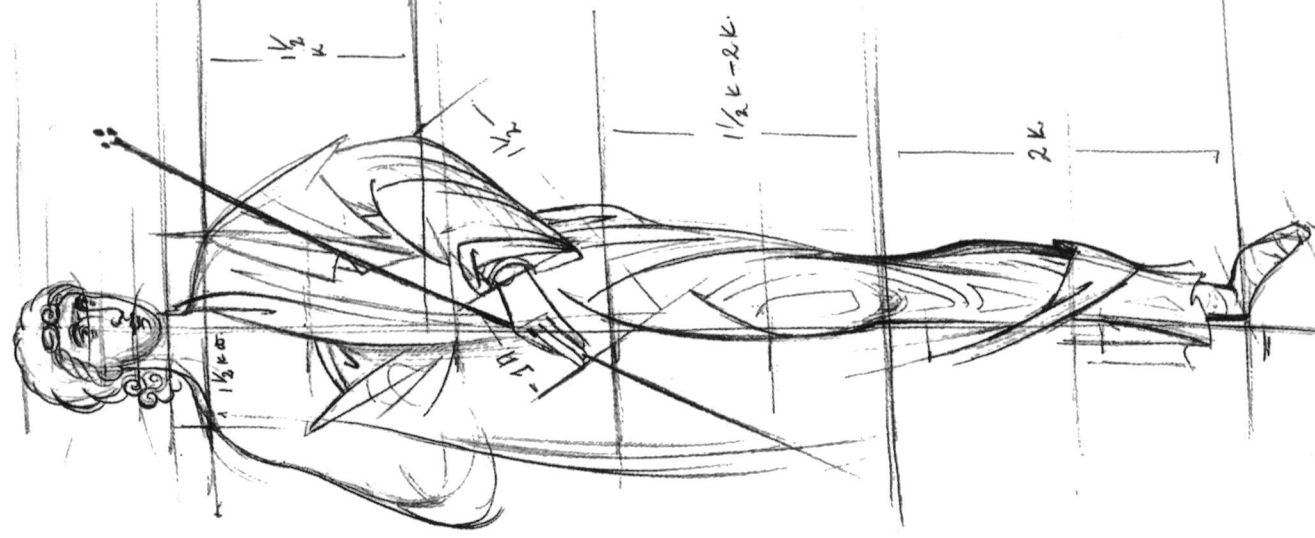


RITMUL ÎN PICTURĂ BIZANTINĂ

Privind cineva o pictură bizantină observă imediat fluiditatea care caracterizează întreaga figură, care se datorează calității similare a liniei. În interiorul figurii toate curg și se întrepătrund reciproc. Nimic nu este static și incompatibil. Toate comunică între ele reciproc. Toate există într-o unitate minunată, care se datorează faptului că formele distincte sunt relaționate ritmic și ființează ca o comunitate iubitoare. Iar această reușită se datorează caracterului specific al liniei, care devine fluidă și suplă, dând naștere ritmului.

GEORGIOS KORDIS



arta: Maria COMAN
ctor de carte: Mădălina MIREA
noredactare: Eliodor IFTIMIU

ucerea a fost făcută după originalul grecesc:

ργος Κόρδης, 'Εν ρυθμῳ, Τὸ ἦθος τῆς γραμμῆς στὴ βυζαντινὴ
αφικτῆ, 'Εκδόσεις 'Αρμός, Μαυροκορδάτου 7, 106 78 Αθήνα

rierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
RGIOS KORDIS

Ritmul în pictura bizantină/Georgios Kordis-
rești: Editura Bizantină, 2008
ISBN 978-973-9492-95-9

right© EDITURA BIZANTINĂ

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

O carte pe care o așteptam de mult! Aceasta a fost reacția mea la citirea cărții pe care Editura Bizantină o propune, acum, publicului românesc și cred că aceasta va fi și reacția multora dintre cititorii ei.

Este o carte esențială nu numai pentru domeniul picturii bisericești bizantine, ci și pentru hermeneutica teologică ortodoxă, în general. Autorul ei, pictorul și profesorul Georgios Kordis, de la Facultatea de Teologie a Universității din Atena, ne demonstrează un lucru pe care îl intuiam sau ar fi trebuit să-l intuim cu toții, anume că există o cheie hermeneutică universală care deschide înțelegerea specifică spațiului ortodox în toate domeniile de exprimare ale vieții oamenilor, ca Biserică. Domnia sa descoperă sau aplică această cheie de înțelegere domeniului picturii bizantine, și demersul dânsului nu numai că este unul foarte reușit, ci ne convinge cu forța unei demonstrații care te lasă fără replică.

Cheia despre care vorbim este exprimată de conceptul *comuniune prin împărtășire* și se întemeiază pe distincția dintre *ființa dumnezeiască* și *energiile dumnezeiești* - dintre *ființă* și *energie* în principiu - și pe aceea dintre *natură* și *ipostas*, adevăruri fundamentale ale teologiei răsăritului ortodox, care fac și diferența între aceasta și teologia apuseană. Profesorul Kordis ne convinge că întreg instrumentarul plastic și estetic al picturii bizantine - linia, culoarea, ritmul, plasticitatea etc. - exprimă aceste adevăruri și slujesc realitatea comuniunii prin împărtășire dintre cel sau cei înfățișați în icoană și realitate.

Cine ar fi presupus că elementele unei compoziții picturale și modul așezării lor într-un întreg pot fi descrise în termenii relației iubitoare dintre ele, ai întrepătrunderii (perihorezei) iubitoare reciproce (termen cu care Părintele Dumitru Stăniloae exprimă unitatea și distincția dintre Persoanele Sfintei Treimi), că linia este modul de existență al culorii, este ipostasul culorii etc. Profesorul Kordis ne convinge că în pictura bizantină linia suportă un katharsis. Cine ar fi putut crede că linia și modul de desenare al ei pot exprima sau actualiza adevărul comuniunii prin împărtășire sau îl pot trăda!? Că rămânerea sau exprimarea adevărului vieții merge până la modul în care este desenată linia! Că linia în pictură poate fi - simplist și schematic spus, dar pur și simplu șocant - ortodoxă sau neortodoxă!!?

Aceasta este esența discursului profesorului Kordis, care ne demonstrează că pentru pictorii bisericești bizantini icoana nu este o imagine statică, suficientă sieși, autonomă, ci este o realitate care devine, se întregeste în relație reală cu privitorul. Ne demonstrează că icoana este, în fapt, un eveniment sau închide în sine premisele devenirii într-un eveniment, atunci când se realizează relația cu privitorul ei. Că evenimentul este unul de întâlnire reală sau de comuniune prin împărtășire între cel înfățișat în icoană și privitor, tocmai datorită faptului că funcția esențială a icoanei nu este aceea de a da naștere la sentimente sau impresii estetice sau de altă natură, ci de a-l aduce în prezent pe cel înfățișat și de a-l pune în relație reală cu privitorul. Câți dintre noi avem în vedere faptul că, în fața unei icoane adevărate a Mântuitorului Hristos, credinciosul poate să ajungă la o împărtășire cu Dumnezeu la fel de reală ca cea din Dumnezeiasca Euharistie!?

Am să îndrăznesc să spun - fără teama de a greși - că demersul exegetic în domeniul picturii bizantine al profesorului G. Kordis este comparabil cu cel realizat de Părintele Dumitru Stăniloae în domeniul teologiei dogmatice, și de profesorul Georgios Mantzaridis în domeniul teologiei morale. Am să întăresc această afirmație cu aprecierea unui legitim exeget al teologiei Părintelui Dumitru Stăniloae, și anume Mitropolitul Kallistos Ware, care spunea că reușita și contribuția majoră a marelui teolog român este aceea de a fi dat prima sinteză de teologie dogmatică care așează la temelia discursului său dogmatic, în toate capitolele lui, distincția dintre ființă și energie și, în consecință, realitatea comuniunii prin împărtășire dintre om și Dumnezeu.

Și pentru că tot sunt la capitolul comparațiilor, cartea profesorului G. Kordis, deși se vrea mult mai smerită, se înscrie clar pe linia curajoasă și originală de înțelegere și explicare a specificului gândirii și teologiei bizantine - adică ortodoxe - deschisă de cunoscutul teolog și filosof grec contemporan, N. Matsoukas. În cartea sa, *Istoria Filosofiei Bizantine*, publicată în limba română de Editura Bizantină, N. Matsoukas susține faptul că există o perspectivă specifică Răsăritului Ortodox asupra lumii și a vieții - atât de coerentă și unitară încât poate fi asimilată unei filosofii distincte - care se diferențiază de celelalte filosofii prin aceea că așează pe primul plan, ca pârghie filosofică centrală, distincția dintre creat și necreat. Comunicarea între lumea necreată a lui Dumnezeu și lumea creată este rezolvată pe temeiul distincției între ființă și energii, Dumnezeu fiind și rămânând neîmpărtășibil după ființă, dar împărtășibil în chip real după har, adică la nivelul energiilor dumnezeiești necreate.

Distincția dintre ființă și energii stă la baza altui adevăr esențial al credinței noastre ortodoxe, conform căruia comunicarea între Dumnezeu și oameni sau între oameni întreolaltă nu este o simplă transmitere de informații teoretice sau o comunicare morală, de sentimente. Între cei doi există un proces de împărtășire personală reciprocă, un transfer reciproc de energie personală. Cei doi subiecți personali, aflați în relație, se dăruiesc reciproc și ajung a sălășlui unul în celălalt în măsura dăruirii. Aplicând acest adevăr fundamental în domeniul Sfințelor Scripturi, de exemplu, vom afla că prin lectura acestora, între Dumnezeu și cititor nu este numai o comunicare de informații, ci este o împărtășire a cititorului de Dumnezeu Însuși, Care este prezent în energia dumnezeiască a cuvântului Scripturii, de Duhul Dumnezeiesc care dă unitate și viață Scripturii, de suflul dumnezeiesc care este prezent în Sfintele Scripturi și care cuprinde în sine intenția lui Dumnezeu de a se împărtăși, în acest mod omului, motivat de iubirea Sa pentru acesta.

Suflul sau duhul acesta al Scripturilor Dumnezeiești este același duh pe care-l recunoști în viața autentică a Bisericii, și în temeiul căruia Biserica se recunoaște pe sine în Scripturi, iar Scripturile funcționează ca etalon pentru viața Bisericii. Pecetea sau semnul duhului sau expresia lui în pictura bizantină este ritmul, care dă viață picturii, care pune într-o relație iubitoare toate elementele componente ale unei picturi și care stă la baza capacității acesteia de a realiza comuniunea prin participare dintre persoana pictată și privitor. Același duh sau ritm sau mișcare există în orice altă formă de exprimare bisericească.

Profesorul Kordis ne convinge de ce icoana și pictura bisericească nu sunt un spectacol, adică lucruri de văzut și de

admirat, ci sunt mijloace vii de comuniune sau împărtășire reală cu Dumnezeu. În acest sens, nici Dumnezeiasca Liturghie nu este un spectacol, nici oricare altă slujbă a Bisericii, nici arhitectura bisericească nu este un spectacol, nici veșmintele preoțești și întreaga panoplie a obiectelor liturgice nu fac parte din recuzita unui spectacol, care eventual să aibă efecte benefice asupra privitorului, ci sunt tot atâtea căi de întâlnire reală și comuniune cu Dumnezeu.

Cuvintele Scripturii, ca și icoana sau fresca sau sunetele muzicii, sunt inspirate în măsura în care sunt rezultatul sinergiei dintre Duhul lui Dumnezeu și duhul omului. Dacă în fața provocării de a pune în scris iconomia dumnezeiască, prezența și lucrarea lui Dumnezeu în istorie, sau aceea de a înfățișa chipul lui Hristos, al Maicii Domnului și al sfinților în icoane, sau de a pune în muzică slăvirea sau lauda adusă de om lui Dumnezeu, autorul respectiv va avea conștiința limitelor și a neputinței, sau chiar conștiința nevredniciei, atunci va simți nevoia să ceară lui Dumnezeu iertare, să ceară să-l curețe („Dumnezeule, curățește-mă pe mine, păcătosul!”), este cea mai deasă rugăciune a preotului înaintea și în timpul oricărei slujbe), și să-l lumineze pentru ducerea la bun sfârșit a întreprinderii respective. Dacă, receptând această rugăciune a autorului, Dumnezeu răspunde în Duh acestuia, trimițându-i iertarea Lui, duhul curățitor, duhul luminător și ajutător, atunci în lucrarea respectivă și în ceea ce rezultă din ea, chiar se întâlnesc într-o comuniune sinergică Dumnezeu cu omul și ceea ce pare a fi lucrare omenească este de fapt, lucrare dumnezeiască și omenească deopotrivă. Există o reală împreună-lucrare a omului cu Dumnezeu, fie că este vorba de Sfintele Scripturi, de scrierile Părinților Bisericii, de icoane sau de pictura bisericească, de muzica bisericească.... Măsura

comuniunii prin împărtășire este și măsura a ceea ce numim inspirație dumnezeiască.

Domnul G. Kordis recuperează, pentru erminia picturii bizantine, adevărul fundamental conform căruia lumea aceasta creată de Dumnezeu și toate posibilitățile de rodire sau de exprimare închise potențial în ea, au un singur scop, acela de a funcționa ca mijloc de comunicare prin participare între oameni și Dumnezeu și între oameni întreolaltă. Este adevărul pe care-l exprimă Părintele Dumitru Stănilaoe, atunci când definește Lumea creată ca dar al iubirii lui Dumnezeu pentru oameni. Este adevărul exprimat de Liturghia ortodoxă, prin „Ale Tale dintru ale Tale, Ție-Ți aducem de toate și pentru toate!” Cum aducem sau cum ne aducem noi lui Dumnezeu prin lucrurile Lui, prin lucrurile făcute de El? Pur și simplu, așezând la temelia actului de aducere gândul și voința de a aduce lui Dumnezeu dar sau jertfă, punând în act duhul sau energia noastră umană, care ne-a determinat să aducem lui Dumnezeu daruri și jertfă: mulțumirea pentru toate binefacerile știute și neștiute, recunoștința, rugăciunea, pocăința, iubirea atâta câtă există.

10 iunie 2008

*Pomenirea Sfântului Mucenic Timotei,
a Sfântului Mucenic Alexandru
și a Sfântei Muceniță Antonina*

Preot prof. dr. Constantin COMAN

CUVÂNT ÎNAINTE

Aceasta carte constituie foarte probabil o primă încercare curajoasă în bibliografia de specialitate, care nu mai definește (consideră) pictura bizantină numai prin prisma analizei tehnice a elementelor ei componente, ci mai ales printr-o poziționare meditativă și filozofică bineplăcută lui Dumnezeu. Georgios Kordis îndrăznește să se ocupe în profunzime cu lucruri ce par de la sine înțelese și să dezvăluie cosmogonia (lumea care ia naștere) care se întâmplă în gândirea sa, când aceasta se află în dialog cu o multitudine de teme care atrag interesul dar și nedumeririle, atât ale specialiștilor cât și ale nespecialiștilor. Scrise cu multă vigoare și cu o imuabilă acrivie, paginile care urmează, inițiază cititorul în universul minunat al iconografiei bizantine, convingându-l că aceasta există nu ca obiect ci ca eveniment, din moment ce depinde nemijlocit de privitor.

Aflăm, printre altele, că iconografia nu este doar învățătură (doctrină), ci mai ales acțiune (activitate). Din iconografia însăși reiese rolul liturgic (funcțional) al elementelor unei compoziții și felul în care revendică ecoul estetic. Suntem informați, de asemenea, despre ceva la fel de profund. Că părțile componente nu echivalează cu întregul, într-un sistem plastic (pictural). Întregul este întotdeauna ceva mai mult decât rezultatul adunării părților sale componente. Evident, datorită prezenței unui ritm interior care nu poate fi supus nici unei măsurători.

G. Kordis ne prezintă linia și trăsăturile sale

INTRODUCERE

Se poate preda-învăța sau nu pictura bizantină? Este o artă care poate încăpea în legi plastice și principii artistice, care pot în continuare să fie comunicate celui care dorește să învețe arta sfântă a picturii de icoane? Și încă mai mult, de unde trebuie să înceapă acela care ar vrea să înțeleagă sensul picturii bizantine, de la desen sau de la culoare?

Aceste întrebări grele ne preocupă de mai mulți ani, din momentul în care ne-a fost încredințată de către diferite foruri predarea meșteșugului picturii de icoane. (Biserica Sf. Atanasie din Halandri, Parcul Literelor și Artelor, Ikonourghia, Sf. Mitropolie a Niceei, AKTO, Facultatea de Teologie a Universității din Atena).

Răspunsul la aceste întrebări a fost dificil pentru următorul motiv: Arta icoanei, cel puțin așa cum s-a dezvoltat în Bizanț, are caracteristicile sistemului (pictural) plastic, împreună cu filosofia sa plastică (sau teologică), și valorile plastice proprii, care sunt statornice și neschimbate de-a lungul timpului, indiferent de varietatea propunerilor stilistice, prezentate de maeștrii bizantini.

Pe de altă parte, avem de la Părinții Bisericii (Patriarhul Fotie) informația că arta icoanei este o artă de inspirație dumnezeiască, că mâna aghiografului este mișcată de sus și că lucrurile minunate pe care le-au reușit iconografiilor tuturor vremurilor sunt rod al Sfântului Duh. Cum putem deci, plecând de la premisele acestor, să purcedem la predarea ei?

Nu cumva aceasta ar trebui să rămână la simpla copiere (de tip fotocopiativ) a icoanelor altor perioade? Nu cumva, deci, arta picturii de icoane trebuie să se limiteze exclusiv la nivelul tehnicii?

Pe de altă parte, observând munca vechilor iconografi, am constatat că există o continuă curgere în creația artistică. O curgere, care, însă, nu sfârșește prin întreruperea continuității sistemului pictural concret pe care îl caracterizăm ca bizantin.

Constatarea noastră fundamentală a fost că această creație continuă privește în primul rând numai anumite elemente ale modului plastic, în timp ce altele rămân neinfluențate și neschimbate. În plus, am observat ceva încă și mai minunat: că există posibilitatea unei mari varietăți fără schimbarea obligatorie a modului de a picta.

Aceste observații ne-au condus la o serie de reflecții despre modul de a picta al icoanelor și posibilitatea învățării lui.

Statornicia tehnotropiei (tehnicienilor, meșteșugului, modalității de exprimare) bizantine înseamnă că există un sistem plastic cu legi concrete și principii care guvernează producția artistică a tuturor perioadelor și tendințelor stilistice. Întrucât, deci, există un sistem, avem posibilitatea să cercetăm principiile lui și să le inventariem. Și aceasta pentru că principiile respective ascultă de o rațiune interioară. Această inventariere este primul stadiu al învățării artei picturii icoanelor. Și aceasta se poate face fără a exista pericolul alienării exprimării bizantine. Aceste principii sunt statornice și de neclintit.

Astfel, spre exemplu, putem studia modul

școală la școală, încă și chiar de la pictor la pictor. Acest caracter schimbător al stilului este cel care a creat istoria iconografiei ortodoxe, care a dat naștere diferitelor tendințe și propuneri (tehnice) tehnotropice. Într-adevăr, o analiză microscopică și atentă a producției iconografice bizantine arată că există diferențe stilistice majore între diferitele școli de pictură. Vedem, spre exemplu, că antropometria (proportia corpului uman, n.tr.) din perioada comnenă se deosebește substanțial de cea folosită de paleologi sau de pictorii cretani. Figurile subțiri, foarte înalte, rotite, din biserica Sfântul Gheorghe din Kourbisovo și de la Sfinții Doctori fără de arginți din Kastoria au o legătură stilistică minimă cu cele potrivite ca înălțime, late și viguroase ale lui Panselin.

Această mare diversitate la nivel stilistic este o problemă uriașă pentru cel care încearcă să-i găsească o rațiune și să o încadreze în legi și principii. A fost nevoie de mult studiu, vreme de mai mulți ani, pentru a izbuti să distingem unitatea în spatele acestei diversități. Și mai mult, până să conștientizăm că proprietățile diferențelor dintre tendințele tehnotropice, ale modurilor specifice de exprimare, sunt cu neputință de investigat pe deplin prin intermediul rațiunii. În același timp, însă, am conștientizat că este posibil să fie studiată arta icoanei fără ca, în mod obligatoriu, stilul să fie încadrat în principii logice. Deoarece acest element este caracteristic și schimbător iar nedelimitarea lui nu influențează determinant cunoașterea tehnotropiei bizantine, după cum, spre exemplu, cunoașterea a ceea ce este omul nu depinde de cunoașterea caracteristicilor ipostatice ale chipurilor umane, în care este exprimată întreaga natură umană.

