Franța au loc, începând din 1725, în „Salonul pătrat” din Luvru. De atunci, cuvântul „salon” este folosit pentru a desemna expozițiile cu caracter oficial.

Sarcofag

Scriu din lemn sau din piatră, alesele decorate cu basorelieful și cu inscripții.

Schiță

Prima încercare înaintea realizării unei lucrări, executată pe un alt suport decât lucrarea definitivă, spre deosebire de eșecă*. A se deosebi de studiu*, pentru că schița

prezintă o compoziție globală în care sînt plasate toate elementele.

Sed

În Egiptul antic, sărbătoare celebrată la fiecare treizeci de ani de către faraoni. Ea consta într-o repetare a riturilor de încoronare prin care se consfințeau puterile divine ale faraonului.

Sepia

Tus obținut din lichidul eliminat de sepie și folosit la realizarea unui laviu*.

Serigrafie

Procedeu de imprimare cu ajutorul unui ecran de mătase, utilizat ca un șablon.

Stilp

Element masiv de construcție, servind ca suport, cu secțiune pătrată sau rectangulară (spre deosebire de coloană*).

Stuc

Amestec de ipsos, praf de piatră și clei, servind la realizarea sculpturilor sau a mlafelelor pentru decorarea peretilor și a plafoanelor. Poate fi pictat sau aurit.

Studiu

Încercare de realizare a unui anume element, care ar putea servi ca model în decursul realizării tabloului. A se deosebi de schiță*.

Ș

Șaman

Nume dat vrăcilor din Asia septentrională.

Șasiu

Support de elemente din lemn pe care se întinde pînza de pictat.

Școală...

Desemnează o lucrare de artă a cărei atribuire este incertă. Termenul de „școală” se aplică de asemeni și unei tendințe artistice. Exemple: Școala de la Fontainebleau, Școala de la New York etc.

Șevalet

– Suport din lemn pe care se așază tabloul pentru a fi pictat.

– Pictura de șevalet se referă la tablourile de sine stătătoare cu dimensiuni relativ restrinse, realizate pe un șevalet.

T

Talasocrație

Formă de organizare a puterii statale care rezidă, în principal, din stăpînirea marilor.

Tambur

- Element component al fusului coloanei.
- Zid de formă cilindrică într-o cupolă.

Tapiserie

Țesătura realizată din fire de lînă divers colorate. Scenele reprezentate pe o tapiserie servesc, în general, la ornămîntarea peretilor unor locuințe sau ai unor edificii.

Tempera

Vopsea solubilă în apă, ai cărei pigmenți sînt amestecați cu galbenus de ou.

Terme

Clădire care adăpostește băi publice. La romani, diversele săli (*frigidarium*, *tepidarium*, *caldarium*) aveau temperaturi diferite.

Tetramorf

Reprezentarea, în scena Judecării de Apoi, a celor patru evangheliști sub înfățișări specifice: vulturul Sfîntului Ioan, taurul Sfîntului Luca, leul Sfîntului Marcu și îngerul Sfîntului Matei.

Tholos

- Construcție funerară de formă circulară acoperită cu un fel de cupolă.
- Mic templu grecesc sau roman cu plan circular.

Tierceron

Nervură suplimentară într-o boltă în ogivă care nu se unește cu cheia boltii centrale.

Tiran

- Persoană care a preluat puterea, printr-o lovitură de forță, cu ajutorul unei facțiuni armate sau cu mercenari străini.
- În Grecia antică, conducător popular care exercită o putere personală obținută prin forță, sprijinindu-se pe popor, împotriva aristocrației.

Trafor

Perete constituit dintr-o mulțime de elemente ajutate care lasă să treacă aerul și lumina.

Transept

Partea transversală a unei biserici catolice, situată între nava și cor. Suprafața transeptului corespunde lărgimii navei și se numește „crucea transeptului”.

Travee

Parte a navei unei biserici delimitată prin patru stilpi.

Trepan

Instrument cu care se sapă găuri într-o piatră.

Triforium

Elevație a unei nave gotice, galerie îngustă cu arcaturi, sub ferestrele înalte. Fiind la înălțimea acoperișurilor navelor laterale, galeria este oarbă. La sfîrșitul goticului apare triforiumul ajutat cu deschideri spre exterior.