Astfel am fost conduși la propunerea de mai jos privind predarea-învățarea artei icoanei.

În afară de cele referitoare la teoria și teologia icoanei și la însemnătatea tipurilor iconografice, predarea la nivel plastic vizează în special principiile plastice de bază, pentru că acestea alcătuiesc substanța tehnotropiei, a modalității de exprimare. Se referă, în special, la prezentarea sensului care guvernează gândirea plastică a bizantinilor.

Prezentarea acestui sens (sau rațiunii) permite ucenicului să înțeleagă opțiunile plastice fundamentale ale bizantinilor. Să conștientizeze, adică, logica liniarității și a cromaticii. Să înțeleagă "cum"-ul compoziției, funcționalitatea și rațiunea liniei și a culorii. Cu alte cuvinte, să înțeleagă de ce pictorii bizantinii pictau așa și nu altfel.

Am putea spune că, prin această prezentare, ucenicul învață o limbă, gramatica și sintaxa acesteia. Învață cum să folosească lexicul (adică formele), în așa fel încât să picteze icoane. Bineînțeles, așa cum, în cazul literaturii și al poeziei, unde cunoașterea regulilor gramaticale și sintactice nu face pe cineva poet, la fel și aici, cunoașterea sensului principiilor plastice nu îl face pe elev în mod automat pictor de icoane. Îl ajută, însă, să înțeleagă felul în care lucrau vechii artiști. Să conștientizeze înțelepciunea lor și inspirația dumnezeiască de care beneficiau. Și chiar mai mult, să învețe că adevărata creație necesită cunoaștere și duh. Este necesar studiu dar și luptă duhovnicească.

În paralel cu studierea rațiunii principiilor plastice considerăm absolut necesară cercetarea diversității tehnicilor vechilor maeștri, în ciuda faptului că stilul nu se supune rațiunii pe deplin. Acest studiu va oferi elevului cunoașterea marii varietăți stilistice a trecutului și o să îl ajute, cu ajutorul lui Dumnezeu, să istorisească icoanele lui Hristos și ale sfinților, creativ, fără însă a deforma tradiția iconografică a Bisericii Ortodoxe.

Plecând de la aceste premise, am găsit curajul de a purcede la editarea acestui caiet care conține, în principal, însemnări și observații despre linie și despre desenul icoanei. Prin acest mic studiu despre linia bizantină, urmărim să prezentăm mai ales rațiunea intrinsecă a sistemului plastic bizantin dar și felul în care acesta se reflectă în modul de a desena chipurile, figura umană și în compoziție. Intenția noastră principală nu a fost aceea de a scrie o lucrare academică, ci de a consemna gândurile și reflecțiile care au provenit din studierea izvoarelor și icoanelor bizantine (a celor portabile, dar, mai ales, a ansamblurilor murale). Din acest motiv, am preferat să păstrăm caracterul spontan și puțin neprelucrat al cuvântului, pentru ca aceste însemnări să aibă ceva din puterea cuvântului vorbit și din nemijlocirea care îl distinge.

Sperăm ca, în curând, să urmeze un al doilea caiet, în care o să prezentăm un studiu despre stilul liniei din perioada artei paleocreștine până în cea a artei metabizantine.

Ne exprimăm speranța că această lucrare a noastră va contribui, cât de puțin, la efortul deosebit depus în zilele noastre pentru continuarea creatoare a tradiției iconografice.

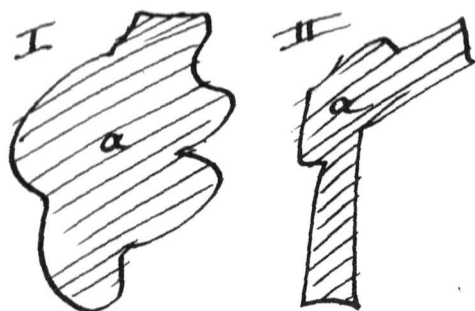
CE ESTE LINIA PENTRU SISTEMUL PICTURII BIZANTINE?

Să începem de la această primă și fundamentală întrebare: Ce este linia? Răspunsul este dificil pentru că întrebarea presupune posibilitatea acestui element plastic de a fi autonom. Așa ceva însă nu este posibil. Adică, linia nu poate să existe autonom. Și acesta pentru că, în pictura bizantină, linia este în mod armonios sau mai bine zis în mod ipostatic legată de culoare.

Astfel, ca să răspundem la întrebarea ce este linia, trebuie să ne întrebăm mai curând despre legătura dintre linie și culoare.

Culoarea precede linia. Sfântul Ioan Damaschinul menționează, exprimând percepția bizantinilor, că simțul percepe întâi culoarea. Aceasta se întâmplă pentru că figurile bizantine sunt în esență culoare. Iar motivul este că pictura bizantină nu are adâncime. Aceasta înseamnă că figurile rămân delimitate pe suprafața picturii și, prin urmare, consistența lor este culoarea, entitate diferită de cea a negrului (absență și, prin urmare, retragere către adânc).

Esența figurilor plastice bizantine este culoarea. Linia nu este nimic altceva decât modul de existență a culorii, ipostasul său. În măsura în care culoarea este delimitată pe suprafață, linia exprimă faptul de "a fi" al culorii, este rațiunea culorii.



Schița 1

Dacă **a** = culoare roșie de cinabru, substanța celor două forme este aceeași. Și totuși, formele sunt diferite. Aceasta pentru că diferă după ipostas, adică un mod diferit de a exista care este stabilit de linie.

Linia este sensul culorii. Prin urmare, linia niciodată nu este înțeleasă autonom față de culoare. Când desenăm, trebuie să avem întotdeauna conștiința că delimităm unități cromatice, și chiar mai mult, după cum o să vedem mai târziu, că mișcăm aceste calități cromatice dinspre suprafața picturală către privitor.

Să trecem acum la cea de a doua întrebare: Care sunt caracteristicile liniei în pictura bizantină?

Pentru început trebuie să semnalăm faptul că linia bizantină are caracteristici speciale. Acest lucru este dovedit de faptul că toți privitorii bine-intenționați recunosc într-o pictură bizantină particularitatea stilului. Nimeni nu poate nega că lucrarea de artă bizantină are o unică existențială care se datorează specificității liniei sale.

Credem că nu într-atât felul în care este mânuită culoarea (felul în care aceasta este aplicată sau tenta sa) deosebește lucrarea bizantină de oricare alta. *Linia este cea care conferă un ipostas propriu tradiției plastice bizantine.* Probabil s-ar putea susține că și felul în care este compusă deosebește lucrarea bizantină. Firește, acceptăm această părere. Însă, în cele din urmă, și purtătorul compoziției și instrumentul realizării

este linia. Există, deci, un specific al liniei bizantine și chiar un specific foarte vizibil. Acest specific suntem deci chemați să-l delimităm.

Problema este, bineînțeles, cum vom aprecia caracteristicile liniei, cu ajutorul căror criterii le vom evalua.

Cultura bizantină se bazează pe distincția dintre fire (natură) și ipostas, pe de o parte, și pe urmărirea realizării comuniunii ca participare la energiile și nu la natura (sau firea) celuilalt, pe de altă parte. Pe aceste baze, după părerea noastră, trebuie căutat și criteriul evaluării liniei și cel al determinării caracteristicilor ei. Trebuie, prin urmare, ca prin intermediul *funcționalității liniei* să căutăm trăsăturile sale specifice.

Lucrarea liniei este felul în care aceasta slujește ipostazierea formelor, felul în care slujește comuniunea lor, precum și legătura dintre lucrarea de artă și privitor.

Astfel, pentru început, putem spune că linia slujește distincția și ipostazierea elementelor particulare în cadrul unei compoziții. Bineînțeles, aici trebuie să observăm că toate sunt compoziție în pictura bizantină. Și asta pentru că formă – fiecare formă (figură) – nu poate fi simplă după ipostas ci doar după fire (substanță, ființă). Aceasta se întâmplă pentru că noțiunea (conceptul) care guvernează (domină) întreaga gândire (patristică) bizantină este aceea a *împărtășirii*. Iar împărtășirea presupune întâlnirea de bună voie, adică iubitoare, a ipostasurilor. Astfel și forma, pentru a exprima și a reflecta viața, trebuie să aibă mișcare interioară și exterioară. În interior trebuie să nu fie simplă ci compusă, alcătuită din unități mai mici, care se așează împreună și coexistă, iubitoare, prin ritmurile lor comune. (Mai jos vom vorbi pe larg despre această temă.) Aceste unități se disting de celelalte și sunt ipostaziate prin linie, care, după cum am spus...

culorii. Ipostasurile distincte sau particulare care se alcătuiesc sau mai bine zis prin intermediul cărora există forma, au o mișcare interioară, unele către altele și către un al treilea, care constituie și punctul lor de referință, care este privitorul. În pictura bizantină toate există ca mișcare, ca energie. Această energie însă nu este oarbă și necontrolată, ci controlată și având direcție și adresare foarte precise. Are scopul sau țintește spre realizarea împărtășirii dintre forma (figura) pictată și privitor.

În cultură bizantină, foarte originală, de altfel, pictura nu este un fapt pasiv și abstract care există în fața privitorului, în propriul spațiu și timp. Dimpotrivă, este un eveniment activ și acționează, se mișcă spre privitor, din partea căruia, de asemenea, se cere o mișcare similară, pentru a întâlni icoana și pe cel înfățișat în icoană. Mișcarea – energie – care devine în cele din urmă ritm este caracteristica fundamentală a tradiției plastice bizantine. Iar instrumentul prin care se realizează această mișcare nu este altul decât linia.



Schița 2

Prin urmare, funcția fundamentală a liniei într-o figură, este să distingă fiecare ipostas în parte de celelalte și să arate specificitatea existenței lor. Dacă, spre exemplu, avem un veșmânt (figură), prin intermediul liniei se ipostazăază părțile componente distincte iar veșmântul, dintr-un fapt „mort”, devine „viu”, în sensul dobândirii unei energii interioare – mișcare – și, prin urmare, a trăsăturilor caracteristice vieții. Aceasta este ca dintâi și elementară funcție a liniei, funcție care presupune multe

lucruri la nivel pictural referitor la caracteristicile pe care va trebui să le aibă linia. Despre acestea însă vom vorbi mai jos.

Cea de a doua și la fel de importantă funcție a liniei este definirea ființării (lui „a fi”) formelor distincte. Așa cum am arătat deja, aceasta se realizează prin determinarea mișcării-energie. Felul în care acționează (se mișcă) o formă stabilește și care (ce) este acea formă.

În tradiția picturii bizantine acțiunea (mișcare) formei este dublă, către celelalte forme și către privitor. Prin urmare, și funcția liniei este similară. Stabilește modul existenței formelor între ele și raportarea lor la un punct de referință exterior lor. Are, am spune, o funcție care *reglează mișcarea formei pe suprafața picturală* și o funcție de perspectivă prin care forma se proiectează și intră în legătură cu privitorul.

a) Funcționarea liniei și ritmul interior al icoanei

Formele distincte particulare care constituie ființarea figurilor trebuie, mai întâi, să fie puse în relație unele cu altele, făcându-le să părăsească orice fel de nemișcare, de stare pasivă. În continuare trebuie să se reconcilieze (împace) și să existe într-o *perihoreză iubitoare reciprocă* (întrepătrundere reciprocă iubitoare). Această stare este realizată prin mișcarea care activează figura, și prin ritmul care coordonează și dă unitate mișcărilor. Astfel, monadele distincte își păstrează propriu ipostas, își păstrează propria mișcare-energie, dar mișcarea lor este în acord (simfonie) cu mișcarea-acțiune a celorlalte. În felul acesta, figura este curățită de ciocniri interioare, deoarece sunt îndepărtate mișcările și acțiunile potrivnice ale celorlalte ipostasuri luate în parte. Figura are în acest fel o singură energie, constituită din suma energiilor sale distincte.

Modul prin care se împlinește ritmul și se realizează purificarea energetică a unei figuri este următorul: se folosește adesea un element constructiv al compoziției, care suferă o

prelucrare liniară, astfel încât să se simplifice pentru a putea să devină numitor comun al celorlalte mișcări. Locul acestui element este, de asemenea determinant. În icoana Nașterii lui Hristos, spre exemplu, muntele este folosit ca punct de referință. Acest element se găsește, de obicei, în centrul imaginii, lucru care ajută din punct de vedere pictural. Muntelui i se dă formă de triunghi și exact această formă de triunghi funcționează ca numitor comun pentru toate celelalte elemente.



Schița 3

Ordonare ritmică a elementelor compoziției

Bineînțeles, despre compoziție o să discutăm analitic mai jos. Aici pur și simplu notăm câteva elemente ca să arătăm cum se realizează ritmul elementelor distincte ale unei figuri.

Linia este chemată să joace un rol determinant în procesul creării ritmului elementelor distincte ale unei compoziții.

Și asta pentru că linia stabilește, mai întâi, conturul, dar și structura internă a figurilor. Prin urmare, linia stabilește și comunicarea dintre ele și, în consecință, și ritmul lor.

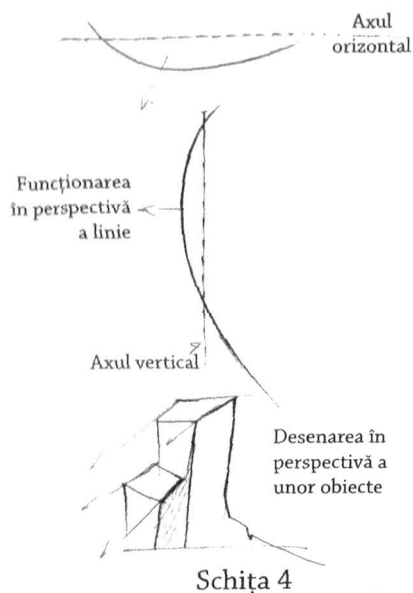
Acest fapt are o mare influență asupra calității liniei și îi conferă trăsăturile caracteristice respective.

b) Funcționarea în perspectivă a liniei și realizarea comuniunii dintre figură și privitor.

Procesul desenării conține diferite etape, cu toate că în practică, acestea nu se constituie în stadii obligatorii. Astfel, din punctul de vedere al ordinii, am putea spune că funcționarea în perspectivă a liniei este partea ultimului stadiu al desenării - probabil a celui mai important -, deoarece prin acesta se reușește scopul cel mai îndepărtat și final care nu este altul decât comuniunea dintre icoană (cel înfățișat în icoană) și privitor.

Când vorbim despre funcționarea în perspectivă a liniei, nu ne referim la sistemul perspectivei pe care îl foloseau bizantinii, despre care o să vorbim mai târziu. Sistemul perspectivei se realizează prin așezarea potrivită a planurilor în raport cu privitorul și prin dispunerea potrivită a unghiurilor de fugă (forțelor centrifuge) a obiectelor solide.

În tradiția picturii bizantine mișcarea figurilor înfățișate în icoană către privitor este realizată întâi de toate chiar prin linie, și, în consecință, prin desen. Acest fapt arată în mod evident măreția acestui sistem plastic, pentru că aici se vede că pictura este realizată cu ajutorul mijloacelor picturale, adică prin folosirea corespunzătoare a elementelor picturale (linie, culoare). Principiul fundamental în funcție de care se mișcă artistul bizantin este evitarea, pentru început, a frontalității și a profilului. Deoarece aceste poziții sunt statice în ce privește

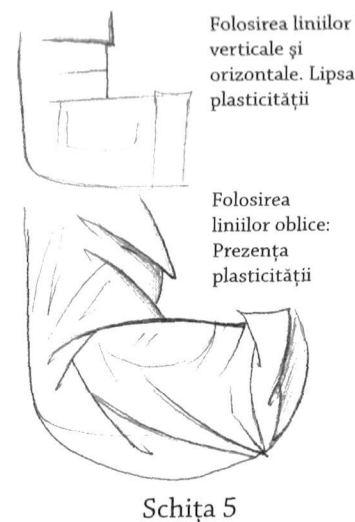


dinamicii liniei oblice față de axul orizontal și cel vertical.

Folosirea raportării oblice este atât de vastă încât privește toate stadiile lucrului în pictura bizantină, de la modul de compunere până la organizarea interioară a figurilor și de la felul în care se desenează trăsăturile caracteristice, până la mișcarea pensulei cu ajutorul căreia se așează culoarea în icoană.

Funcționarea în perspectivă a liniei este baza pe care se sprijină și culoarea, care, prin nuanța și prin raporturile sale, vine să desăvârșească proiectarea și mișcarea figurii către privitor. Culoarea singură nu poate să conducă la comuniunea dintre figură și privitor, chiar dacă este așternută în modul bizantin (de la închis-uri calde la deschis-uri reci). Dacă figura nu a fost desenată corect (cu linie, adică cu o corectă funcționare în perspectivă), se produce o contradicție interioară. Se produce astfel o ciocnire și rupere interioară a simplității ritmului.

suprafața și deci nu pot mișca figurile către privitor. Desemnarea obiectului trebuie să activeze, să pună în mișcare figura dinspre suprafața pictată către privitor. Prin urmare, trebuie să creeze un fel de dialectică cu suprafața. Pentru acest motiv este folosită *așezarea oblică* pe suprafață. Astfel *așezarea oblică* devine un principiu de bază al desenului care arată și funcționarea în perspectivă a liniei. Desenul bizantinilor este exact încercarea de a reda plasticitatea prin exploatarea



Dimpotrivă, există situații (cum ar fi în școala cretană, spre exemplu) potrivit cărora, funcționarea corectă în perspectivă a liniei salvează mișcarea și raportarea corectă a figurii, în ciuda calității estetice scăzute a culorii (vezi studiul nostru despre Teofan).

Concluzionând, putem spune că linia bizantină are următoarele funcții:

1. Ipostaziază figurile distincte.
2. Stabilește modul acțiunii figurilor.
3. Stabilește mișcarea acestora către celelalte figuri, și
4. Proiectează figurile către privitor, desprinzându-le de suprafața câmpului icoanei.
5. Pe baza acestor funcții, vom încerca să stabilim caracteristicile lor.

TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE LINIEI BIZANTINE

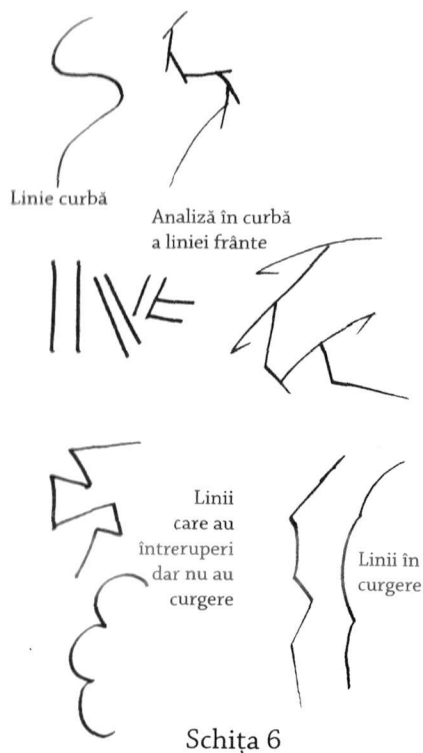
Linia picturii bizantine, întrucât este chemată să ipostazieze formele distincte în compoziție, trebuie să fie caracterizată de *simplitate*, fără de care nu va putea îndeplini această funcție a sa. Pentru a fi ușor de observat figurile - și nu poate să nu fie ușor de observat, deoarece altfel nu poate fi „citită” icoana - linia suferă un fel de purificare (katarsis). Își pierde complexitatea și vorbăria ei și astfel „spune” foarte direct și nemijlocit ce are de spus. Acest lucru are, în general, ca rezultat capacitatea figurilor de a fi directe, curate și clare. Mai mult, prin simplificarea liniei sunt omise multe elemente care nu au un rol important și, în acest fel, se ajunge la o oarecare tinerețe a figurilor. Chiar și la chipurile bătrânilor, la peisaje sau la veșminte se poate vedea curățenie, claritate și prospețime, care de multe ori se explică cu criterii duhovnicești, dar se datorează, în principal, simplității liniei. Deci, linia este caracterizată de *simplitate, curăție, claritate, nemijlocire*.

Prin linie, însă, se stabilește, după cum am spus și „ființarea” figurilor, mișcarea lor unele către altele și a lor către terți (privitor). În această lucrare a sa, linia dobândește și alte caracteristici.

Astfel, urmărind să realizeze ritmul în relația dintre figuri linia capătă *plasticitate, relativitate, fluiditate și suplețe*.

Mai întâi, linia, în pictura bizantină își pierde autonomia. Ea există întotdeauna în raport cu alte linii, pentru că altfel nu poate să realizeze coordonarea și ritmul figurilor. Astfel, linia este relativă și eteronomă. Pentru a reuși aceasta.

linia este obligată să dobândească suficientă plasticitate și suplețe. În acest fel, în cele din urmă, dobândește o mare *fluiditate* care este o caracteristică a ei fundamentală și totodată o mare virtute.



Schița 6

care devine *fluidă și suplă*, dând naștere ritmului.

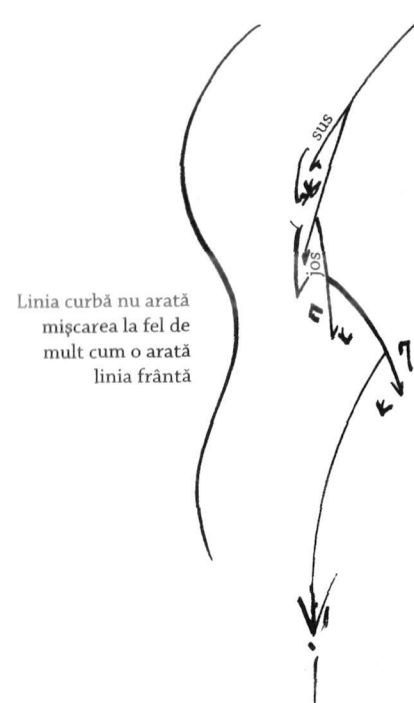
Fluiditatea nu înseamnă în mod obligatoriu, însă, și *curbare* (linie curbă). Dimpotrivă, opțiunea dominantă a bizantinilor este pentru linia frântă, analiza curbei în linii drepte mai mici pentru a reda mișcarea. În acest punct vedem, de asemenea, înțelepciunea maeștrilor bizantini care evită curba, care este și ea o linie, și aleg pe cea frântă, care exprimă percepția lor despre întreg, ca o compoziție a unor monade distincte.

Privind cineva o pictură bizantină observă imediat fluiditatea care caracterizează întreaga figură, care se datorează calității similare a liniei. În interiorul figurii toate curg și se întrepătrund reciproc. Nimic nu este static și incompatibil. Toate comunică între ele reciproc, toate există într-o unitate minunată, care se datorează, după cum am spus, faptului că formele distincte sunt relaționate ritmic și ființează ca o comunitate iubitoare. Iar această reușită se datorează caracterului specific al liniei,

De ce, însă, această opțiune a artiștilor bizantini? De ce aleg, cu deosebire, linia frântă în defavoarea celei curbe, care se păstrează totuși la chipuri și la unele contururi?

Bineînțeles, putem spune multe despre această problemă și despre motivele care au influențat realizarea formei în pictura bizantină.

Ceea ce putem, totuși, să afirmăm cu siguranță este că linia frântă are, mai întâi, o mai mare stabilitate decât cea curbă și, prin urmare, forma pe care o scrie „se citește” mai bine. Linia frântă, de asemenea, exprimă logica bizantinilor



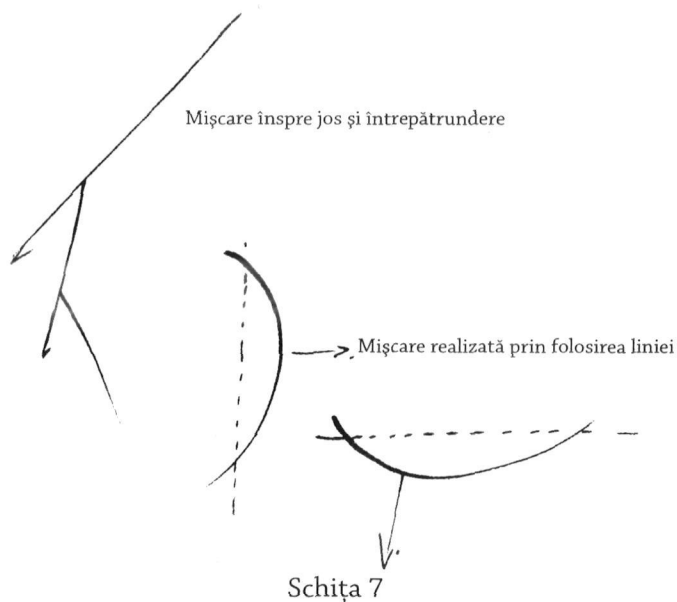
Schița 6a

despre analiza și recompunerea elementelor care constituie o figură. Astfel și în cazul acestui element constructiv de bază se exprimă aceeași logică. Curba se analizează în linii distincte mai mici, care se recompun în continuare printr-o altă rațiune de natură plastică. Linia frântă permite, așadar, crearea de relații și, în consecință, permite realizarea ritmului, ceea ce este, de fapt, scopul final al actului pictural.

Motivul principal al folosirii liniei frânte este, după părerea noastră, dorința de a da ritm și, în același timp, de a da puritate și stabilitate formei.

Linia frântă, compusă din mai multe linii drepte, constituie, de asemenea, una dintre premisele de bază pentru funcționarea în perspectivă a liniei. Și aceasta deoarece îngăduie să se vadă mișcarea diferitelor planuri prin dezvoltarea liniilor. (vezi schița 6a)

Desigur, este nevoie de o multă măiestrie din partea artistului pentru a putea, folosind linia frântă, să păstreze fluiditatea liniei. Aceasta necesită, în mod special, un simț deosebit al ritmului ansamblului și evitarea întreruperilor și opririlor (vezi schița 7).



De asemenea, o trăsătură caracteristică al liniei bizantine trebuie să fie *continuitatea* ei. Nu trebuie, adică, să dea impresia că este un fapt împlinit și terminat, ci, dimpotrivă, trebuie să arate că, deși întregită, se continuă prin următoarea linie sau la alt nivel. Această caracteristică a liniei *deschise* este foarte importantă, întrucât pe aceasta se sprijină capa-

citătea de întrepătrundere reciprocă a elementelor unei figuri sau a unei compoziții și, prin urmare, realizarea ritmului (interior), precum și realizarea unui întreg, care este compus din multe ipostasuri, dar are unitate de acțiune către privitor.

În fine, funcționarea în perspectivă impune și aceasta, la rândul ei, alte caracteristici liniei. Am menționat deja că funcționarea în perspectivă se materializează prin *oblicitate* (n. tr.: folosirea axelor oblice), așezarea oblică a figurilor pe suprafața picturală. Aceasta este și prima trăsătură caracteristică a liniei bizantine. Adică, *raportarea ei oblică* la suprafața picturală, care dă naștere relației dialectice a figurii cu suprafața picturală și o proiectează spre privitor.

Ar putea, bineînțeles, cineva să se întrebe, aici, în ce măsură *oblicitatea* (n. tr.: așezarea după axe oblice) este ceva care caracterizează linia în sine. Adică, dacă nu cumva oblicitatea (n. t.: așezarea după axe oblice) privește numai locul liniei și nu și ipostasul ei? Bineînțeles, vom fi de acord în ceea ce privește raportarea liniei la suprafața picturală. Această raportare ne informează, însă, referitor la modul de existență al liniei, la "ființarea" ei. Așadar, aparține însușirilor (atributelor) ipostatice ale liniei. Și, în măsura în care maestrul bizantin, adesea sau chiar întotdeauna,

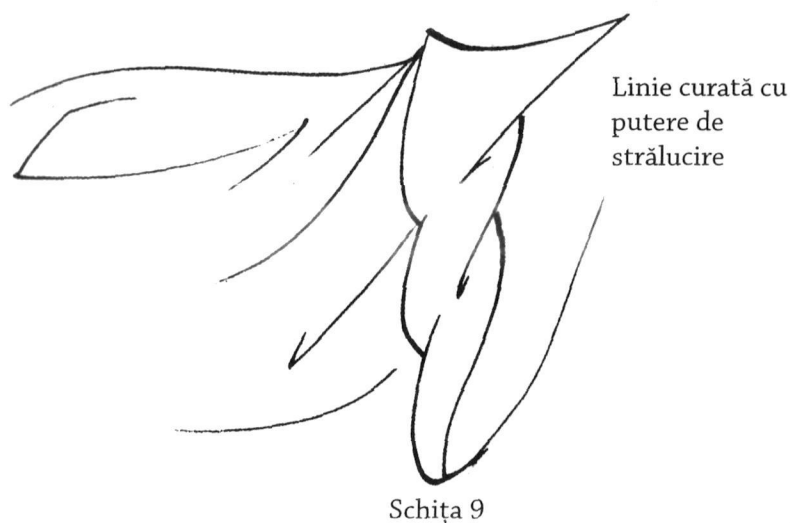


Schița 8

Folosirea liniei oblice pentru redarea plasticității

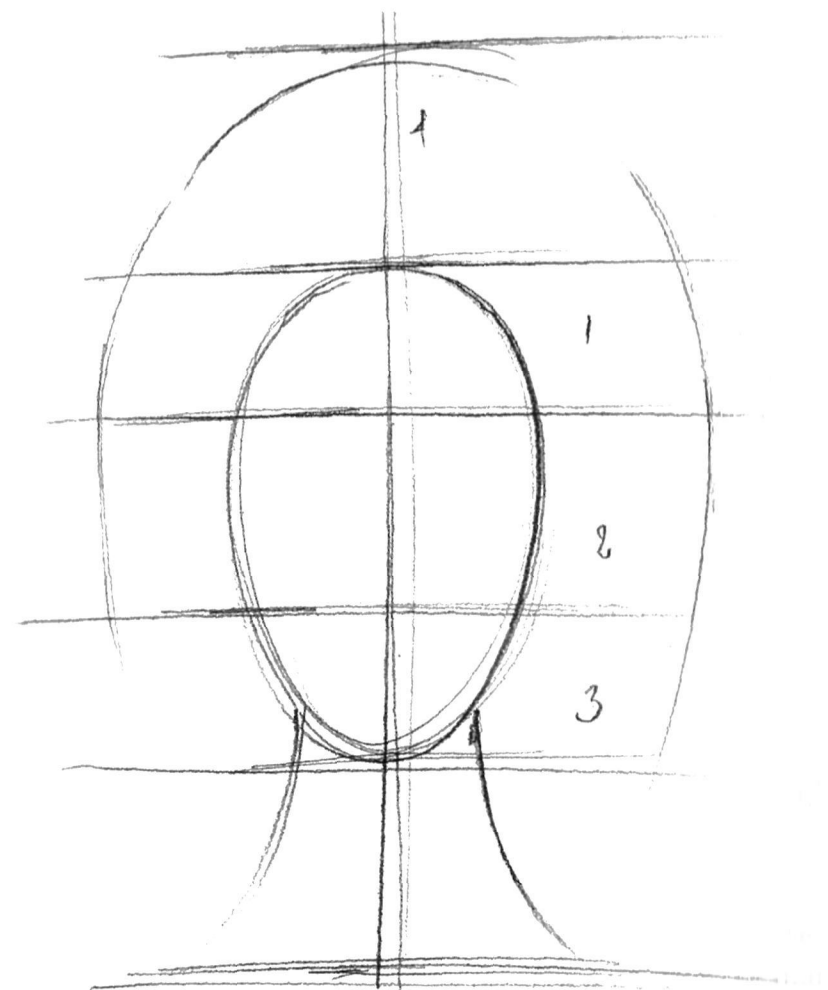
recurge la folosirea liniei oblice pentru a conferi plasticitate și mișcare figurii, trebuie să acceptăm că *oblicul* este o caracteristică a liniei bizantine.

De asemenea, pentru a se materializa lucrarea în perspectivă, se impune relația dintre linii (fie a unei linii față de axele imaginate orizon-tală și verticală, fie a unei linii față de alte linii). Astfel, *capacitatea de raportare* (și *relativitatea*) devin trăsături caracteristice ale liniei și pentru motivele proiecției în perspectivă. Deoarece, după cum am menționat deja, și pentru rațiuni ce țin de ritm, linia se relativizează și slujește *întrepătrunderea reciprocă* activă a elementelor compoziției.



În fine, trebuie să notăm că și funcționarea în perspectivă cere de la linie să fie curată și să aibă puterea de strălucire a unei *lame*, altfel neputând să proiecteze și să miște figurile dinspre suprafața pictată spre privitor. (vezi schița 9)

Desenul I. Desenul chipului în poziție frontală



Forma ovală a capului este așezată simetric pe suprafața pictată. Curba părului are o mișcare similară cu cea a capului.

Chipul se împarte în trei părți egale (cea de a doua - nasul - este adesea mai mare). Secțiunea cu părul și cea cu gâtul sunt egale cu secțiunea care cuprinde nasul.

Desenul Ia. *Chip frontal*



Comentariu

Chipul construit în poziție frontală este așezat simetric pe axul vertical care desparte figura.

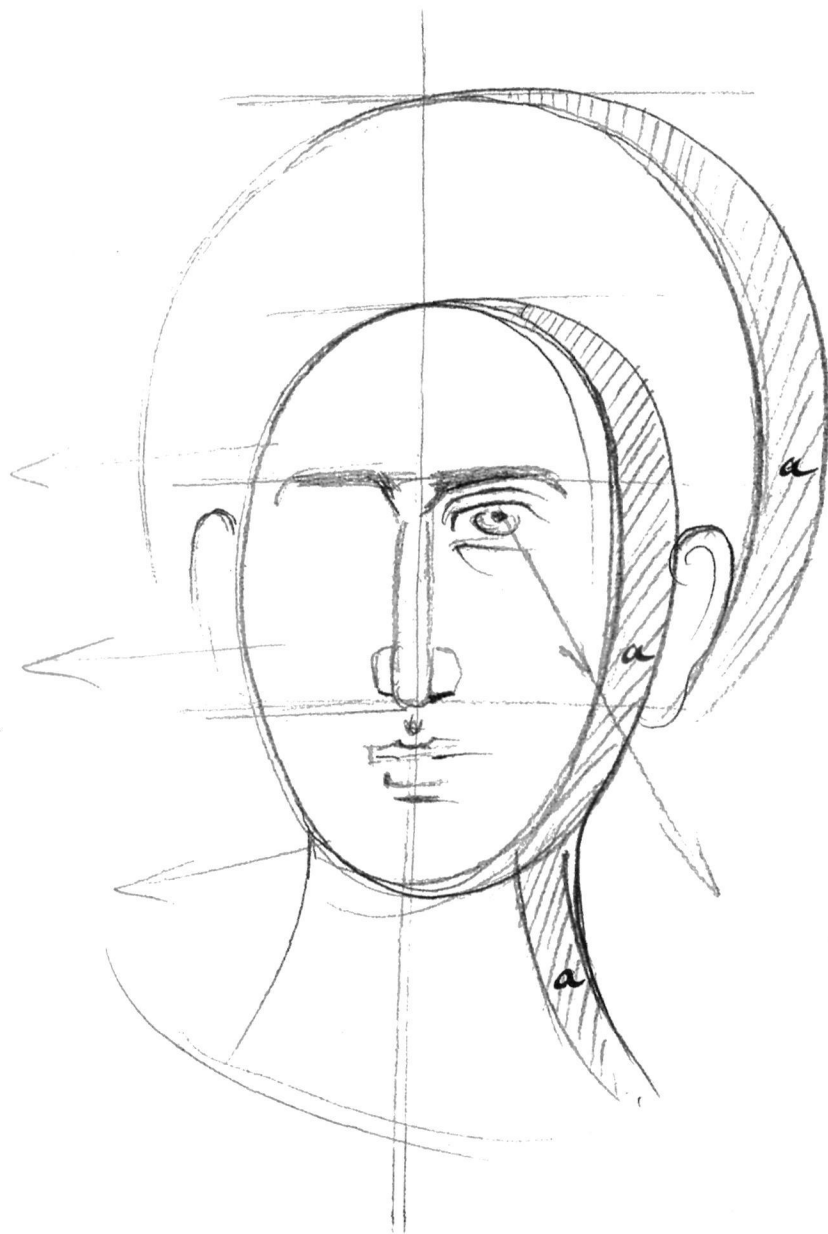
Această simetrie adaugă echilibru chipului. Echilibrul este însă static. Astfel, figura apare nemișcată, fără energie, iar privirea celui înfățișat în icoană pare a fi pierdută și nici aceasta nu întâlnește pe privitor. Trece dincolo de el și se adresează la ceva care este în spatele lui.

Putem spune că această figură frontală este obiectivă,¹ există ca un obiect, în sensul că stă în fața privitorului, fără să arate o energie sau o mișcare către acesta.

Astfel de chipuri întâlnim adesea în perioada pre-iconoclastă, în timp ce după iconomahie devin din ce în ce mai rare și sunt înlocuite de chipuri așezate dinamic pe suprafață.

Din acest motiv, chipurile frontale nu ne vor mai preocupa în continuare.

¹ În limba greacă cuvântul obiectiv înseamnă...

Desenul II. *Frontalitate dinamică*

Comentariu

Chipul se mișcă spre stânga. Astfel, partea dreaptă a chipului se lărgeste cu indicele *a*. Această așezare asimetrică pe ax dă senzația mișcării dinspre suprafața pictată către privitor. Dat fiind că nu există adâncime, această mișcare are ca rezultat ieșirea figurii către spațiul privitorului. Privirea se mișcă în direcție inversă față de cap. De aici rezultă două forțe opuse, două energii care se echilibrează reciproc. Se realizează, astfel, un echilibru dinamic. Chipul tinde să plece și totuși este mereu aici și, deși, este mereu aici tinde mereu să plece. Mișcarea este timpul. Oprirea este veșnicia. Întâlnirea lor este prezentul.

Dincolo de acestea, cu ajutorul *frontalității dinamice* artistul bizantin reușește să pună în legătură chipul pictat cu privitorul, în asemenea grad încât chipul înfățișat însoțește pretutindeni pe privitor. Astfel, cel înfățișat în icoană devine *prezent*, există, nu numai în același spațiu, dar și în același timp cu privitorul. Există către acesta, datorită acestuia și prin acesta.

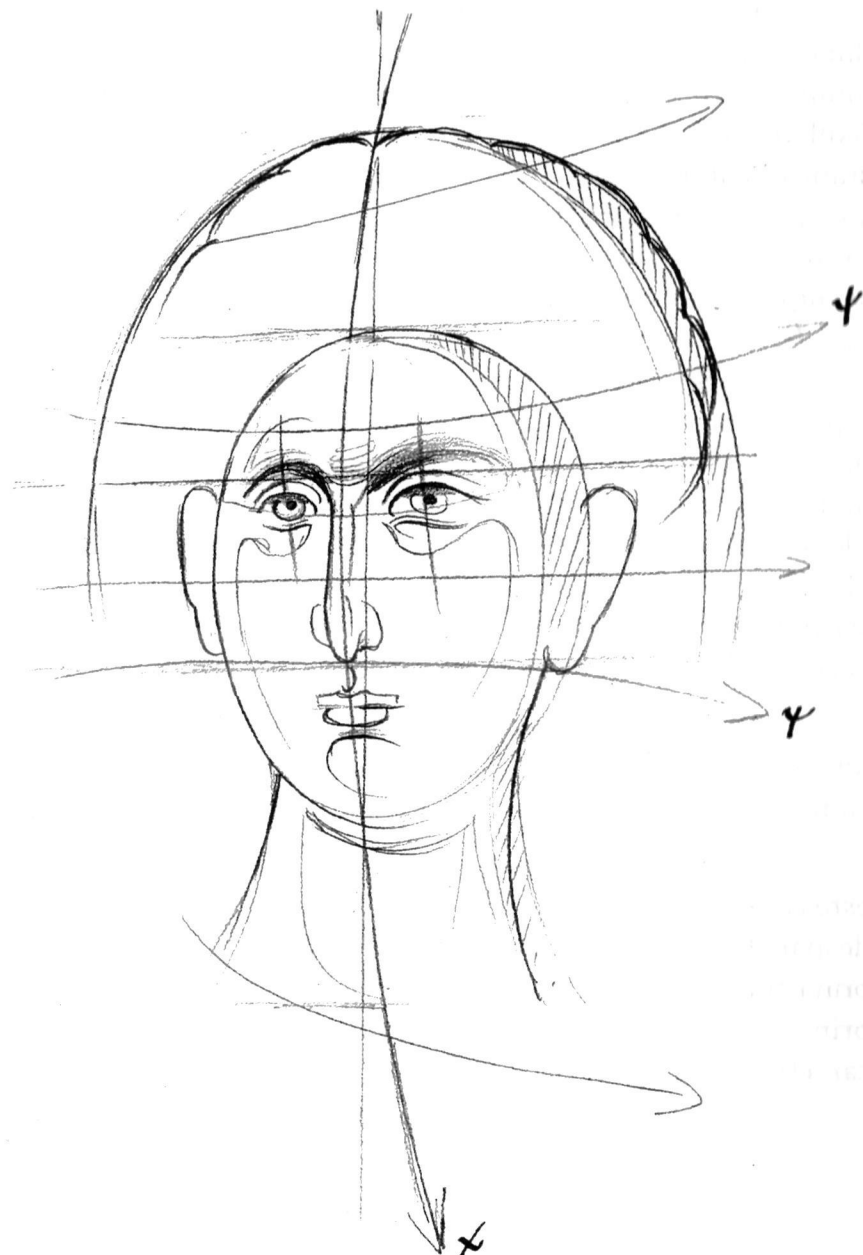
Acest lucru se reușește deoarece în fața icoanei se creează un con optic cu forțele care ies din suprafața pictată și care izvorăsc din chipul pictat. În interiorul acestui con optic intră privitorul, care intră în legătură cu chipul pictat și devine parte a lucrării de pictură.