Triptic

Pictură sau basorelief alcătuit din trei voleuri articulate.

Trofeu

Sculptură decorativă reprezentînd mai multe arme suspendate pe o coloană.

Trompe l'oeil

Pictură care reproduce cu minuțiozitate materialele și obiectele din realitatea cotidiană și care îți dă iluzia, prin impresia de relief, că te găsești în prezența obiectelor reale.

Tumul

Mormînt înălțat pe o colină conică acoperită cu iarbă.

Turn-lanternă

Turn străpuns de deschideri care permit o iluminare abundentă. Adesea, într-o biserică, acest turn este plasat la crucea transeptului.

Turnuleț (elopotniță)

Ornament la baza fesei sau la unghiurile clădirii. Va lua forme din ce în ce mai svelte, avînd muchiile acoperite cu croșete.

Tus

Substanță lichidă sau solidă de un negru intens, fabricat din negru de fum frămîntat cu

gelatină. Se folosește diluat cu mai multă sau mai puțină apă. Odinioară provenea din China.

U

Ulei

Vopsea alcătuită dintr-un pigment colorat amestecat cu ulei sicativ (de în). Se poate folosi în amestec cu benzină (culoare slabă), sau adăugată cu ulei (culoare grasă).

Urnă

Sculptură decorativă înfățișînd un vas din care țignesc flăcări.

V

Vitraliu

Asamblaj din bucăți mici de sticlă de diferite culori, separate de o rețea de plumb. Servește ca vitraj pentru o fereastră.

Z

Zigurat

În Mesopotamia, templu monumental realizat în cărămidă, în formă de piramidă în trepte.

Zoomorf

Reprezentare animalieră.

Indice de autori

Numarul de pagini in aldine. Ace trimitere la o ilustratie

A

Abadie (Paul), 208
Adam (Robert), 192
Adler (Dankmar), 230
Aiguillon, 164
Albers (Josef), 252
Alberti (Leon Battista), 117,
122, 131, 141
Algardi (Alessandro), 152, 153
Amiet (Cuno), 262
Amanuati (Bartolomeo), 137,
140
Androuet Du Cerceau (Jacques),
124
Antoni (Ib), 269
Antunes (Jolo), 161
Appel (Karel), 255, 264
Archipenko (Alexander), 243,
243
Arcimboldo (Giuseppe), 267
Arman (Armand Fernandez, *zis*),
267
Arp (Hans), 252, 252
Asim (Quirin), 180

B

Bach (Elvira), 263, 264
Bacon (Francis), 263, 270, 270,
271, 271
Balla (Giacomo), 246
Baltard (Victor), 230
Baranoff-Rossini (Vladimir),
285
Baron (H.), 230
Barry (Sir Charles), 208, 208
Basquiat (Jean-Michel), 264
Bazille (Frédéric), 219
Beauneveu (André), 89
Beckmann (Max), 268, 268, 269
Behrens (Peter), 231

Bell (Lary), 251, 251
Bellini (Giovanni), 122
Bellmer (Hans), 277
Berg (Max), 292
Bernard (Émile), 220, 221
Bernini, 148, 153, 153, 154, 154,
158, 159, 163, 168, 168, 169,
169
Berruguete (Alonso), 126, 143
Beys (Joseph), 288, 288, 289,
289
Bianchi, 192
Bill (Max), 253
Boccioni (Umberto), 246, 247,
247
Boffrand (Germain), 176, 178
Bologne (Jean de, Giambologna
sau Giovanni da Bologna), 135,
140
Bonington (Richard), 205
Borofsky (Jonathan), 285, 285
Borronini (Francesco), 153, 153,
156, 169
Bosch (Hieronymus), 143
Botticelli (Sandro), 119, 121
Bouchardon (Edme), 179
Boucher (François), 179
Boudin (Eugène), 219
Bourdelle (Émile Antoine), 219
Boots (Dik), 127
Boyle (Richard), 192, 192
Bramante (Donato), 121, 122,
132, 132, 133, 152, 161
Braque (Georges), 244, 244
Brauer (Erich/Ark), 278, 279
Breuer (Marcel), 296, 296
Brongniart (Alexandre-Théodore),
192
Bronzino (Agnolo), 139, 139
Bruant (Libéral), 158
Bruegel cel Bătrân (Pieter), 142, 143
Brunelleschi (Filippo), 115, 116
117, 117, 122, 128, 131