Forțele care contribuie la crearea acestei situații sunt mișcarea capului, privirea, dar, după cum o să vedem mai jos, și culoarea lucrează în această direcție. În fine, linia însăși, și calitatea ei, contribuie substanțial la proiectarea figurii către privitor și la crearea comuniunii dintre ei. Exact acest lucru îl vom arăta acum, prezentând ultima fază a frontalității dinamice.

Desen IIa. Frontalitate dinamică cu axe drepte



Desen III. Frontalitate dinamică cu folosirea axelor curbe



Comentariu

Chipul este construit în poziție frontală în modul dinamic pe care l-am descris. Caracteristicile însă, precum și lumina, sunt dispuse pe suprafața picturală după axe curbe. Axul vertical (x) pornește de la jumătatea părului, iese către stânga în afara axului drept și în continuare coboară și revine spre ax către dreapta. Axele orizontale (ψ), din centrul chipului în sus se mișcă ascendent, în timp ce, din centrul chipului în jos se mișcă descendent, bineînțeles cu devieri ușoare de la orizontală. În modul acesta, foarte răspândit în perioada Paleologilor (Panselin, Sf. Nicolae Orfanos), toate elementele chipului capătă forță și evită nemișcarea, care caracterizează frontalitatea dinamică simplă. În această situație, avem folosirea funcționalității în perspectivă a liniei, despre care am vorbit mai sus. Elementele caracteristice adică, se desenează poziționându-se oblic pe suprafață. Întrucât însă, cerința finală este echilibrul și ritmul, pentru aceasta se mișcă oblic în jurul axelor (orizontală, verticală), în așa fel încât să existe echilibru și ritm.

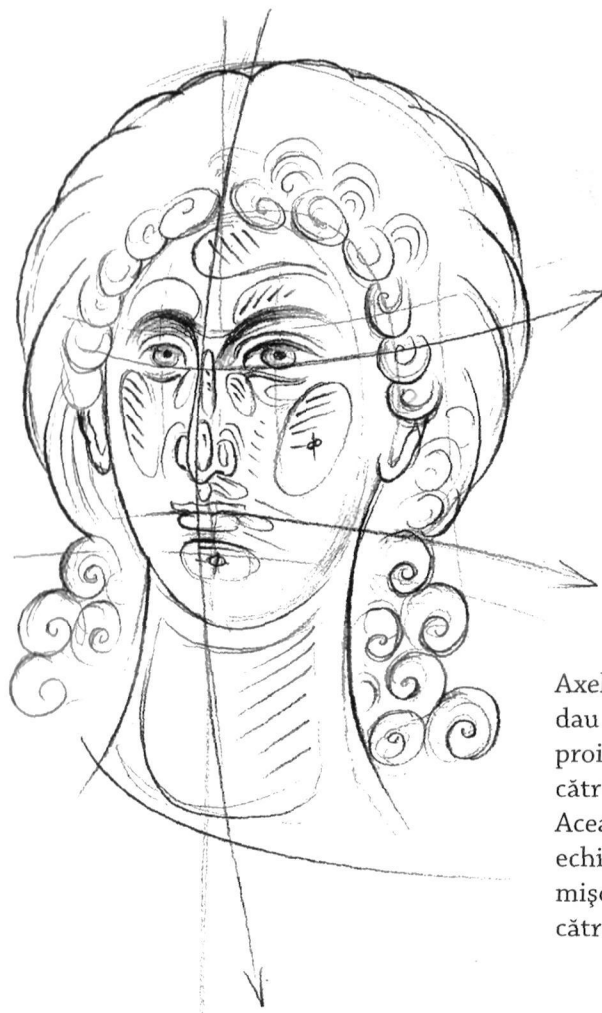
La ochi spre exemplu, există un echilibru interior al forțelor, la fel la nas, dar și la oricare alt element component, după cum se poate vedea în desenul ce urmează (vezi desenul IV).

Rezultatul final este o realitate plastică, care în interior este caracterizată de: curăție, deoarece contrariile și mișcările despărțitoare au fost îndepărtate, unitate care se realizează prin ritmul, prezent în toate elementele care alcătuiesc chipul, și prin mișcarea către privitor, datorită căruia există. Aceste caracteristici privesc nu doar linia ci și culoarea.

Desenul IV



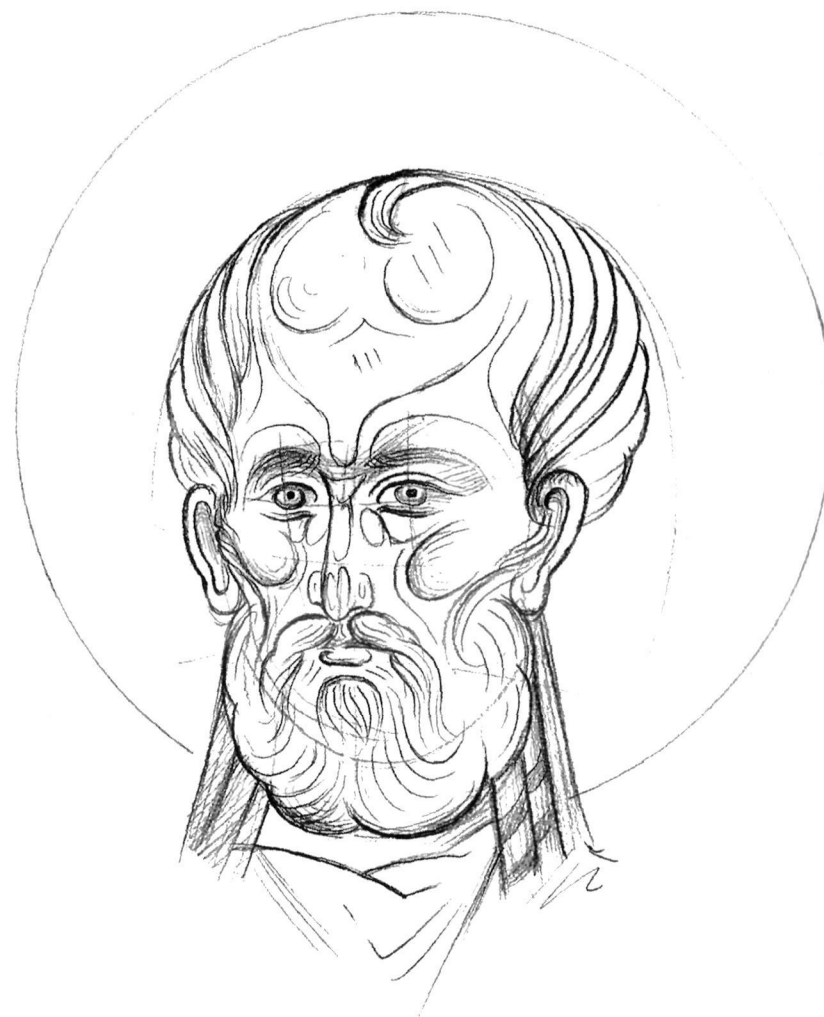
Desenul V.



Axele curbe
dau senzația
proiectării luminii
către dreapta.
Această forță
echilibrează
mișcarea chipului
către stânga.

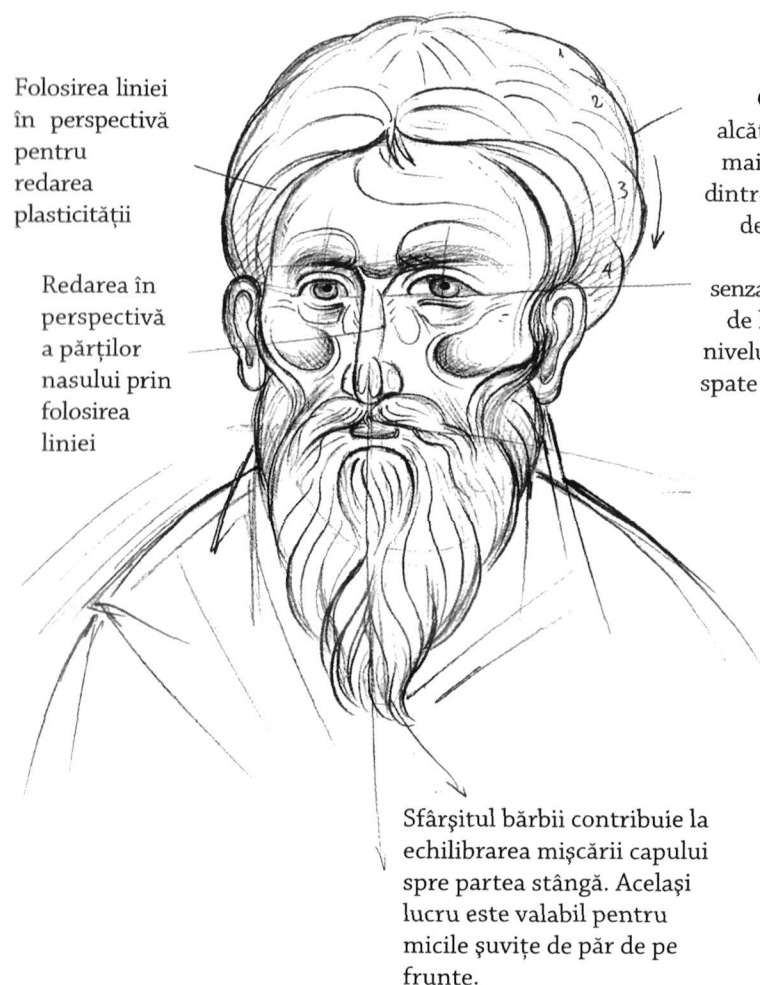
Desen care arată mișcarea luminii în interiorul chipului precum și mișcarea pensulei, care, de asemenea, funcționează dinamic și în perspectivă, contribuind la ritmul chipului.

Desenul VI



Desenul VII.

Referitor la desenarea părului și a bărbilor



Comentariu

Desenul părului și al bărbilor este deosebit important și contribuie foarte mult la ritmul figurilor. Astfel, conturul nu trebuie să prezinte întreruperi în mișcarea liniei. Trecherile trebuie să fie liniștite și să păstreze curgerea mișcării. Chiar și la contur, care trebuie să constituie o formă deplină, nu eliptică, linia trebuie să fie analizată de așa manieră, încât, prin legătura potrivită dintre liniile mai mici, să fie redată mișcarea și raportarea formei spre privitor.

Aici, trebuie să menționăm că, întrucât capul sfinților este înconjurat de aureolă (cununa de lumină), este necesară o atenție deosebită în redarea desăvârșită a conturului părului. Și aceasta din cauză că cercul aureolei funcționează ca element de raportare și fiind o formă perfectă scoate în evidență imperfecțiunile conturului părului. Este nevoie, deci, de o atenție specială în acest punct.

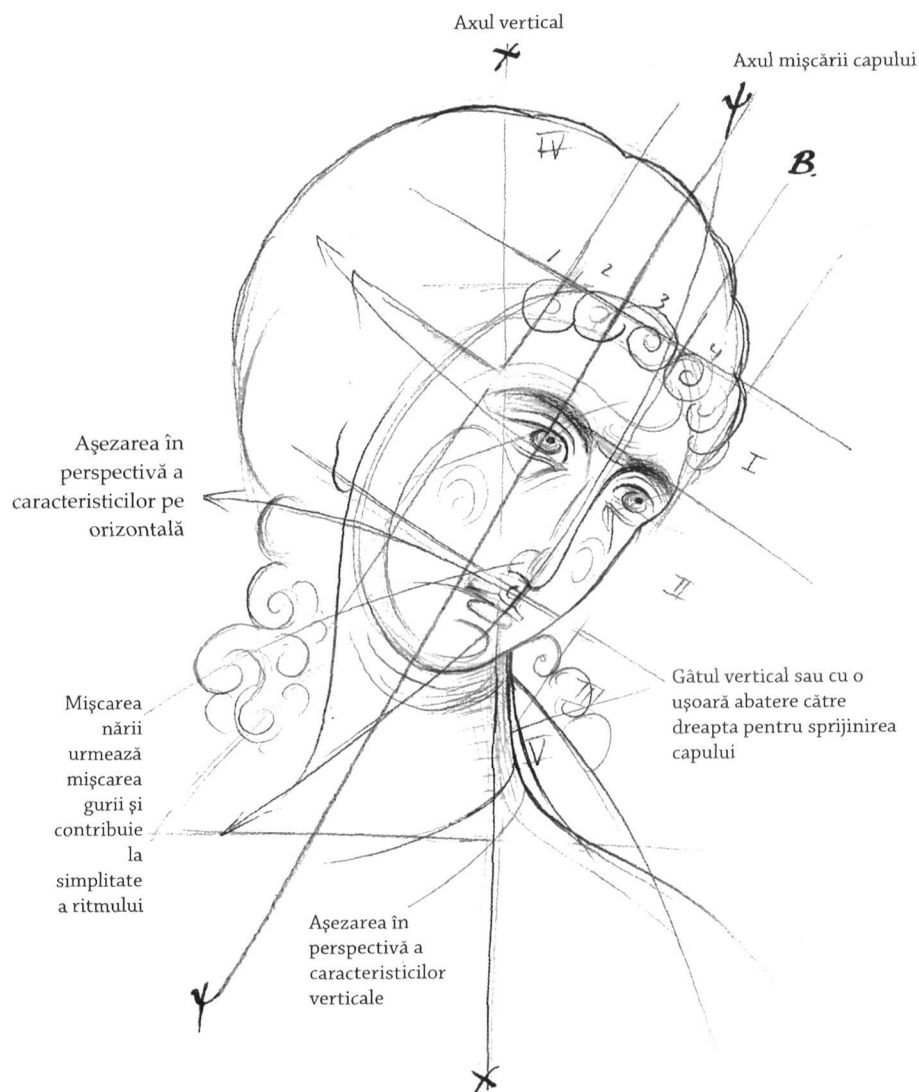
În interior, părul și barba se modelează prin folosirea în perspectivă a liniei. Adică, formele distincte le scriem oblic pe figură.

Bineînțeles, realizarea ritmului este și aici miza principală, astfel încât toate, înăuntrul bărbii și părului, să aibă un numitor comun, care să urmeze chipul în ritmul său.

Nereușita în realizarea ritmului comun la păr, barbă și la chip (ceva care nu este rar) are ca rezultat ruperea unității și scăderea capacității de proiectare și de intrare în relație a figurii.

La fel de des se întâmplă ca forța și plasticitatea părului să fie inferioare forței și plasticității chipului. Atunci, forma chipul se rupe violent de suprafață și creează o senzație de neliniște și tensiune. Acest lucru trebuie evitat.

Desenul VIII. Desenarea capului în poziția de 3/4



Comentariu

Este o poziție foarte mult folosită, mai ales în compoziții unde este evitat profilul și frontalitatea. Și aceasta din cauză că, cele două poziții fie nu creează legături între chipuri și elementele compoziției (frontalitatea) fie nu au posibilitatea raportării sau intrării în relație cu privitorul (profil). Profilul mai ales, pare să fi fost încărcat cu un plus de semnificație din cauza neputinței sale de a propune pe cel înfățișat icoană și, în consecință, de a realiza legătura între icoană și privitor. Astfel adesea, dar nu întotdeauna, erau reprezentați în profil chipuri lipsite de sfințenie, ca Iuda de exemplu.

De multe ori însă, fie din cauza locului (conca altarului) fie din cauza necesităților compunerii (Cina cea de Taină unde jumătate dintre apostoli stau cu spatele la privitor) sunt redată în poziția profil și alte chipuri (apostoli, de exemplu).

Poziția 3/4 se folosește deci coplesitor de mult în compozițiile bizantinilor. Și aceasta pentru că, într-o astfel de poziție, chipul și trupul sunt poziționate oblic pe suprafața având în felul acesta o legătură dialectică cu suprafața și, prin urmare, se mișcă dinspre aceasta către privitor.

De obicei chipurile care stau în această poziție fie arată cinstire și respect (adică se apleacă înainte) fie privesc în sus.

În primul caz desenăm astfel: trasăm axul vertical și apoi axul mișcării capului. Pe acesta așezăm simetric forma ovală a chipului. O împărțim în trei părți și apoi adăugăm partea sus pe axul vertical și o parte jos, pentru gât. Desenăm o formă rotundă pentru păr care se așează ca o cunună pe chipul și are legătură dialectică cu acesta, pentru că părul spre deosebire de chip, pare nemișcat.

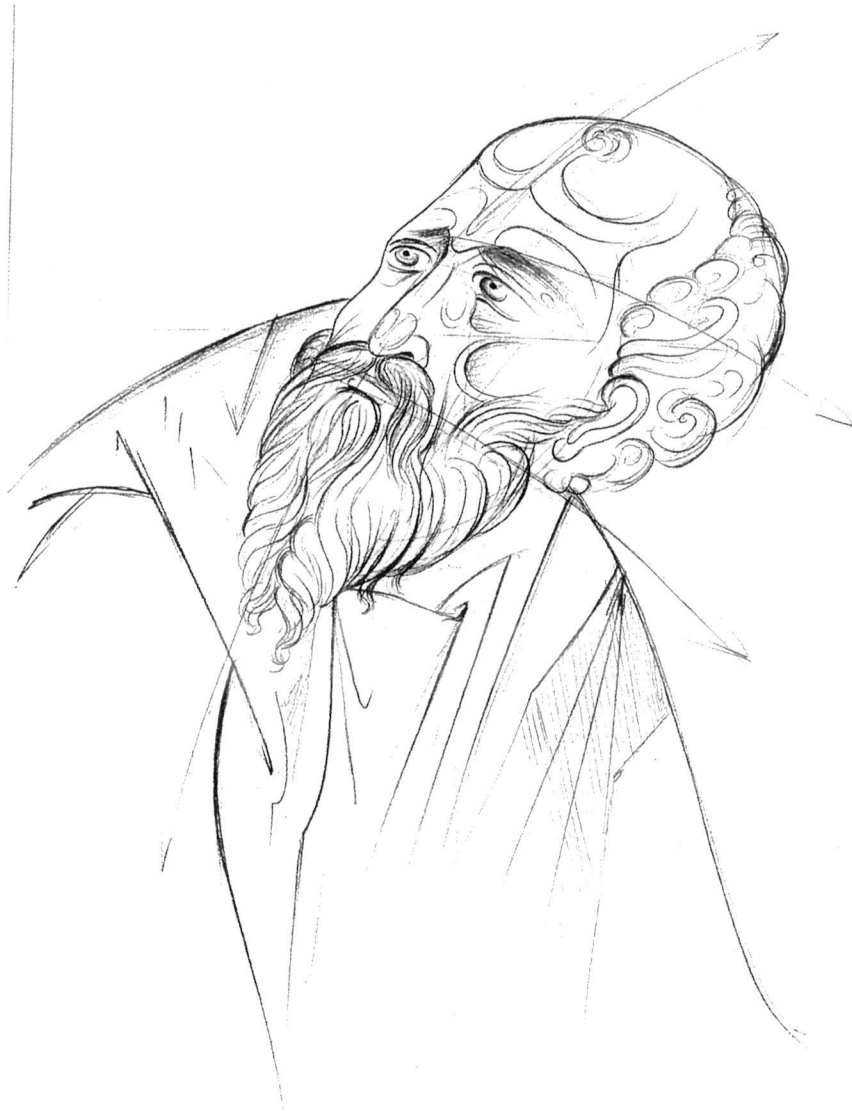
Despărțim apoi forma ovală a chipului în patru părți pe verticală. Luăm trei din patru și pe axul B desenăm nasul.

După aceea, desenăm axe curbe verticale și orizontale pentru a izbândi, ca și în poziția frontalității dinamice, o mișcare intensă a figurii către privitor și ritm. Desenăm elementele caracteristice ale chipului care este înfățișat cu grijă, pentru a nu se altera și falsifica asemănarea elementară care este cerută pentru păstrarea identității ipostatice unice a sfântului înfățișat în icoană.

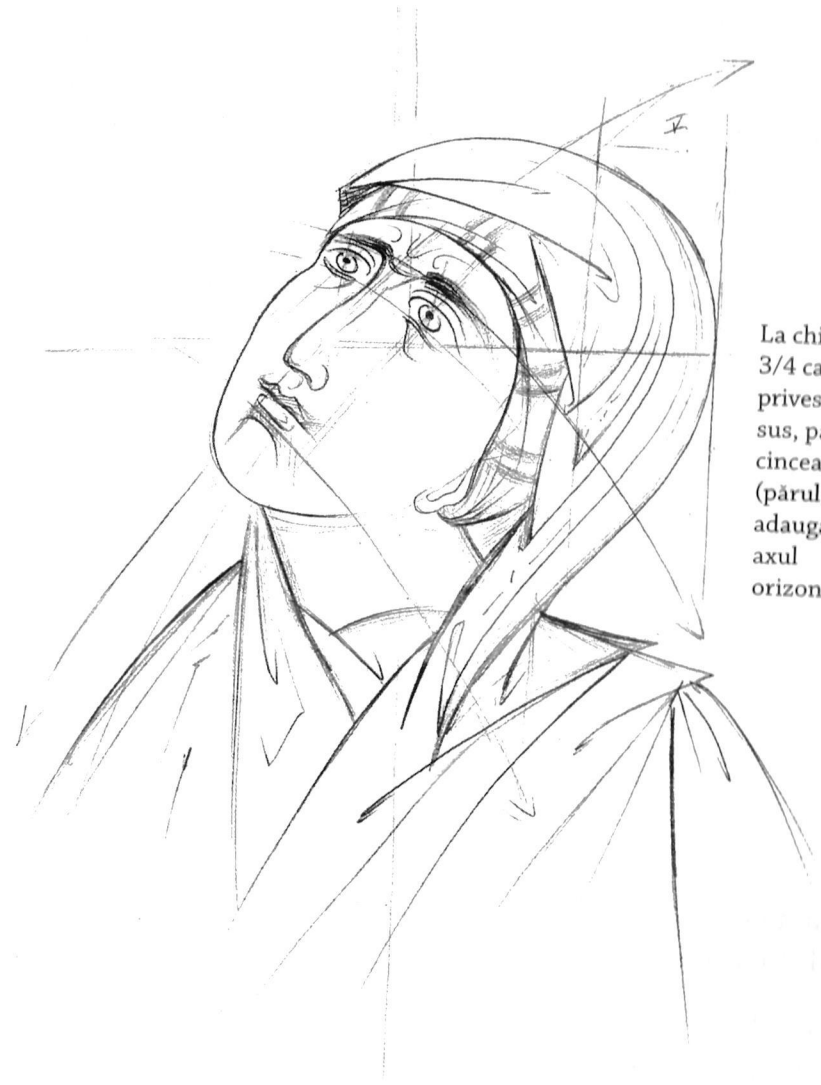
Desenul VIIa.



Desenul VIIIb.



Desenul VIIIc



La chipurile
3/4 care
privesc în
sus, partea a
cincea
(părul) se
adaugă pe
axul
orizontal.

Măsurile figurii umane

În tradiția picturii bizantine, deosebit de bogată în soluții stilistice și propuneri, se întâlnesc mai multe măsuri. Astfel, găsim imagini construite din 6 sau 7 dar și din 8 sau 9 capete (măsura capului). Există, totuși, și cazuri (mai ales în picturi din perioada comnenă), unde se observă și exagerări ale măsurilor figurii umane, care se construiește chiar și cu 10 capete. Acestea însă sunt rare. Bizantini păstrau, de regulă, măsura și lucrau cu 7 sau 8 capete. Acestea sunt și cele mai grațioase, vioaie și dinamice figuri.

În desenul nostru care urmează, figura umană este construită cu 8 capete, aproximativ. Picioarele ocupă 4, iar bazinul și partea de sus a trupului, împreună cu capul, restul de patru.

În calcul nu este inclusă talpa care măsoară aproximativ cât chipul (fără păr).

Lățimea corpului (fără mâini) este aproximativ 1/2 din cap.

Lungimea mâinii, cu palma deschisă, este de 3 - 3½ capete.

Aceste analogii nu sunt, bineînțeles, absolute și pot varia de la o școală de pictură la alta, sau și de la un pictor la altul chiar dacă aceștia aparțin aceluiași curent plastic.

Construcția formei și a unei figuri cu un singur chip.

Cele menționate aici privesc icoanele și picturile murale care înfățișează o singură persoană. În compoziții în care sunt înfățișate mai multe persoane funcționează alte canoane despre care o să vorbim în altă parte.

Icoana care înfățișează un singură persoană se construiește dinamic pe suprafața de pictat, așa încât chipul să se poată desprinde de aceasta și să se adreseze privitorului. Ideal este să se miște spre stânga, iar privirea, care alcătuiește forța ce echilibrează trupul, să se miște spre dreapta. Această poziție este cea mai bună pentru că așa se dă impresia privitorului că privirea sfântului înfățișat în icoană vine către el și, de asemenea, dă sentimentul de familiaritate, intimitate. Aceasta se întâmplă pentru că, în cultura noastră, ne-am obișnuit să percepem mișcarea indicată de verbul „a veni”, când ceva se mișcă de la stânga spre dreapta. În timp ce, când direcția mișcării este de la dreapta spre stânga, se dă impresia că ceva pleacă. Astfel, este bine ca icoana cu un singur chip să fie construită în așa fel încât privirea să vină către privitor și nu invers.

Bineînțeles, într-un ansamblu de pictură murală sau în situația în care avem un șir de sfinți întregi² atunci devine compoziție și se pot dezvolta alte raporturi între figuri și între trupuri. Independent de aceasta, însă, construirea chipului trebuie să fie cea a frontalității dinamice, încât să existe posibilitatea mișcării dinspre suprafața pictată înspre privitor.

În bogata tradiție a picturii noastre nu este rar nici contrapostul (contraposto), poziție în care, capul și trupul sunt așezate într-o mișcare de echilibrare reciprocă. Adică, dacă trupul se mișcă spre stânga, capul se mișcă spre dreapta. În acest caz, privirea se va mișca echilibrând mișcarea capului, adică spre stânga.

Menționăm aici că poziția frontalității dinamice, chiar dacă se întâlnește și înainte de iconoclastism, s-a consacrat

regulă după iconoclastism și nu a mai fost părăsită niciodată de atunci. Motivele consacării acestei poziții sunt multe și nu ne vor preocupa aici. Totuși, bizantini o împrumută, cum au făcut și cu alte elemente plastice, din bogata artă clasică și elenistică, în timpul „renașterii” din perioada dinastiei macedonenilor, după sfârșitul iconoclastismului.

Cel mai probabil, lipsa chipurilor modelelor, datorată distrugerii vechilor icoane de către iconomahi, a condus pe artiștii bizantini spre statui și manuscrise vechi, de unde au extras soluții plastice.

Acum, cu privire la ritmul figurii întregi, care este întâi de toate o reușită ce ține de desen, facem următoarele observații:

După cum am menționat deja, ritmul este modul de existență al icoanei către privitor. Este mișcarea care unește aceste două extreme ale lucrării de pictură și le leagă în așa fel încât amândouă să devină părți neînstrăinabile ale aceluiași întreg, ale evenimentului plastic care se numește icoana ortodoxă.

Din acest motiv, artiștii bizantini au făcut astfel de opțiuni plastice (împrumutând elemente mai ales din bogata artă greacă a trecutului) care să slujească tocmai ritmul figurilor. Același lucru s-a întâmplat și în cazul „poziției” figurii întregi. Au preferat, astfel, „poziția” clasică în formă de S, întâlnită cel mai frecvent în tradiția veche clasică și elenistică.

În această „poziție” trupul și capul se încadrează într-o formă de S deschis sau *S inversat* (în funcție de mișcarea corpului) în așa fel, încât trupul să dea impresia că se și mișcă, dinamic, dar și stă. În același timp se reușește și o minunată curgere-ritm în organizarea interioară a veșmintelor care creează, prin urmare, premisele pentru ieșirea și relaționarea icoanei cu privitorul. Să vedem cum se ajunge la acest rezultat plastic.

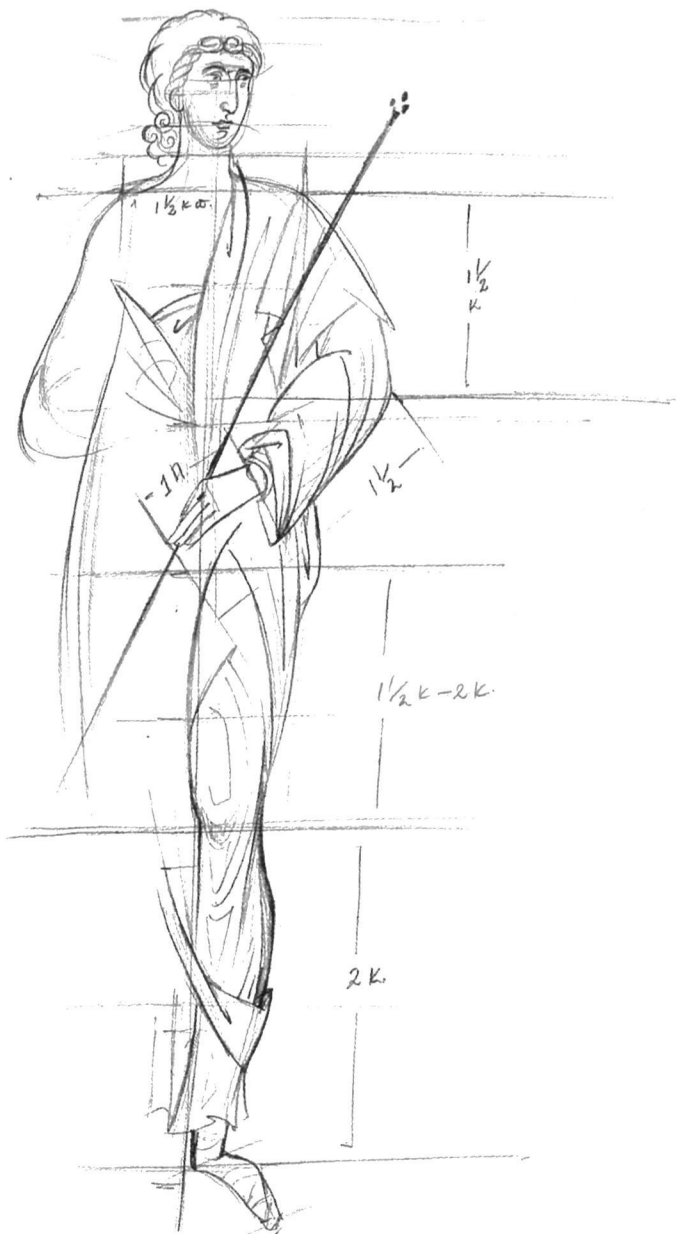
Trupul se poziționează dinamic pe axul vertical, adică nesimetric. Mișcarea corpului se dă spre dreapta sau spre stânga în funcție de situație. Corpul se sprijină pe un picior, cu călcătura pe lungimea axului vertical care desparte corpul. Celălalt picior se mișcă ușor către înapoi și în direcția opusă celei a corpului. La figurile cu un singur chip, izolate, de obicei mișcarea piciorului liber este în aceeași direcție cu cea a privirii și a luminii.

Capul, încadrat și acesta în ritmul S-ului, este caracterizat de o ușoară aplecare către în jos.

În acest mod, tot trupul dobândește ritm și toate elementele sale funcționează plastic, adică participă activ la misiunea lucrării de pictură de a crea senzația că sfântul înfățișat în icoană este prezent.

Această poziție a S-ului este folosită foarte des și în compoziții, dacă, bineînțeles, servește funcționarea elementelor plastice.

Desenul IX. Figură umană măsurată cu 8 capete



Desenul IXa. Figură construită dinamic în poziția S-ului invers



Talpa nu se
mișcă pe
orizontal ci
pe un ax care
deviază.
Asta dă
posibilitatea
mișcării de pe
suprafața
pictată.

Desenul IXb. Figură șezând



Ceea ce necesită o atenție specială la această „poziție” sunt măsurile corpului. În special pentru figurile șezând care sunt construite în 3/4 trebuie să ținem seama de adâncime corpului care nu se vede la figurile frontale în picioare. Astfel adăugăm de la o jumătate de cap până la un cap la corpul omului și socotim piciorul lăsând, de asemenea, cam un cap pentru aceleași motive.

În rest, sunt valabile măsurile figurii, așa cum le-am menționat deja.

Alt aspect despre care trebuie să vorbim, de asemenea, este *desenarea în perspectivă a trupului*. La fel ca la clădiri sau la peisaje, bizantinii desenează corpul uman astfel încât unghiurile de fugă să se miște către spațiul privitorului. Astfel, se oferă posibilitatea orientării către privitor prin culoarea-lumină. În desenul în perspectivă – pe care îl numim *relativ*, deoarece pune în relație și comuniune pe cel înfățișat în icoană și pe privitor – cele din spate se desenează sus și cele din față se desenează jos.

În sistemul de perspectivă, pe care, ca desen, bizantinii l-au moștenit de la arta antichității târzii, unghiurile de fugă nu se întâlnesc într-un oarecare punct de concentrare, după cum se întâmplă în perspectiva liniară renașcentistă. Dimpotrivă, sunt chiar deviate și creează un con optic în fața lucrării. Un con optic al forțelor și al energiilor în interiorul căruia intră privitorul și devine parte a lucrării de artă.

Faptul că unghiurile de fugă nu se întâlnesc în fața lucrării într-un punct de concentrare ne obligă să nu acceptăm ca justă erminia care consideră că perspectiva bizantinilor este inversă.

Și, bineînțeles, nu acceptăm nici cealaltă erminia...

pentru că vedeau „din afară” (de sus) lucrurile. Această teorie, deși are elemente corecte, nu este valabilă, deoarece nu explică mișcarea unghiurilor de fugă. P. Mihelis observă corect că lucrurile se desenează ca și cum sunt văzute din înalt, dar aceasta nu este suficient pentru a explica felul în care bizantinii desenează în perspectivă figurile lor.

Nu pictează după logica naturalistă, observând lumea cu privirea lor. Figurile lor sunt luate din natură, dar felul în care sunt așezate pe suprafața picturală și se dezvoltă stilistic nu are nici o legătură cu vederea naturalistă a lumii și nici cu asemănarea față de figurile naturale.

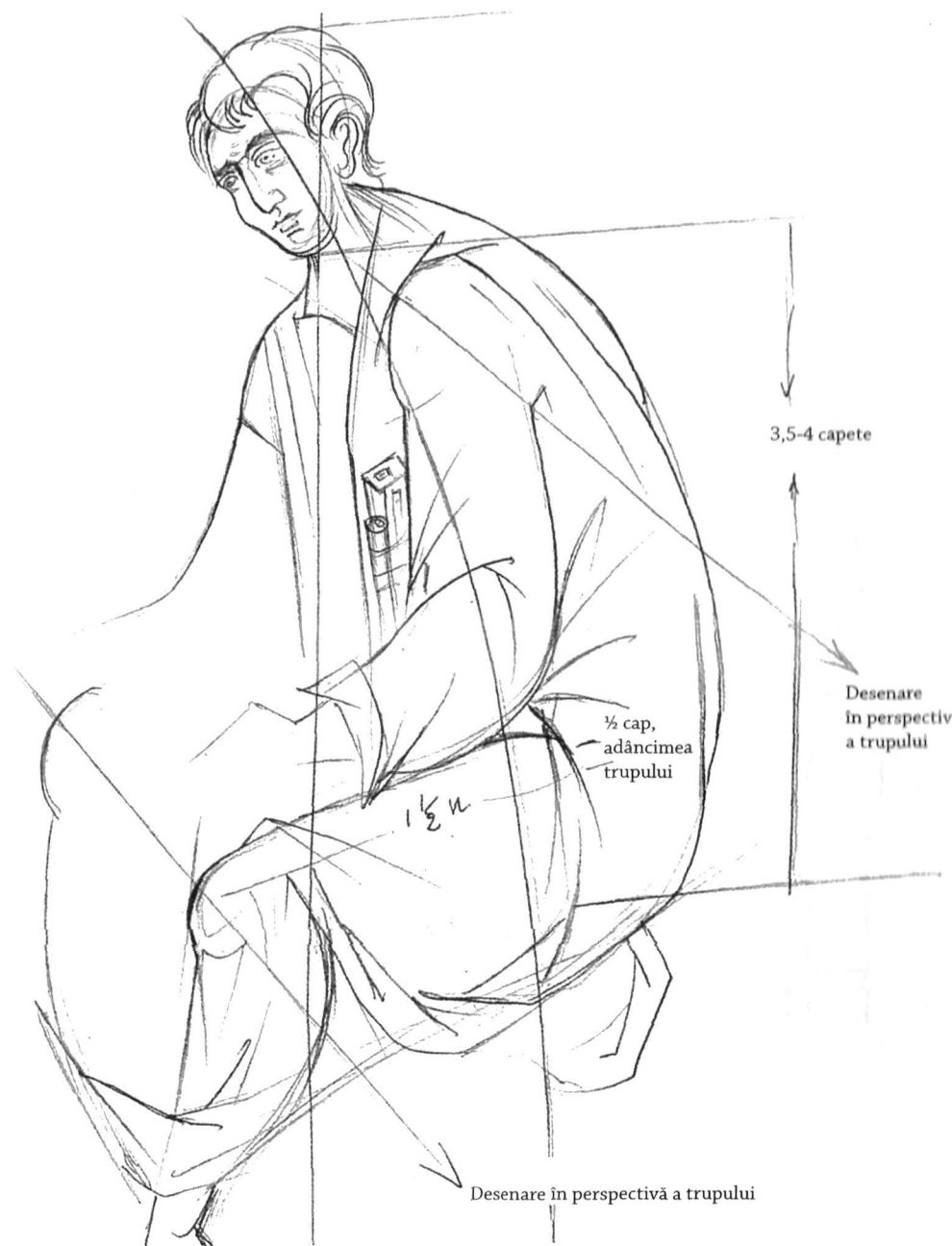
Bizantinii desenau în perspectivă având ca singur criteriu prezența plastică a figurii și raportarea ei la privitor. Mai mult chiar: cu intenția de a lega icoana de privitor.

Tocmai de aceea modifică desenul figurilor și mișcă radial unghiurile de fugă încât să creeze conul optic (spațiu pictural) care îi slujește.