Buffet (Bernard), 269
Bullant (Jean), 124
Burne-Jones (Edward), 203, 203,
208
Burri (Alberto), 255

C

Cabanel (Alexandre), 215
Calder (Alexander), 284, 285
Callicrates, 34
Cambiano (Luca), 137, 137
Canaleto (Antonio Canal, *zis*),
180
Cano (Alonso), 161
Canova (Antonio), 193
Caratti (Francesco), 163
Caravaggio, 155, 156, 162
Carpeaux (Jean-Baptiste), 218
Carrà (Carlo), 246, 246, 276
Caracci (Annibale), 156, 156,
157
Casas y Novoa (F.), 160
Castillo (Jolo de), 125
Cellini (Benvenuto), 124, 139,
141
Cézanne (Paul), 131, 215, 219,
220, 221, 221, 243, 244, 248
Chagall (Marc), 263, 279, 279
Chalgrin (Jean), 192
Champagne (Philippe de), 159
Chantrel (Nicolas), 125
Chavéria (Théodore), 208, 208
Chippendale (Thomas), 180
Christo (Ch. Javacheff, *zis*), 287,
287
Christus (Petrus), 127
Cimabue, 90, 94
Cirroen (Paul), 239, 239
Clodion (Claude Michel, *zis*), 178
Clout (Jean), 125, 125
Coello (Sanchez), 143

Cobville (Alex), 264
 Constable (John), 202, 203, 205, 214
 Contamin (Victor), 229, 230
 Cornelius (Peter von), 203, 207
 Corot (Jean-Baptiste), 217, 218
 Correggio, 139, 140, 156, 190
 Cortina (Domenico da), 124
 Cortona (Pietro da), 153
 Costa (Claudio), 267
 Costa (Lucio), 294
 Coubet (Gustave), 214, 215, 215, 216, 217, 222, 222, 263
 Cousin (Jean), 141, 142
 Coysevox (Antoine), 159
 Cranach cel Barm (Lucas), 127, 127
 Cruz (Opriano da), 161, 161
 Cuypers (Peter), 208
 Cavillat (François de), 177, 179, 180

D

Daguerre (Jacques), 214
 Dali (Salvador), 277, 277, 278
 Dalou (Jules), 218
 Darnier (Honoré), 216, 216
 David (Jacques Louis), 187, 191, 191, 193, 194, 196, 196, 197, 206, 215, 263
 David d'Angers, 198
 De Chirico (Giorgio), 276, 276
 Degas (Edgar), 212, 214, 214, 220, 221
 De Kooning (Willem), 254
 Delacroix (Eugène), 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 210, 211, 211
 Delaunay (Robert), 245, 245
 Della Porta (Giacomo), 152, 152
 Della Robbia (Luca), 118, 119
 Descamps (Alexandre-Gabriel), 208
 Deshayes, 37
 Dix (Otto), 265
 Donatello, 111, 118, 118, 128, 128, 129, 129
 D'Orbay (François), 158, 166
 Drou (Pierre Jacques), 284
 Druillet (Philippe), 279
 Dybustet (Jean), 254
 Dyck, 90

Duchamp (Marcel), 242, 243, 243, 247, 261, 266, 267, 285
 Dürer (Albrecht), 127, 127, 203
 Dutert (Ferdinand), 229, 230

E

Egas (Enrique), 125
 Eiffel (Gustave), 227, 227, 229, 230
 Envor (James), 262
 Erlach (Johann Bernhard Fischer von), 163, 180
 Ernst (Max), 274, 275, 277, 278
 Erró (Gudmundur Gudmundson, s), 266
 Estes (Richard), 264

F

Falconet (Étienne), 178
 Famin-Lamar (Henri), 215
 Faumier (Jean), 254
 Fernandes (Vasco), 126
 Fidias, 32, 32, 34, 35
 Filla (Emil), 247
 Fillou (Robert), 297, 297
 Floris (Cornelia), 142
 Fra Angelico, 119
 Fragonard (Jean Honoré), 179, 179, 180
 Freysinet (Eugène), 292
 Friedman (Ken), 283
 Friedrich (Caspar David), 202, 202, 206, 253, 299
 Fromentin (Eugène), 208
 Fuchs (Ernst), 279
 Fuller (Richard Buckminster), 294, 294
 Fuseli (Johann Heinrich), 206, 206