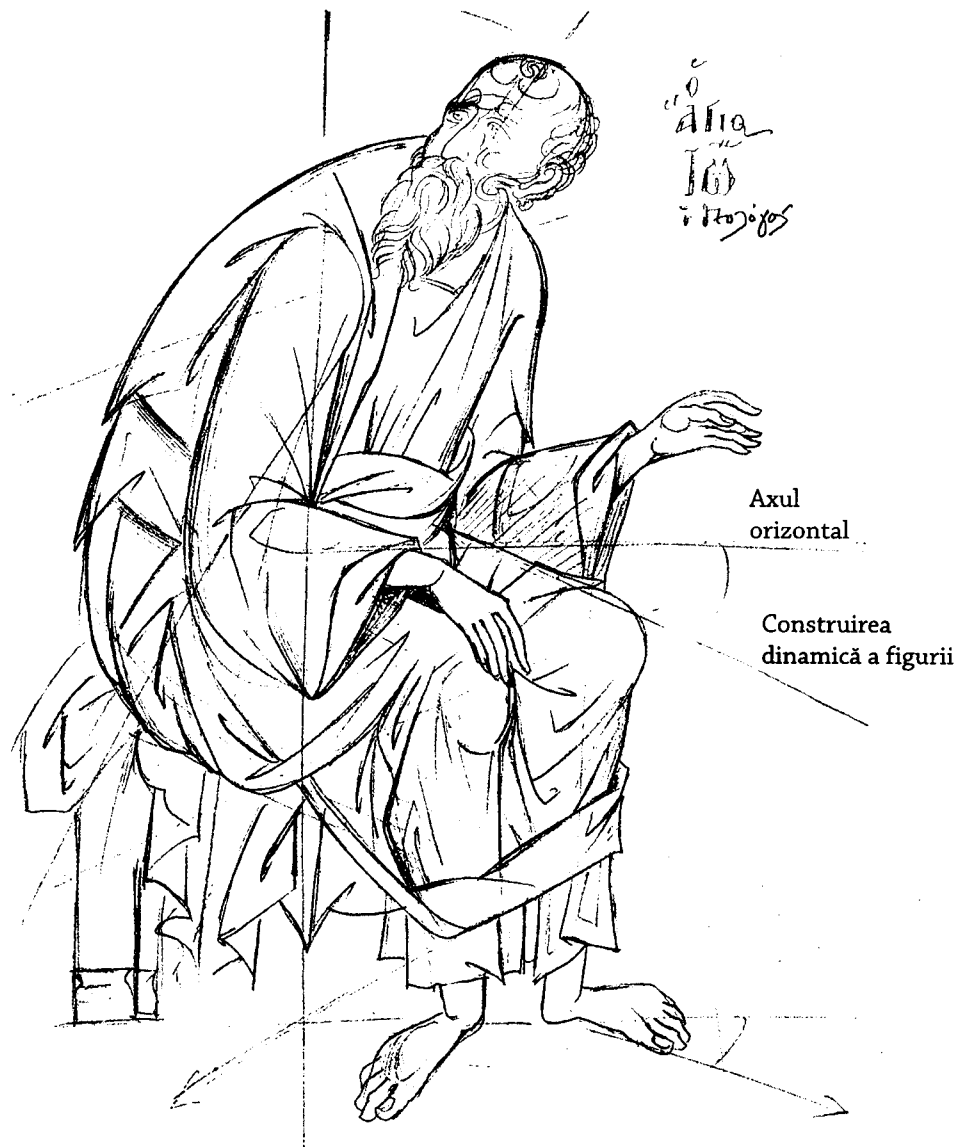
Astfel, la desenarea corpului, umerii și genunchii se desenează plecând de la filosofia perspectivei pe care am descris-o, părțile din față desenându-se jos și cele din spate sus. În felul acesta, figurile sunt puse în relație cu privitorul și se mișcă către acesta.

Desenul în perspectiva care pune în evidență relația suprafeței picturale cu privitorul se aplică mai puțin la figurile întregi în picioare.

Desenul X. Figură șezând

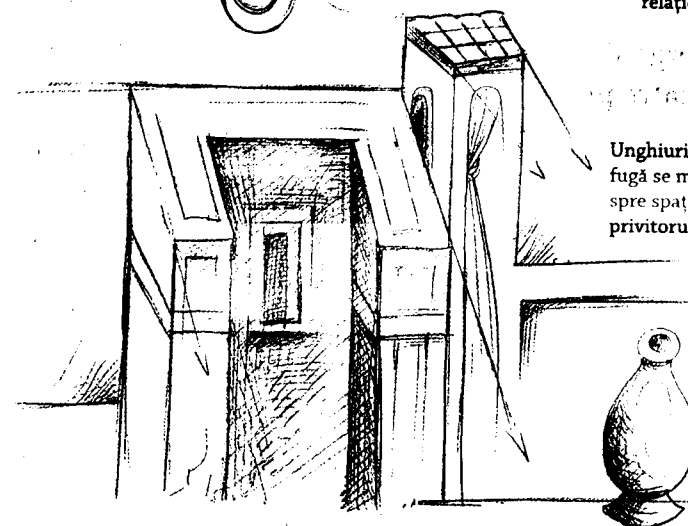
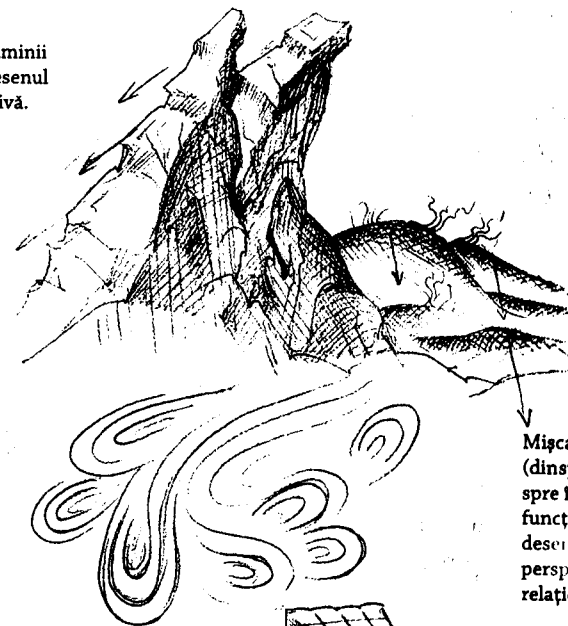


Desenul Xa.



Desenul XI. Desenul peisajului și al cladirilor

Mișcarea luminii
urmează desenul
în perspectivă.



Desenul în
perspectivă de
relaționare se
aplică la toate
obiectele solide

Comentariu

Desenul peisajului (teren, munți, ape) și al clădirilor urmează filosofia pe care am descris-o deja. Figurile se analizează în forme mai mici care, în continuare, se așează într-o legătură ritmică și se adresează privitorului, folosindu-se desenul potrivit în perspectivă potrivit. Astfel, vedem munții alcătuindu-se și căpătând formă de scară, care este dictată de necesitatea organizării ritmice a figurii și de necesitatea ieșirii figurii către privitor.

Același lucru îl vedem la clădiri, unde se vede foarte bine aplicarea perspectivei de relaționare. Dar și la ape este valabilă aceeași filozofie plastică. Astfel, vedem apa analizată în forme mai mici care creează între ele legături ritmice.

Perspectiva de relaționare în cazul pământului este redată în principal prin lumină. Astfel, într-o succesiune de planuri paralele, care formează terenul (pământul), lumina intră în primul plan și cel mai puțin luminat loc (proplasma) intră în spate. În acest fel se dă impresia că terenul se mișcă dinspre suprafața pictată către privitor. Despre acest subiect vom vorbi, însă, mai jos, când ne vom referi mai pe larg la rolul culorii-lumină în icoană.

DESPRE COMPOZIȚIE ÎN TRADIȚIA BIZANTINĂ

Când avem de pictat chipuri sau figuri umane, problema compoziției este ușoară. Și aceasta pentru că, în aceste cazuri, locul părților care alcătuiesc împreună reprezentarea respectivă este dat. Astfel, este de la început cunoscut unde vor fi poziționate pe chip sau pe trup diferitele elemente componente

În aceste cazuri, compoziția nu are în vedere locul elementelor componente ci, după cum am semnalat deja, are în vedere, în principal, modul de existență între ele al elementelor componente și modul de existență al acestora împreună, către un al treilea, adică privitorul.

Putem spune fără să greșim, credem, că, la chipuri și la figuri, arta bizantină urmează în mare măsură înfățișarea naturală. În ciuda oricăror intervenții și modificări stilistico-estetice pe care le-ar aduce, se îngrijește să nu piardă înfățișarea naturală. Iar motivul este evident. Exagerarea ar fi stricat asemănarea reprezentării plastice (al celui înfățișat în icoană) cu înfățișarea naturală, care după învățătura Bisericii este icoana unui chip și îl înfățișează, adică, arată existența sa, fără ca, bineînțeles, să-i descrie substanța. (Vezi în acest sens lucrarea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza*, apărută la Editura Armos). Prin urmare, fiecare om (și aceasta privește și pe Hristos, pentru că și El este om desăvârșit) este reprezentat, este arătat adică, cu înfățișarea ipostasului său. Această înfățișare este unică și nu poate fi schimbată. Când artistul bizantin încearcă să picteze sfinți, dar și alte chipuri sau lucruri, nu poate să anuleze în înfățișările lor plastice asemănarea cu

modelul lor, cu prototipul lor. (Cauza paradigmatică a icoanei, după sfântul Nichifor este chiar cel reprezentat în icoană, mai concret, înfățișarea lui.) Soluțiile plastice și felul de a picta se pot modifica (în realitate, acestea purifică și pune în relație pe cel înfățișat în icoană cu privitorul), dar nu pot fi atâtea și de așa natură încât să distrugă asemănarea.

Aceasta explică și de ce bizantinii nu au o abundență de tipuri iconografice, adică înfățișări, pentru același chip. Așa ceva, pentru percepția lor, ar fi însemnat desființarea icoanei însăși, deoarece ar fi afectat unicitatea figurii și deci a ipostasului celui înfățișat în icoană.

Dar să ne întoarcem la tema noastră.

În cazul chipurilor și reprezentărilor izolate, compoziția este dată și determinată de înfățișarea naturală. Ce se întâmplă, însă, în cazul compozițiilor mai complexe, care înfățișează evenimente din Iconomia dumnezeiască? Sigur, și aici, chipurile care participă la eveniment sunt date, iar figurile lor stabilite. Însă, aici, există marea problemă a locurilor pe care chipurile le ocupă pe suprafața de pictat.

Se pune, deci, problema locului părților componente, al elementelor distincte ale unei compoziții.

Problema devine încă și mai mare, dacă mai luăm în considerație și faptul că artistul bizantin nu gândește naturalist și nu folosește coordonatele spațiului și ale timpului pentru a compune. Dacă ar fi luat în considerare aceste coordonate, ar fi găsit foarte ușor locul figurilor și al lucrurilor în spațiu precum și relația dintre ele.

Este nevoie să căutăm logica cu care iconograful-pictor bizantin compune. Să cercetăm, adică, gândirea în

funcție de care el așează pe același câmp sau plan chipuri și lucruri care nu s-au întâmplat în același moment al timpului și care nu au comunicat între ele.

Adesea, bineînțeles, sunt invocate argumente teologice pentru a fi explicată această depășire a limitărilor spațiale și temporale și se face trimitere la caracterul minunat al energiilor dumnezeiești. Mă tem însă, fără firește să pun sub semnul îndoielii lucrarea minunată a energiilor lui Dumnezeu în Iconomia dumnezeiască, că astfel de trimiteri nu sunt suficiente pentru a înțelege ceea ce se întâmplă în compoziția icoanei bizantin-ortodoxe. Și aceasta pentru că o astfel de argumentare nu explică deloc cum și unde se așează elementele componente ale unei compoziții. Subliniază, numai, faptul că, datorită caracterului minunat al energiilor dumnezeiești, nu se supun limitelor timpului și spațiului istoric. Această constatare este, bineînțeles, corectă, dar nu este suficientă pentru ca cineva să creeze artă. Artă are nevoie de un anume motiv pentru a fi făcută. Mai concret, pentru sistemul pictural bizantin este evident că există o logică care guvernează compoziția și că fiecare pictor bisericesc nu compune improvizând, ci urmând legi, canoane și principii plastice.

Semnificația teologică a locașului de cult (bisericii) ortodox și rațiunea interioară a compoziției bizantine

Pictura bizantină este artă aplicată, în sensul că s-a dezvoltat pentru a avea o anumită funcție în interiorul spațiului bisericii creștine. A fost creată și formată astfel încât să istorisească pe zidurile (interiorul) bisericilor evenimentele și chipurile sfintei Iconomii care au participat la mântuirea omului. Prin urmare, spațiul bisericii este cel care ne va da și

logica interioară a artei picturii bisericești și ne va ajuta să înțelegem de ce și cum compuneau maeștrii bizantini. Considerăm că încercarea de a înțelege arta picturii bisericești ortodoxe fără raportare la biserica ortodoxă și sensurile acesteia este lipsită de realism și nu poate să conducă la aprecieri și concluzii corecte.

Pentru a înțelege modalitatea de a compune trebuie să precizăm funcționalitatea ilustrațiilor bisericii. Și pentru a face aceasta trebuie să ne referim la semnificațiile teologice ale locașului de închinare, ale bisericii.

Când vorbim de biserica ortodoxă vorbim de o clădire cu ritmul arhitectonic al formei de cruce înscrisă, cu turlă. Aceasta este forma pe care a luat-o biserica după căutări de secole, înfățișare care, după consacrarea ei, (sec. VII-VIII) nu s-a mai schimbat niciodată. Și aceasta, nu doar din motive estetice, ci în principal pentru că acest stil exprimă cel mai bine credința ortodoxă despre persoana lui Hristos și despre Biserica ca trup al Său.

Biserica ortodoxă constituie o compoziție alcătuită din două forme diferite: un pătrat și o semisferă (turla). Aceste două elemente de construcție se întâlnesc și compun o unitate plastică în multe și minunate moduri, descoperite de arhitecții bizantini, la care nu este momentul să facem referire acum. În toate variantele și modurile de exprimare ale modelului crucii înscrise cu turlă, esențialul este că elementele de bază rămân aceleași și asta ne interesează pe noi aici.

Alegerea acestor elemente s-a făcut deoarece pătratul însemna (datorită percepției cosmologice a vremii) pământul, adică lumea creată iar turla însemna cerul, adică realitatea necreată a lui Dumnezeu. Toată construcția trimite, prin aceste

elemente, la persoana lui Hristos, în care se unesc ipostatic cele două firi, a lui Dumnezeu și a omului. Prin urmare, biserica înfățișează (în sensul arătat aici) pe Hristos, adică Biserica care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, iar drept trup pe sfinții tuturor timpurilor. Pe bună dreptate, deci, în tradiția noastră, locașul de închinare se numește Biserică, întrucât reprezintă pe Hristos.

Se numește biserică și dintr-un alt motiv. În interiorul acestei construcții se realizează în timp și spațiu unirea credincioșilor cu Hristos în taina Sfintei Euharistii. Aici coboară Duhul Sfânt și transformă pâinea și vinul în Trupul și Sângele lui Hristos, de care se împărtășesc cei chemați să fie sfinții și se unesc cu Dumnezeu. În biserică se face prezent Dumnezeu și se arată Biserica în taina Sfintei Euharistii.

Plecând de la aceste date credem că putem înțelege funcția picturii în interiorul bisericii și să cercetăm rațiunea lăuntrică a compunerii.

Prin pictură, Biserica ortodoxă urmărește două lucruri: în primul rând să arate plastic că Biserica este Hristos, adică un trup care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, și drept mădule pe sfinții, că este adică unirea creatului cu necreatul. În al doilea rând, pictarea locașului de cult țintește, să arate prin intermediul modalităților plastice ceea ce se săvârșește sau se întâmplă în interiorul bisericii, adică prezența lui Hristos și a sfinților.

Plecând de la primul obiectiv, se structurează în principal programul iconografic al bisericii. Dispunerea imaginilor în interiorul bisericii nu este întâmplătoare. Toate au o logică. Prezența lui Hristos Pantocrator în turlă arată capul bisericii. Profeții sunt așezați la baza turlei, pentru că prin harul lui

Dumnezeu au proorocit întruparea, în timp ce Evangheliștii, care ocupă spațiul triumghiurilor sferice (n. t.: pandantivi), sunt persoanele care, inspirate de Dumnezeu, au consemnat întruparea și lucrarea de mântuire a lui Hristos. Maica Domnului Platitera ocupă conca absidei Altarului, pentru că este persoana prin care Dumnezeu-Cuvântul a luat firea omenească. Registrul de sus al pătratului pământului (al istoriei) este ocupat de evenimente ale Sfintei Iconomii iar partea de jos a acestuia este ocupată de Sfinții viețuitori întru Hristos, care totdeauna mijlocesc pentru noi.

Am fi putut spune multe despre programul iconografic dar nu aceasta este tema care ne interesează aici. Ceea ce cercetăm aici este logica interioară a compoziției în pictura bizantină și aceasta are legătură cu cel de al doilea obiectiv al pictării bisericii, adică actualizarea sau aducerea în prezent a celor înfățișate în imagini.

Scopul final este să fie redat plastic adevărul că Hristos și sfinții sunt vii și chiar prezenți la taina Sfintei Euharistii. Dar și pentru evenimente, scopul artistului bizantin este să arate că acestea nu sunt pur și simplu ceva care s-a întâmplat în trecut, ci ceva care se prelungește în timp și ajunge până în prezent.

Pentru a reuși să dea naștere acestui simțământ, că sfinții și evenimentele sunt prezente, bizantinii făceau anumite opțiuni plastice care se sprijineau pe următorul raționament: pentru ca evenimentele și chipurile să vină în prezent, trebuie să vină în aceleași dimensiuni de spațiu și timp cu credincioșii privitori ai imaginilor reprezentate. Astfel, cele înfățișate nu trebuie să se miște în alt cadru de spațiu și timp, și nici să se prelungească pe suprafața picturală. Trebuie să se miște către

privitor, să pătrundă în spațiul și timpul lui, să intre în relație cu el. Numai atunci reprezentarea din imaginea pictată își împlinește scopul ei. Va crea, adică, simțământul că cele înfățișate în pictură sunt prezente.

Acest raționament a condus pe bizantini la anumite opțiuni plastice, care determină funcția elementelor picturale (linie, culoare), dar și coordonatele și principiile compoziției bizantine.

Opțiunea lor fundamentală a fost desființarea adâncimii picturale (în sensul unui alt spațiu pictural care se creează în spatele suprafeței picturale prin folosirea perspectivei liniare). Și aceasta pentru că adâncimea în pictură înseamnă distanțarea celor reprezentate în imagine de credinciosul-privitor care trăiește în alt timp și spațiu.

Desființarea adâncimii este baza întregului sistem și determină în mare măsură compoziția a tot ceea ce se întâmplă pe suprafața picturală.

Celălalt parametru, care determină modul de compunere, este mișcarea care există în icoana bizantină dinspre suprafața picturală înspre privitor, care este, după cu am spus deja, punctul de referință al actului pictural. Mișcarea figurii pictate, care se face prin desenul liniar, prin sistemul perspectivei și prin culoare-lumină, întrește compoziția bizantină și aduce în prezent cele reprezentate în pictură.

Pe baza celor de mai sus, putem, acum, să ne referim la principiile de bază ale compoziției bizantine, după ce, mai întâi, vom face o scurtă referire la proveniența soluțiilor plastice ale bizantinilor și la sistemul optic folosit în Bizanț și care a jucat și el un rol în formarea logicii compoziției.

Despre proveniența principiilor plastice ale modului de expresie bizantin

Am menționat că bizantinii urmăresc să aducă în prezent prin modalități plastice pe cei înfățișați în pictură și că acesta este cel de-al doilea - la fel de important - motiv pentru care sunt pictate bisericile. Pentru a atinge acest scop artiștii nu au născocit soluții plastice, ci au recurs la bogata moștenire a epocilor clasice și elenistice precum și la cea a antichității târzii. În arta acestor perioade au găsit soluțiile de care aveau nevoie. Desființarea adâncimii picturale și folosirea liniei și a culorii locale pentru construirea unei figuri (sculptate sau pictate) plastice era deja un fapt cunoscut încă din secolul al doilea după Hristos. Bizantinii au recurs la această moștenire, nu atât pentru a împrumuta elemente stilistice, cât pentru principiile picturale de bază cu scopul de a-și întemeia arta lor, care are un obiectiv precis. Din acest important climat plastic, care este cunoscut ca expresionism al antichității târzii, sunt împrumutate, deci, desființarea adâncimii picturale, sistemul perspectivei, liniaritatea, și, bineînțeles, modalitate de a compune.

Arta pe care Bizanțul caută să o formeze necesită, însă, mișcare și ritm. Din această cauză recurge la tradiția naturalistă clasică de unde împrumută - în afară de multele elemente stilistice - plasticitatea, poziționarea dinamică a figuri în spațiu și filosofia ritmului care guvernează această artă.