G

Gabo (Naum), 284
 Gabriel (Jacques Ange), 192
 Gainborough (Thomas), 180, 180
 Galle (Emile), 229, 231
 Garnier (Charles), 208, 209
 Gaspri (Antoni), 231, 231, 292, 292
 Gasquet (Paul), 220, 221, 231, 263

Gentileschi (Artemisia), 156, 157
 Gérard (François), 194
 Géricault (Théodore), 203, 206, 206
 Germain (François Thomas), 178, 178
 Gérôme (Jean Léon), 194, 195
 Gerz (Esther), 267
 Gerz (Jochen), 267, 287, 287
 Ghiberti (Lorenzo), 118, 118, 128
 Giacometti (Alberto), 237, 263
 Gilduin, 76
 Giorgione, 122
 Giotto, 90, 91, 91, 94, 94, 95, 131, 187
 Girardon (François), 159, 159
 Girodet (Louis), 194
 Gislebertus, 75
 Gleizes (Albert), 245
 Gnoli (Domenico), 279
 Goltzius (Henri), 143
 Gonciarova (Natalia), 247
 Götze (Karl Otto), 255
 Goujon (Jean), 142
 Goya y Lucientes (Francisco de), 206, 207, 207, 265
 Graves (Michael), 295
 Greco (El), 143, 144, 144, 145
 Greuze (Jean-Baptiste), 191, 191
 Gris (Juan), 245, 245
 Gropius (Walter), 293, 294
 Gros (Jean Antoine), 193, 194
 Grossberg (Carl), 264
 Gross (Georg), 265, 265
 Grunewald (Matthias), 93, 93
 Guardi (Francesco), 180
 Guarini (Guarino), 155, 156
 Guérin (Pierre Narcisse), 194
 Guibal (Barthélemy), 178
 Guillaume de Sens, 86
 Guillaumin (Armand), 215, 219
 Guinand (Hector), 231
 Gutuso (Renato), 266, 266

H

Hans (Raymond), 267
 Hals (Frans), 165, 165
 Hamilton (Richard), 265, 265
 Hankar (Paul), 231
 Hanson (Douane), 272, 272, 273
 Hardouin-Mansart (Jules), 158, 166
 Hartwig, 285

Hausmann (Raoul), 238
 Hauser (Rudolf), 279
 Hawkmoor (Nicolas), 163
 Hennebique (François), 292
 Herbin (Auguste), 253, 253
 Héré (Emmanuel), 178
 Hernandez (Gregorio), 161
 Herrera (Juan de), 143
 Higgins (Dick), 283, 283
 Hilbersheimer (Ludwig), 293
 Hildebrandt (Johann Lukas von), 163
 Hirschfeld-Mack, 285
 Hitchcock (Henri Russell), 291, 294
 Hodler (Ferdinand), 231
 Hoffmann (Josef), 231
 Hofmann (Hans), 254
 Holbein (Hans), 127, 217
 Hollein (Hans), 299, 299
 Honatanon (Gil de), 125
 Hopper (Edward), 264
 Horn (Rebecca), 267
 Horta (Victor), 229, 231, 232, 232, 233
 Houdon (Jean Antoine), 179, 193
 Huot (Paul), 203, 206
 Hugo (Victor), 201, 204
 Humer (Wolfgang), 279
 Huyssens (Pieter), 164

I

Ictinos, 34
 Imhotep, 16
 Ingres (Jean Auguste Dominique), 188, 194, 194, 203, 210, 215, 216, 263
 Iken (Johannes), 252

J

Janitzky (Wenzel), 251
 Jean de Rouen, 125
 Jeanne-Claude, 287
 Johnson (Philip), 294
 Jones (Inigo), 192
 Jongkind (Johan Barthold), 215, 219
 Joen (Asger), 264
 Juno (Juan de), 143, 143
 Juste (Antonio si Giovanni), 124, 125

K

Kandinsky (Wassily), 131, 250, 251, 252, 261, 263
 Kaprow (Allan), 285
 Kemény (Alfred), 264
 Kiefer (Anselm), 278, 279
 Kienholz (Edward), 267
 Kirchner (Ernst Ludwig), 262, 262
 Klaphock (Konrad), 279
 Kies (Paul), 261, 279, 279
 Klenze (Leo von), 189, 193
 Klimt (Gustav), 231, 238, 238
 Kline (Francis), 254
 Knobelsdorff (Georg von), 180
 Knowles (Alison), 283
 Kokoschka (Oskar), 263
 Kramer (Harry), 287

L

La Fresnaye (Roger de), 245
 Lapour (Jacques de), 175
 Lalique (René), 230, 231
 Lamour (Jean), 178
 Lang (Nikolaus), 267, 267
 Langhans (Carl Gotthard), 193
 La Tour (Georges de), 159, 159
 Laurana (Francesco), 117
 Le Baron Jenney (William), 236
 Leblond (Alexandre), 163
 Le Breton (Gilles), 124
 Le Brun (Charles), 159, 166
 Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret, s), 245, 293, 294, 295, 295, 296, 297
 Léger (Fernand), 245
 Leib (Wilhelm), 217, 217
 Leinberger (Hans), 126, 126
 Lely (Peter), 164, 165
 Le Nain (Antoine, Louis si Mathieu), 159
 Lenoir (Alexandre), 202
 Le Nôtre (André), 158, 166
 Leochares, 37
 Leonardo da Vinci, 115, 121, 121, 122, 124, 133, 135, 251, 256, 187
 Lescor (Pierre), 124
 Le Van (Louis), 158, 166
 Lichtenstein (Roy), 265
 Lindner (Richard), 279
 Lisboa (Antonio Francisco), 181

M

Linip, 32
 Lisovski (El), 252
 Longhena (Baldassare), 154, 155
 Longo (Richard), 264
 Loos (Adolf), 231, 292, 293
 Louis (Victor), 192
 Ludwig (Johanne Friedrich), 161
 Maccianus (George), 286
 Machuca (Pedro), 125, 125
 Mack (Heinz), 285
 Macke (August), 263
 Mackintosh (Charles), 229, 231
 Maderno (Carlo), 152
 Magritte (René), 277, 278, 280, 280, 281, 281
 Mallot (Aristide), 219, 273, 273
 Majorville (Louis), 231
 Malesici (Kazimir), 247, 252
 Manet (Édouard), 215, 215, 216, 219, 224
 Mansart (François), 158, 166
 Mantegna (Andrea), 119, 120
 Marc (Franz), 247, 247, 263
 Marcoussis (Louis), 245
 Marey (Étienne), 246
 Martellange (Étienne), 158
 Marini (Simone), 91, 91
 Masaccio, 119, 119, 130
 Masson (André), 277, 278
 Mathieu (Georges), 254, 254
 Matisse (Henri), 262, 263
 Matta (Roberto Matta Echaurren, s), 277, 278
 Matheuer (Wolfgang), 265
 Meissonnier (Jean Auréli), 178
 Melanip, 37
 Mendelssohn (Erich), 291, 291
 Mengoni (Giuseppe), 228
 Mengs (Anton Raphael), 190
 Menzel (Adolf von), 217
 Metsys (Jan), 141, 142
 Metsys (Quentin), 127, 142
 Metzinger (Jean), 245
 Meyer (Hannes), 293
 Michelangelo, 33, 122, 122, 128, 135, 136, 137, 138, 138, 152, 156, 187
 Michelozzo, 114, 117
 Mies van der Rohe (Ludwig), 293, 294, 296, 297
 Miller (Jean-François), 216, 216

Miro (Joan), 276, 277, 278
 Miron, 32, 32
 Modigliani (Amedeo), 263, 263
 Morbis (Jean Giraud, zis), 279
 Moholy-Nagy (László), 252, 284
 Mondrian (Piet), 252, 253, 253, 296
 Monet (Claude), 215, 219, 219, 220, 224, 224, 225, 225
 Morais (Cristóvão de), 143, 143
 Morris (Robert), 253
 Morris (William), 231
 Motherwell (Robert), 254
 Muchina (Vera Ignatievna), 240, 241
 Munch (Edvard), 262, 267, 270
 Murillo (Barolomé Estéban), 162, 162