Astfel, bizantinii împrumută în principal din două izvoare principiile picturale de bază și ajung la o sinteză proprie care este cunoscută ca sistem pictural bizantin, cu următoarele trăsături caracteristice.

Absența adâncimii picturale (nu are mișcare în spatele suprafeței pictate).

Cromatică (figurile sunt delimitate de o anume culoare și nu se raportează la negru-umbră).

Liniaritate (care constituie modalitatea de a fi a culorii).

Plasticitatea figuri (confruntarea lumină-umbră) pentru a se reuși mișcarea dinspre suprafața pictată spre privitor.

Realizarea ritmului (mișcări care pun în legătură și unesc chipul pictat cu privitorul)

Optica bizantinilor

Bizanțul, ca moștenitor firesc al antichității grecești, a preluat și teoriile științifice. S-a susținut (G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*) că bizantinii, chiar dacă acceptau emiterea luminii de către soare și înțelegeau procesul formării umbrei, în ceea ce privește vederea admiteau optica euclidiană, așa cum aceasta a fost explicată de Theonas al Alexandriei (sec. IV d. Hr.). Potrivit acestei teorii, procesul vederii se realizează prin curgerea razelor optice de la ochi către obiectul de observat, care în acest mod este perceput și transmis imaginației, spațiu din diviziunea frontală a encefalului, unde se acumulează imaginile. Despre această percepție există referințe la Sfântul Fotie și de la Evstratie al Niceei. Dar și Sfântul Ioan Damaschinul mărturisește că omul vede în linie dreaptă (*Filosofice*). Înțelegând prin acesta că vederea se materializează prin transmiterea razelor optice de la ochi către obiect. Această informație a Sfântului Ioan Damaschinul este valoroasă pentru explicarea poziției elementelor distincte într-o compoziție.

Această concepție a bizantinilor despre vedere a influențat, fără îndoială, opțiunile lor plastice și, foarte probabil, a contribuit la formarea sistemului lor de perspectivă, despre care am vorbit deja. În orice caz, a jucat cu siguranță un rol important în structurarea compoziției. Concepția, conform căreia este vizibil numai lucrul la care pot ajunge razele optice care provin de la ochi, i-a obligat pe bizantini să își așeze compoziția în așa fel încât să nu existe suprapuneri ale elementelor compoziției. *Claritatea reprezentărilor* care este un principiu de bază al compoziției bizantine se datorează în mare măsură acestei concepții despre vedere a bizantinilor.

Nu trebuie însă ca această teorie să fie absolutizată pentru că, după cum am arătat până acum, alt factor care joacă un rol la fel de determinant în construirea compoziției, este energia-mișcare a icoanei însăși de la suprafața pictată către privitor. Astfel, am putea spune că, în cazul picturii bizantine, și privitorul și icoana sunt activi. Icoana se mișcă către privitor (într-un mod pe care o să-l descriem mai pe larg), dar și privitorul este activ și nu un receptor pasiv al icoanelor care ajung la el. Trebuie ca și acesta să acționeze, „să-și arunce privirea” pentru a întâlni pe cei înfățișați în icoane. În pictura unei biserici există, cu adevărat, elemente care presupun exact această acțiune a privitorului pentru a fi văzute în întregime. Spre exemplu, un astfel de caz este scena Bunei Vestiri, care adesea este împărțită pe frontoanele din fața absidei. Și pictura turlei presupune mișcare din partea privitorului.

Înainte să încheiem scurta noastră referire la această temă, simțim că trebuie să mai facem următorul comentariu: Teoria conform căreia vederea se realizează prin emanarea razelor optice de la ochi nu este suficientă pentru a explica

perspectiva de relaționare a bizantinilor, cu așa zisa justificarea că răsturnarea obiectelor se face grație clarității lor, pentru a fi pe cât posibil mai bine vizibile. Sistemul perspectivei bizantinilor are mișcare și îndreaptă lucrurile cu un anume ritm spre privitor. Nu-și propune să ne arate pur și simplu acoperișurile caselor și vârfurile munților.

Principiile de bază ale compoziției în pictura bizantină

Întrucât am precizat rațiunea pictării bisericilor ortodoxe, putem să trecem la consemnarea principiilor care guvernează procesul compoziției.

Acest proces în principiu privește desenul și culoarea. După cum însă am spus deja, linia este aceea care definește în principal „a fi”-ul culorii și, prin urmare, aceasta este cea care construiește în mare măsură compoziția. Astfel, linia este cea care ne preocupă, în principal, iarăși.

Rațiunea care guvernează compoziția este aducerea în prezent a celor înfățișate în pictura bisericească. Pe această bază, bizantinii *au desființat adâncimea în pictura lor* (ca mișcare în spatele suprafeței picturale) și aceasta pentru că adâncimea picturii ar fi îndepărtat figurile. Dimpotrivă, și-au desfășurat figurile pe suprafața peretelui și le-au mișcat ritmic spre spațiul și timpul privitorului. Astfel, compoziția bizantină este ceva mai mult decât o simplă pictură lipită pe zid. Este o compoziție solidă care pornește de la perete, se întinde în spațiul bisericii și se oferă privitorului, pe care îl consideră ca parte organică a sa. Am putea să ne referim la un exemplu pentru a face mai clar punctul nostru de vedere. Compoziția bizantină este ca o pânză care se țese cu cele două capete, unul la perete și unul la privitor. Dacă desființăm

privitorul, se distruge pânza. Într-atât de organică parte componentă este privitorul, încât, fără acesta, toate câte se petrec pe suprafața picturală rămân fără sens.

Prin urmare, desființarea adâncimii picturii și dezvoltarea imaginii în spațiul bisericii este cadrul de bază al compoziției bizantine. Un element la fel de important al acestui cadru este raportarea la privitor și la timpul său.

Acest cadru pictural funcționează ca motiv poetic al principiilor compunerii.

Să încercăm, acum, o analiză a fiecărui stadiu al compoziției separat și să delimităm principiile compoziției bizantine.

I. Desființarea sau depășirea adâncimii picturale

Desființarea sau depășirea profunzimii în pictură este baza logicii compoziționale a bizantinilor. Se consideră că icoana se termină (sau începe) pe suprafața peretelui sau a lemnului. În loc deci de iluzia adâncimii, pe care o oferă pictura renescentistă, icoana bizantină se desfășoară pe un câmp perfect plan, care la pictura murală este de obicei de culoare închisă, în timp ce la mozaicuri și la icoane este de aur sau de culoare aurie.

Culoarea câmpului este un element compozițional esențial, pentru că generează analogic forțele lucrării și contribuie la proiectarea sau reținerea figurii prin raportare la privitor. Astfel, câmpul de culoare închisă lansează la mare înălțime figura, care este tonal mai deschisă, în timp ce câmpul deschis, și în principal aurul, creează contrast și figura se citește mai bine, dar în realitate funcționează ca o încâtușare. Și aceasta pentru că din punct de vedere al tonului, figura pe

un câmp deschis se găsește mai jos și prin urmare se menține în dialog cu câmpul luminos. Nu îl depășește pentru a se mișca către privitor.

Sigur, ce se poate întâmpla aici, este să ridicăm tonalitatea figurilor și să trecem la opțiuni cromatice mai pastelate. Aceasta însă funcționează doar în pictura murală și nu și în cazul la icoanelor. Culorile pastel (reci din cauza prezenței albului) nu se leagă bine cu aurul.

Depășirea adâncimii picturale are consecințe directe asupra modalității de pictare și a funcționalității elementelor picturale (linie-culoare).

Astfel, după cum am menționat deja, prin desființarea adâncimii, linia își asumă cel mai substanțial rol precum și funcții importante, pe care le-am descris la începutul acestei cărți. *Liniaritatea* și sora ei, *cromatica*, sunt consecințe ale desființării adâncimii. Aceste două caracteristici, fără să constituie principii compoziționale ele însele, au o funcție extrem de importantă și materializează logica compozițională a bizantinilor. După cum am menționat deja, vorbind despre funcțiile liniei, desființarea adâncimii conduce la o abordare analitică a figurii, care se descompune în forme distincte, delimitate de linie. Astfel, analiza figurii la nivelul elementelor distincte este un stadiu esențial al compunerii și caracterizează sistemul pictural bizantin. Chiar și la cele mai plastice expresii ale sale, pictura bizantină nu marginalizează acest principiu.

Desființarea adâncimii determină în parte și locul elementelor pe câmpul plan. Aceasta pentru că lipsa adâncimii obligă pe artist să-și dezvolte compoziția pe *înălțime*. Astfel, apare *modul de compunere pe verticală* care este o caracteristică fundamentală a picturii bizantine. Potrivit acestei modalități,

obiectele din spate sunt așezate sus în timp ce, cele din față sunt așezate jos.

Bineînțeles, poziționarea elementelor nu este determinată numai de modul de compunere pe verticală. Cerința esențială ce vizează *claritatea celor înfățișate*, datorată unei teorii optice specifice bizantinilor, joacă, de asemenea, un rol determinant pentru fixarea poziției elementelor în interiorul compoziției. Chipurile și lucrurile trebuie așezate în așa fel încât să se vadă. Prin urmare, nu trebuie să apară suprapunerea.

De asemenea, însemnătatea teologică a celor reprezentate determină și aceasta, într-o oarecare măsură, poziția elementelor componente. Astfel, o persoană importantă sau persoana care are un rol principal în evenimentul reprezentat va ocupa locul central al compoziției, chiar dacă uneori bizantinii preferă compoziții descentrate (mai ales când vor să exprime în mod indirect în același timp că Hristos sau persoana importantă vine sau pleacă). Așezarea lui Hristos în partea stângă a compoziției *Învierea lui Lazăr* vrea să arate că Domnul vine și învie pe prietenul său. Există multe astfel de cazuri și trebuie examinate în particular.

În sfârșit, locul persoanelor și al lucrurilor în compoziție este determinat de necesitățile pentru echilibru și ritm. Despre aceasta o să vorbim mai jos.

Până aici am semnalat următoarele principii compoziționale:

1. *Desființarea adâncimii* (liniaritatea, cromatică).
2. *Modul vertical de compunere a elementelor*.
3. *Claritatea celor înfățișate*.

II. Purificarea compoziției

În prima etapă a compoziției am văzut unde se așează elementele unei compoziții pe un câmp plan și am discutat despre compoziția pe verticală. Am semnalat de asemenea că elementele sunt așezate în așa fel încât să fie văzute de privitor și că personajul principal de obicei ocupă locul central. Aceasta este, însă, doar începutul compoziției, care, fiind alcătuită dintr-o mulțime de elemente, trebuie să constituie o unitate, să devină un întreg (fără a face să dispară elementele distincte). Pentru ca aceasta să se întâmple trebuie ca elementele să-și piardă autonomia și să capete un sens comun și o lucrare comună. Trebuie deci să existe un proces de purificare a compoziției, fără de care figura nu se poate mișca și nu se poate adresa privitorului, lucru ce constituie unul din scopurile esențiale ale artei icoanei. Dacă există o dialectică interioară în compoziție, icoana nu poate să se miște spre privitor.

Această purificare seamănă cu demersul neptic (ascetic), pe care și-l asumă un credincios creștin, care, prin asceză, își purifică patimile și se unește cu Dumnezeu. Iubirea lui pentru Dumnezeu și unirea cu El depind de gradul lui de purificare. La fel se întâmplă și la icoană. Icoana, cu cât este mai mult curățată de „patimile” ei (adică de scindarea interioară, provocată de forțe opuse ale elementelor componente), cu atât devine mai liberă să se miște și să intre în relație cu privitorul, pentru care și există.

Procesul de purificare începe prin *echilibrarea compoziției* în raport cu suprafața peretelui. Dacă compoziția se înclină și cade către perete, atunci nu se poate mișca către privitor. Prin urmare, trebuie echilibrată. Pentru a se realiza echilibrul,

elementele compoziției fie sunt așezate simetric în jurul axului vertical central, fie sunt așezate în alt mod, care, însă, în cele din urmă, aduce echilibrul. Atunci avem o stare de echilibru dinamic.

Modalitățile de realizare a echilibrului sunt multe și la aceasta contribuie nu numai volumul elementelor dar și mișcarea lor, precum și culoarea lor.

Odată realizat echilibrul, mergem mai departe la următoarea etapă a purificării, ordonarea ritmică interioară a elementelor. Pentru a se efectua această lucrare foarte delicată, trebuie ca toate componentele să se întâlnească înăuntrul compoziției într-un sens comun, într-un discurs comun. Ceea ce se întâmplă de obicei este regruparea elementelor compoziției pe baza unei forme geometrice (triunghi, cerc, hiperbolă). Această formă conține axele pe care se vor mișca elementele distincte. În acest fel nimic în interiorul compoziției nu are o mișcare autonomă și străină. Toate au o expresie comună și ansamblul figurii are unitate de acțiune.

Ordonarea ritmică a elementelor unei compoziții este o lucrare foarte dificilă și delicată și necesită cunoștințe, experiență, dar și duh, pentru ca ritmul care va rezulta să exprime ethosul și cumințenia Bisericii. Modalitățile de realizare a ritmului sunt nesfârșite și pentru aceasta putem spune că icoana bizantină, din punct de vedere al realizării plastice, este un eveniment deschis iar nu închis sau terminat. Tradiția bizantină, atât de bogată, cu o mare varietate a ritmurilor ei, dă mărturie pentru aceasta.

Ritmul interior traversează și pătrunde totul într-o compoziție, până și ultima trăsătură de pensulă. Adică, nu privește doar conturul elementelor, ci și construcția lor

interioară (a chipului și a veșmintelor) ajungând până la mișcarea pe care o au lamele (n. t.: luminile) și blicurile.

Vom arăta mai jos câteva exemple de ordonare ritmică pe care o întâlnim la icoanele bizantine.

Ajunși în acest punct, în această etapă, consemnăm următoarele principii compoziționale:

1.Echilibrul.

2.Ordonarea interioară ritmică a elementelor compoziției.

III. Ieșirea compoziției sau a figurii către privitor

Compoziția care a fost prelucrată după cum am descris, deși este compusă din elemente distincte, constituie o singură figură, pentru că are unitate. Tocmai această figură este chemată să părăsească suprafața peretelui și să iasă către privitor. Să îl întâlnească și să intre în relație cu el.

În acest stadiu al compoziției se urmărește întregirea ritmului icoanei. Așadar, trebuie ca figura-compoziție să se miște în așa fel încât să-l întâlnească pe privitor și să se unească cu el.

Pentru această etapă, artiștii bizantini au împrumutat ritmul plasticii antichității grecești și l-au aplicat în pictura lor. Acest ritm se formează astfel: un obiect este supus la două forțe opuse. Astfel, se creează un echilibru dinamic care dă senzația simultană de mișcare și de repaos. Și pentru că privitorul este cel în funcție de care este apreciată mișcarea, lucrarea de artă intră în relație cu el. Vechi artiști greci nu au dus așa departe înțelesul ritmului precum au făcut-o bizantinii. S-au mulțumit să creeze această stare dinamică în obiect, care

însă rămâne în spațiul și timpul lui, în fața privitorului, așezat în față³ [Vezi în legătură cu aceasta lucrarea lui H. Karouzos, *Arta veche* (cuvântări-studii), Ed. Ermis, Atena 1981, în limba greacă.]

Bizantini au aplicat această teorie despre ritm în icoană mișcând însă forțele lucrării către privitor. Au supus figura la două forțe care se echilibrează reciproc. Acestea depășesc suprafața pictată și creează un con optic în fața icoanei. În acest mod, lucrarea devine eteronomă⁴. Se mișcă în spațiul și timpul privitorului. Există acolo unde există privitorul și se mișcă – există – trăiește la fel ca acela.

Pentru a reuși acest lucru au fost necesare multe secole de muncă creatoare din partea artiștilor bizantini. În cele din urmă, acest obiectiv a fost împlinit prin folosirea potrivită a liniei (după cum am arătat deja), dar mai ales prin sistemul perspectivei de relaționare și prin culoare-lumină.

Astfel, bizantinii desenau oameni, obiecte și peisaje în așa fel încât unghiurile de fugă să iasă din suprafața peretelui și să creeze conul optic la care ne-am referit. Simultan cu unghiurile de fugă lucrează și culoarea-lumină.

După cum este cunoscut, în pictura bizantină nu există sursă de lumină, nici interioară nici exterioară. Luminarea chipurilor și a lucrurilor are o logică pur plastică și nu naturalistă. Astfel, figurile se modelează nu în funcție de cum pică pe ele lumina, ci în funcție de cum trebuie redată

³ Termenul grecesc tradus în românește, ca de altfel și în celelalte limbi europene, prin obiect este αντι-κείμενον ceea ce s-ar traduce cu așezat în față ta, ceea ce se află față în față cu privitorul, vis a vis. (n.tr.)

⁴ Nu mai este autonomă, ci funcționează dependent de o rațiune exterioară ei.

plasticitatea lor și, prin aceasta, mișcarea lor către privitor, dat fiind că nu există adâncime în icoană. Din acest motiv, artistul bizantin pornește de la închis-uri calde (proplasma) și ajunge la deschis-uri reci (lumini – lame – carnații). Această mișcare de la proplasmă la carnație este mișcarea de la suprafața icoanei către privitor. Deci, această mișcare a culorii-lumină, împreună cu sistemul de perspectivă, întregeste ritmul și pune în comuniune icoana cu privitorul. De obicei, sau aproape întotdeauna, lumina este orientată invers față de mișcarea obiectului în interiorul compoziției și în același sens cu unghiurile de fugă.

La clădiri, însă, și chiar mai mult la munți, întâlnim mai multe abateri de la această regulă. Vedem că, spre exemplu, la munți că mișcarea este în acord cu perspectiva și, firește, lumina le urmează. În acest caz, muntele se echilibrează de către cealaltă parte a sa, care funcționează ca mișcare opusă și de contra-sprjin.

În această punct, așadar, consemnăm următoarele principii compoziționale:

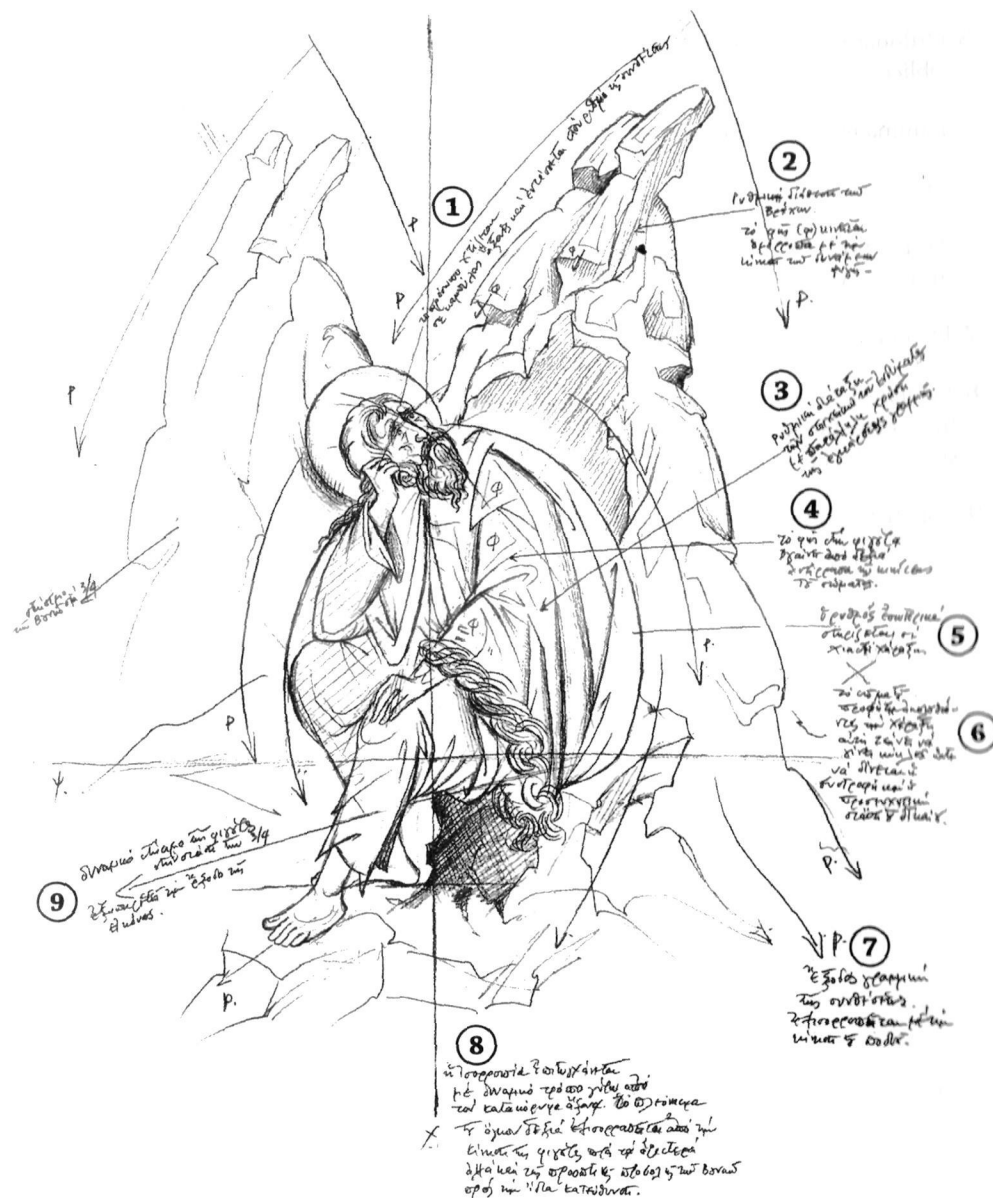
1. Desenul în perspectiva de relaționare
2. Funcționarea în perspectivă a culorii-lumină

Principiile compoziționale pe care le-am semnalat, constituie un cadru care determină, am zice, limitele în interiorul cărora este posibil să creeze artistul bizantin fără să iasă din sistem, fără, adică, să deformeze caracterul picturii bizantine. Și aceasta pentru că aceste principii nu obligă pe artist în ceea ce privește modalitatea de realizare a echilibrului sau a ritmului. Aceasta, credem, se vede foarte clar în bogata tradiție plastică bizantină care are de arătat o abundență a ritmurilor și a mișcărilor, echilibrului și al ordonării elementelor în spațiu.