N

Nader (Felix Tourmachev, zis), 213, 219
 Nash (John), 208, 209
 Nasini (Niccolò), 161
 Neumann (Hilthaus), 179
 Newman (Barnett), 253, 258, 258, 259
 Nicolas de Verulan, 87
 Niemeyer (Oscar), 294, 294
 Niepce (Nicéphore), 214
 Noland (Kenneth), 253, 254
 Nolde (Emil), 262

O

Oelze (Richard), 277
 Oibrich (Josef Maria), 231, 231
 Oldenburg (Clara), 267, 267
 Oppenheim (Menas), 275
 Oppenord (Gilles Marie), 178
 Ordoñez (Barolomé), 125
 Oreste, 37
 Ono (Frei), 295, 295
 Overbeck (Johann Friedrich), 203, 207, 207
 Ozenfant (Amédée), 243

P

Pak (Nam Jun), 286, 286
 Palladio (Andrea), 141, 146, 146, 147

Paolozzi (Eduardo), 240
 Parler (Peter), 89
 Parmigianino (il), 139, 139
 Paxton (Joseph), 230
 Perrault (Claude), 158, 158
 Perriand (Charlotte), 296, 297
 Perugino (il), 119
 Pevsner (Anton), 284
 Peyre l'Ainé (Marie-Joseph), 192
 Piano (Renzo), 298, 298, 299
 Picabia (Francis), 245
 Picasso (Pablo), 239, 239, 244, 244, 245, 248, 248, 249, 261, 261, 264, 267, 267
 Picne (Otto), 285
 Piero della Francesca, 114, 119, 126, 130, 130, 131, 131, 133
 Pierre de Montreuil, 88
 Pigalle (Jean-Baptiste), 178, 179, 193
 Pilon (German), 142
 Piranese (Giovanni Battista), 190, 190, 202
 Pisano (Andrea), 90
 Pisano (Nicola), 90, 90
 Pissarro (Camille), 215, 219, 220, 221
 Plesci (Fabrizio), 286, 286
 Poirier (Anne et Patrick), 267
 Pollock (Jackson), 254, 256, 256, 257
 Polyelet, 32
 Polyelet cel Tinar, 27
 Pontorno, 138
 Pöppelmann (Matthäus Daniel), 176, 179
 Poussin (Nicolas), 159, 160
 Pozzo (Andrea), 151, 157
 Praxitele, 32, 33
 Primaticcio (il), 124, 125, 140, 141, 142
 Prouvé (Victor), 226
 Prud'hon (Pierre Paul), 194
 Pugin (Pierre), 149, 159

R

Radriwall (Franz), 277, 279
 Rafael, 112, 122, 133, 133, 133, 137, 138, 190
 Ramon (Mel), 165
 Rastrelli (Bartolomeo Francesco), 163

Rauschenberg (Robert), 241, 267
 Ray (Man), 285
 Reinhardt (Ad), 253
 Rembrandt (Harmensz Van Rijn), 151, 165, 170, 170, 171, 171, 271, 271
 Reni (Guido), 150, 157, 157
 Renier de Huy, 76
 Renoir (Pierre Auguste), 215, 218, 219, 220, 221
 Ribera (Jose de), 162
 Richier (Germaine), 263
 Rieck (George), 285
 Riemenschneider (Tilman), 92, 126
 Rietveld (Gerrit Thomas), 296, 296
 Rigaud (Hyacinthe), 159
 Riley (Bridget), 284, 284
 Rodin (Auguste), 22, 187, 218, 218, 272
 Rogers (Richard), 298, 298, 299
 Rondelet (Jean-Baptiste), 198, 199
 Rosanova (Olga), 252, 252
 Rossellino, 113, 118
 Rossetti (Dante Gabriel), 208
 Rosso (Fiorentino), 125, 134, 138, 140, 141
 Rosella (Mimmo), 267
 Roth (Dieter), 287
 Rothko (Mark), 253, 259, 259
 Rouault (Georges), 263
 Rousseau (Henri), 264
 Rovira, 181
 Rubliov (Andrei), 63
 Rubens (Peter Paul), 151, 164, 172, 172, 173, 211
 Rudolf (Conrad), 160
 Rupin (P.), 160
 Rusolo (Luigi), 246, 246

S

Sagrado (Diego de), 125
 Saint-Phalle (Niki de), 273, 273
 Salle (David), 264
 Salvi (Nicola), 154
 Sansovino (Jacopo), 147
 Sant'Elia (Antonio), 293, 293
 Schinkel (Carl Friedrich), 192, 192, 193, 208
 Schöller (Nicolas), 285, 285

Schröder-Sonnenstern Friedrich), 279
 Schumacher (Emil), 255, 255
 Schwendhager, 285
 Schwitters (Kurt), 247, 267
 Segal (George), 273, 273
 Semper (Gottfried), 208
 Serlio (Sebastiano), 124, 147
 Sérusier (Paul), 221
 Settignano (Desiderio da), 118
 Seurat (Georges), 220, 220, 246
 Severini (Gino), 246
 Signac (Paul), 220
 Silos (Gil de), 125, 125
 Sisley (Alfred), 219
 Sluter (Claus), 92, 92
 Smithson (Robert), 7, 286, 286
 Soares (Andre), 181
 Sorrell (P.), 160
 Soto (Jesus Rafael), 285
 Soufflot (Jacques Germain), 192, 198, 198, 199, 199
 Soutine (Haim), 263, 271, 271
 Spoerri (Daniel), 260, 261, 267
 Springer (Bartholomeus), 143
 Stoss (Veit), 92, 96, 96, 97, 97, 126
 Sullivan (Louis), 230
 Sutherland (Graham), 279

T

Tanguy (Yves), 277, 278
 Tâpies (Antoni), 297, 297
 Tatlin (Vladimir Evgrafovici), 290, 291
 Taut (Bruno), 292
 Terk (Sonia), 245
 Tessin (Nicodème), 163

Thurak (Josef), 239
 Thorvaldsen (Bertel), 193, 193
 Tiepolo (Giambattista), 180, 181
 Tinguely (Jean), 282, 283, 284, 285
 Tintoretto (il), 123, 139
 Tiriano, 123, 123, 139, 172
 Tobey (Mark), 254
 Toledo (Juan Bautista de), 143
 Tomé (Narciso), 181
 Toulouse-Lautrec (Henri de), 214, 220, 231, 249, 262
 Troost (Paul Ludwig), 299, 299
 Turner (William), 205, 206, 219, 224, 225
 Twombly (Cy), 255

U

Uccello (Paolo), 119, 130
 Uecker (Günther), 297, 297

V

Valle (Filippo), 180, 180
 Vallin (Eugène), 226, 231
 Van Alen (William), 292, 292
 Van de Velde (Henry), 231, 296
 Van der Weyden (Roger), 127
 Van Doesburg (Theo), 252
 Van Dongen (Kees), 162
 Van Dyck (Anthony), 163, 164
 Van Eyck (Jan), 93, 93, 126
 Van Gogh (Vincent), 220, 220, 262, 263
 Van Hees (Wilhelm), 164
 Vanarely (Victor), 252
 Vasari (Giorgio), 137, 138, 140
 Velázquez (Diego), 151, 162, 162,

W

Wagner (Otto), 231
 Warhol (Andy), 265
 Watteau (Antoine), 179, 179, 180
 Whistler (James), 215
 Wilfred (Thomas), 285
 Winckelmann (Johann), 190, 194
 Wols (Alfred), 254, 255
 Wren (Christopher), 163
 Wright (Frank Lloyd), 295, 295
 Wunderlich (Paul), 279

Z

Zadkine (Ossip), 240, 241
 Zarza (Vasco de la), 125
 Zimmermann (Dominikus), 182, 182, 183
 Zimmermann (Johann Baptist), 182
 Zúñiga (Francisco de), 162

Trimiteri la citate

Pagina 254, Georges Mathieu: Interviu cu Klaus-Jürgen Fischer, aparut in *Das Kunstwerk*, aprilie 1959.

Pagina 258, J.-F. Lyotard: L'Instant, Newman, in *Le temps, quatrième dimension dans l'art*, pp. 99 și urm., editor M. Baudson, Weinheim, 1985.

Pagina 258, Kleist: Jurnalul de seara la Berlin, 1810. Surse: Caspar David Friedrich, *L'oeil et le paysage*, pp. 132 și urm. Insel 1974 (1980), Frankfurt pe Main.

Pagina 273, Hanson: catalogul *L'art d'après nature*. Asociația de arta din Hanovra, 1973/1974. Citatul: „In calitate de bun realist sint obligat sa inventez totul”. Catalogul Hamburg, asociația de arta 1978/1979, p. 117.

Pagina 275, Breton: *Manifestul suprarealismului*. Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris.

Pagina 277, Breton: *Geneza și perspectiva artistică a suprarealismului* (1941), in *Le surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

Pagina 278, Dalí: *La Conquête de l'irrationnel*. Éditions surréalistes, Paris, 1935.

Pagina 281, Magritte: *La Pensée et les Images*. Catalog Bruxelles, Palatul artelor frumoase, 1954.

Pagina 291, Congresul internațional de arhitectura moderna, CIAM: Declarația lui La Sarraz (Elveția), 1928.

Credite fotografice ale documentelor ce deschid capitole

Partea I^{ta}, p. 11

Artă din Grecia Mare

Statuie din bronz numita *Poseidon*, 500 î.C. Muzeul arheologic, Taranto (Italia). © Dagli Orti

Partea a doua, p. 55

Franta, secolul XII

Regina din Saba, statuie de piatra provenind din portalul vestic al bisericii Notre-Dame-de-Corbeil. Muzeul Luvru, Paris. © RMN - G. Blot

Partea a treia, p. 111

DONATELLO (1386-1466), *Zeul Amor*, bronz. Muzeul național Bargello, Florența. © Lessing/Magnum

Partea a patra, p. 187

ROBIN, *Omul care merge*, bronz. Colectie privata. © Edimedia

Partea a cincea, p. 237

Alberto GIACOMETTI (1901-1966), *Carul*, 1950, bronz (142,5 cm înaltime). Galeria Beyeler, Basel. © Leo Siman Photos/Giraudon. ADAGP, Paris, 1995

VĂ RECOMANDĂM

DINTRE CELE MAI RECENTE APARIȚII ALE EDITURII *enciclopedia rao*:

GHIDURILE DE CĂLĂTORIE

PARIS



LONDRA



ÎN CURÎND

CARTEA RECORDURILOR GUINNESS 2001

CLUBUL CĂRȚII RAO

Deveniți membru al *Clubului Cărți RAO* și beneficiați de următoarele avantaje:

1. Veți primi cu maximum de rapiditate cărțile comandate și veți fi informat cu regularitate asupra ultimelor apariții, planuri editoriale, oferte speciale.

2. Pentru cărțile comandate, editura suportă costurile de transport prin poșta.

În plus:

– pentru 2 cărți se acordă o reducere de 10%;

– de la trei cărți în sus se acordă o reducere de 15% și titlul de membru al *Clubului Cărți RAO*, primul Club al Cărții din România.

Plata se va face prin ramburs.

3. Tirajele cărților RAO fiind limitate, acordăm prioritate absolută membrilor *Clubului Cărți RAO*, bineînțeles în limita stocului disponibil.

Pentru comenzi și informații suplimentare scrieți-ne pe adresa:

București, C. P. 2 - 124

e-mail: rao.b@bx.logicnet.ro

fax: 212 57 80; 212 57 85

Acum ne găsiți și pe Internet

www.rao.ro sau www.rao.inet.ro

Pagina proiectată și găzduită de inet, www.inet.ro

ISTORIA ARTEI

Această lucrare studiază în principal arta Europei occidentale de la origini pînă în zilele noastre. Ea se adresează în egală măsură liceenilor sau studenților de la institutele de artă, cît și tuturor celor care vin să descopere sau să redescopere minunata lume a artelor.

Scrisă de patru profesori europeni – un francez, un german, un polonez și un portughez –, această Istorie a artei este rodul a numeroase schimburi de idei în urma cărora autorii au adoptat un demers comun și novator în interpretarea faptelor de artă.

Studiul sintetic al curenților și perioadelor, folosirea unui vocabular simplu și precis înlesnesc identificarea stilurilor și pregătesc cititorul pentru abordarea unor lucrări de strictă specialitate.

Organizarea materialului s-a făcut în baza unui criteriu cronologic, fiecare capitol tratînd la început contextul istoric, social și cultural care a influențat mișcarea artistică studiată.

Textul este ilustrat cu aproximativ 500 de reproduceri de opere de artă selectate pentru calitatea și caracterul lor reprezentativ.