Prin consemnarea acestor principii, considerăm că ajungem la o descriere care definește modul bizantin de a picta. Încercăm prin această descriere să precizăm care sunt elementele esențiale ale picturii bizantine, fără, însă, să indicăm trăsăturile caracteristice stilistice pe care le are această pictură în diferite epoci. Astfel, ni se oferă posibilitatea înțelegerii faptului că pictura din epoca Paleologilor, și cea din epoca Comnenilor și cea cretană sunt bizantine, în pofida faptului că prezintă mari diferențe stilistice. Ceea ce le unește sunt principiile compoziționale de bază și nu caracteristicile lor stilistice. Definirea principiilor compoziției poate, de asemenea, să funcționeze ca un ghid pentru crearea unor noi compoziții, dar și pentru regrouparea plastică a celor existente. Considerăm că există, astfel, posibilitatea unei raportări creative la tradiția noastră bizantină, pe care din păcate, astăzi, o explicăm cu criterii eronate și, din această cauză, nu o înțelegem. Și, bineînțeles, nu o putem îmbogăți cu bălbăiala noastră.

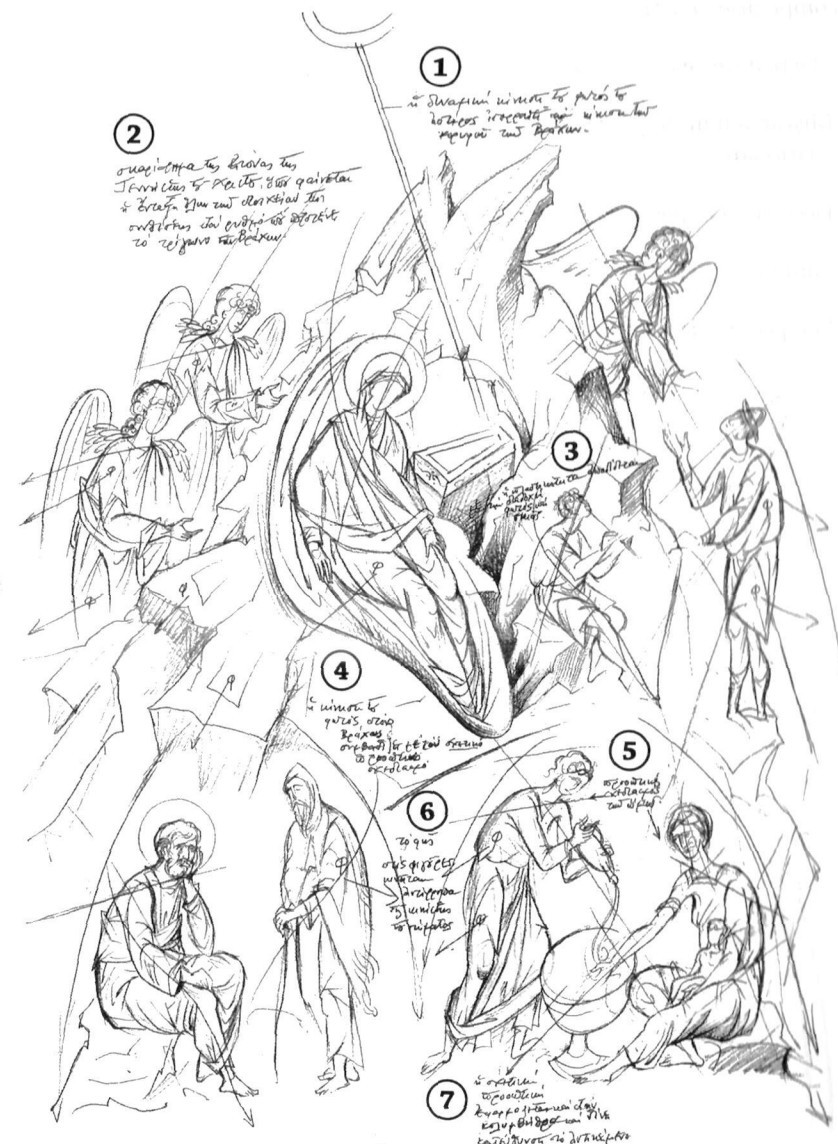
Reproducem mai jos trei desene, trei schițe de compoziții, în care încercăm să aplicăm teoria pe care am prezentat-o cu privire la modul de a compune în pictura bizantină (desenele XII, XIII, XIV).

Desenul XII



1. Chipul se construiește pe axe curbe și se înscrie în ritmul compoziției
2. Ordonarea ritmică a stâncilor. Lumina se mișcă în același sens cu mișcarea unghiurilor de fugă
3. Ordonarea ritmică a elementelor veșmântului prin folosirea paralelă a liniei oblice
4. Lumina iese din dreapta trupului în sens invers față de mișcarea trupului
5. Ritmul se sprijină interior pe trasarea în formă de X
6. Trupul profetului urmând trasarea în formă de X tinde să devină cerc, așa încât se dă impresia poziției de rugăciune a dreptului
7. Finalul liniilor compoziției se echilibrează prin mișcarea piciorului
8. Echilibrul se realizează de o manieră dinamică în jurul axului vertical central. Înclinația sfântului spre dreapta se echilibrează prin mișcarea chipului spre stânga dar și prin proiectarea în perspectivă a stâncilor în aceeași direcție
9. Construcția dinamică a figurii în poziția $\frac{3}{4}$ slujește ieșirea icoanei în afară

Desenul XIII.



1. Mișcarea dinamică a luminii stelei echilibrează mișcarea vârfului stâncilor
2. Icoana nașterii Domnului în care se vede încadrarea tuturor elementelor compoziției în ritmul propus de triumful stâncilor
3. Plasticitatea este realizată prin dialectica dintre lumină și umbră
4. Mișcarea luminii pe stânci merge împreună cu desenul în perspectivă de relaționare
5. Desenarea în perspectivă a umerilor
6. Lumina pe figura se mișcă în sens invers mișcării trupurilor
7. Perspectiva de relaționare e aplicată și colimvitrei dând direcție obiectului

Desenul XIV.



ICOANE
LECTURĂ ESTETICĂ



Icoana 1. *Îngroparea lui Hristos și Mironosițele la mormânt.*
Al treilea sfert al sec. al XI-lea. Sf. Mănăstire Cuviosului Luca
(Osios Loukas), biserica mare.

Compoziția este simplă, cu puține chipuri și suficient de echilibrată. Ritmul interior se realizează pe baza formei triunghiulare a munților care există în spatele figurilor. Mormântul este un element lipsit de mișcare, în pofida desenului său realizat în perspectiva de relaționare, nu reușește să funcționeze dinamic și să contribuie la ieșirea ritmică a icoanei către privitor. Aceasta se întâmplă pentru că iese frontal și nu cu o mișcare oblică, care este ușor de citit de ochiul privitorului. Vedem aici că artistul secolului al XI-lea nu și-a însușit bine funcționarea perspectivei de relaționare. Același lucru vedem și la desenul munților, chiar dacă aceștia au o culoare diferită pentru a se deosebi și pentru a se da

senzația că ceea ce se întâmplă alături este altă compoziție. Vedem aici - și acesta este o caracteristică generală a artei epocii Comnenilor - că munții nu au plasticitate. Sunt plani, fără să se poată deosebi construcția lor interioară și doar în vârf există încercarea de redare prin perspectiva de relaționare impresia că este vorba despre un obiect solid cu volum. Și aici, totuși, desenul în perspectivă este prea puțin dezvoltat.

Prezintă, însă, mult interes încadrarea ritmică a tuturor figurilor distincte în forma triunghiulară a munților. Demnă de observat este și mișcarea aripii îngerului care urmează direcția lungimii laturii muntelui. În aceeași mișcare, și ca o continuare a ei, este și mâna îngerului care arată mormântul gol.

Observăm în această compoziție încercarea de redare a plasticității pe baza a ceea ce este valabil ca reguli în pictura bizantină. Se pleacă de la proplasma calde și se ajunge la lumini (deschis-uri) mai reci. Mișcarea luminii este inversă față de mișcarea corpului (fără ca aceasta să fie tot timpul evident). Caracteristic lucrării respective, după cum de altfel și artei comnene în general, este mișcarea luminii nu oblic pe formă ci mai ales pe lungimea acesteia. Lipsa acestei relații oblice, care există în grad mare și în desenul elementelor componente, contribuie la o plasticitate scăzută. Bineînțeles, există folosirea liniei oblice, dar nu este generalizată și, din această cauză, plasticitatea lucrării este redusă.



Icoana 2. Coborârea lui Hristos de pe cruce. 1164, Nerezi, Biserica Sfântul Pantelimon.

Textul de pe icoană: analiză ritmică a drapajului

Minunată compoziție, exemplu caracteristic pentru arta perioadei comnene. Compoziție rafinată, cu un mediu înconjurător purificat de ruperi ale câmpului și de elemente lipsite de sens funcțional.

Compoziția se întinde pe forma Crucii, nemișcarea căreia arată în cel mai bun mod puterea formei geometrice a hiperbolei, care dă ritm compoziției celor cinci chipuri care participă la eveniment.

Această formă a hiperbolei, atunci când este folosită (vezi Maica Domnului Glikofilousa), dă senzația de întoarcere spre sine și de interioritate. În general, inspiră o stare care produce simțăminte.

Această formă devine ritmul icoanei. Toate corpuri și părțile componente se încadrează în forțele sale. Singura „disonanță”, voită însă, sunt picioarele lui Hristos, care par cumva statice și nemișcate. Asta se întâmplă, însă, pentru se arăta că este vorba despre un corp mort care nu se poate mișca și nu poate lua parte la ceea ce se petrece acolo.

Este minunat echilibrul dinamic, cu veșmântul deschis la dreapta și mișcarea piciorului servitorului în punctul de joncțiune din dreapta, care „scoate” icoana către privitor la nivelul desenului.

Toate sunt construite dinamic și guvernează măsura $3/4$

Privitor la culoare sunt valabile regulile și principiile la care ne-am referit. Lumina se mișcă în sens invers față de mișcarea trupurilor, pentru a reda plasticitatea și pentru a materializa „exodul” icoanei. Luminile însă se mișcă în principal pe lungimea formei și nu oblic. Aceasta diminuează plasticitatea și forța icoanei.

Cu toate acestea, însă, este valabilă regula analizării figurii în forme distincte care sunt delimitate de linie. De multe ori, însă, această analizare este exagerată, ajungând la autonomia liniei. Această tendință, care, de multe ori, domină arta perioadei comnene, va fi părăsită mai târziu și analiza se va delimita în forme mai mici, nu în linii autonome.

Totuși, ceea ce trebuie semnalat aici este o particularitate stilistică din perioada comneană, care nu afectează regula analizării figurilor în forme distincte și ordonarea lor ritmică în continuare. Această regulă se născă exact prin

desființarea analizei interioare a figurilor datorită unei plasticități exagerate. Nu există o construcție interioară și, prin urmare, nu există o modalitate de a dezvălui energia interioară a formei care, prin ritmul său, să se încadreze în ritmul general al lucrării și să devină membru al corpului întregii compoziții. Construcția interioară și ritmul ei constituie rațiunea însăși a formei.



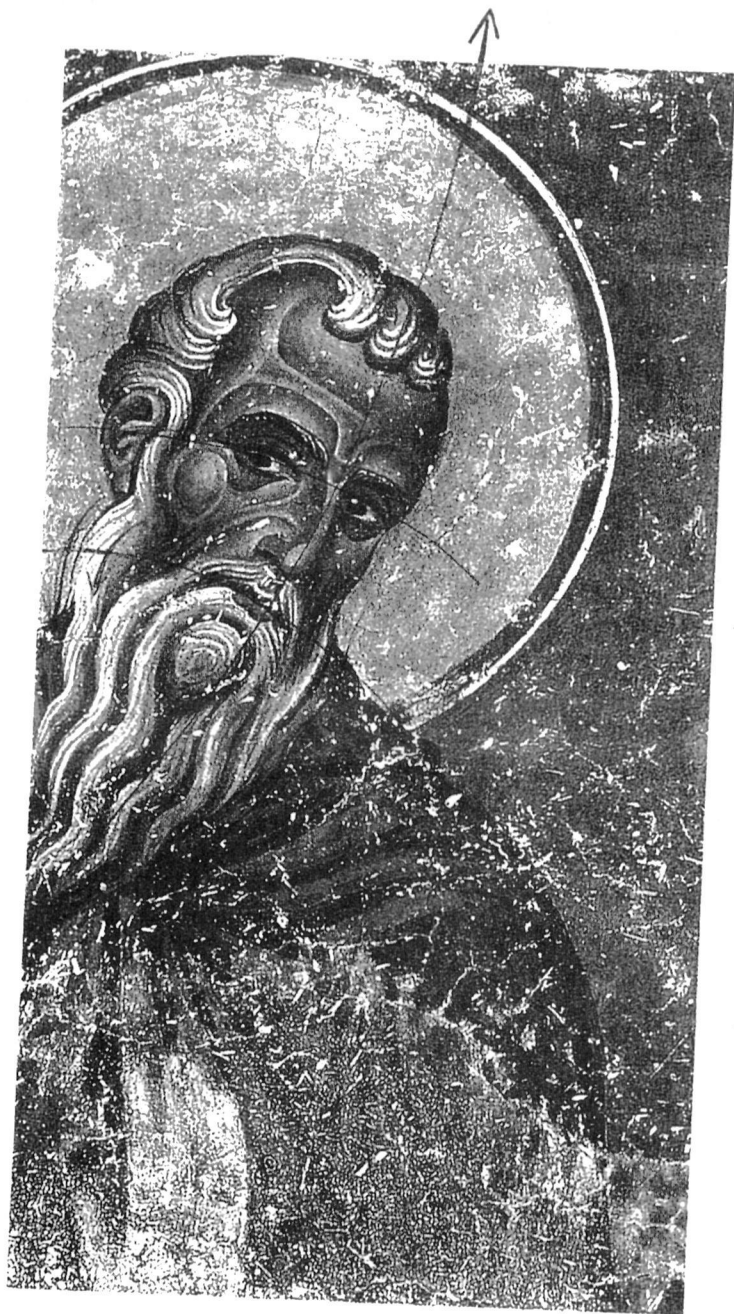
Icoana 3. *Schimbarea la față a lui Hristos* (1160-1180)
Kastoria, Biserica Sfântul Nicolae Kasnitzi.

Splendidă compoziție, construită interior pe ritmul hiperbolei. În această formă geometrică se încadrează figurile distincte care alcătuiesc compoziția. Caracteristic este faptul că și slava care îl înconjoară pe Hristos, are, de asemenea, formă ovală și urmează și aceasta ritmul general. Foarte interesant este modul în care marele artist al sec. al XII-lea mănuieste, din perspectiva echilibrului și a ritmului, figurile apostolilor în partea de jos a compoziției.

Are ca element dat faptul că apostolul Petru trebuie să fie îndreptat spre dreapta, pentru că vorbește cu Dumnezeu-Omul. Astfel, plecând de la poziția lui Petru, desenează cu aceeași mișcare și pe Iacov iar, în mijloc, orientează invers foarte puternicul element al figurii lui Ioan. Se reușește prin aceasta echilibrul dinamic, dar și ordonarea ritmică a elementelor componente.

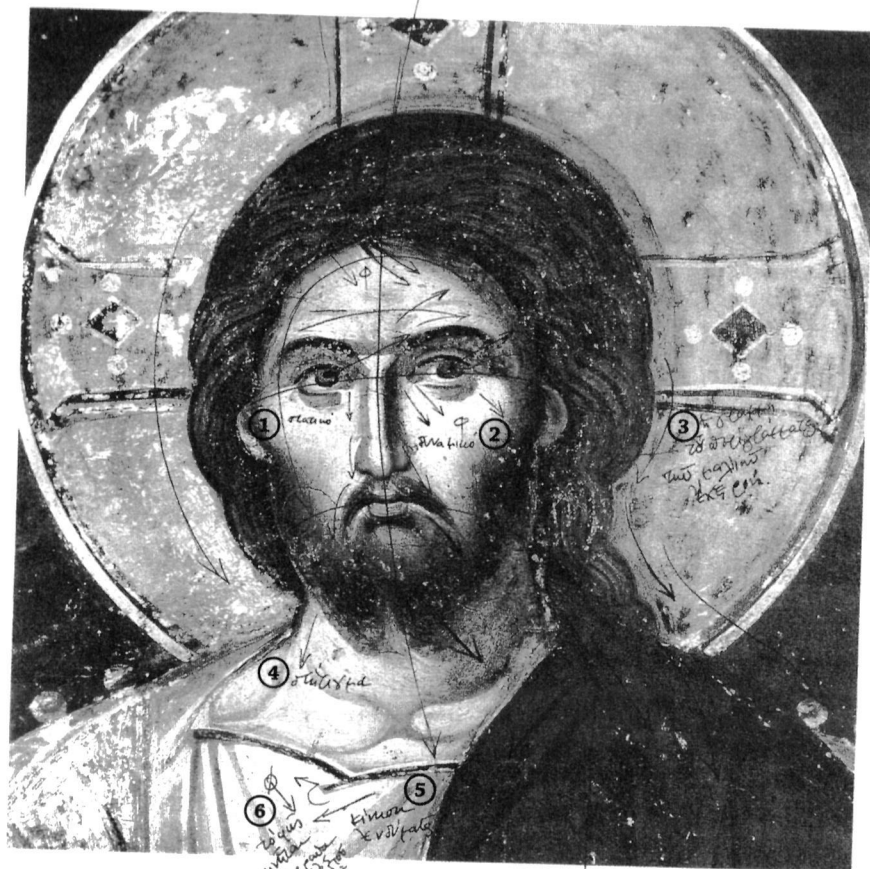
Este caracteristică și aici redarea peisajului și a munților, care au o plasticitate redusă, pentru că nu există desen în perspectiva de relaționare (în afară de vârful lor). Astfel, se încearcă redarea plasticității doar prin intermediul luminii și aceasta prin forme paralele cu conturul. Aceasta, bineînțeles, dă simplitate și liniște compoziției, dar nu și suficientă plasticitate. Aceeași logică a construirii culorii este valabilă și la veșminte, unde însă există folosirea liniei oblice în grad satisfăcător. Prezintă interes, de asemenea, regula exodului luminii în mod invers mișcării corpului.

Cu toate acestea, compoziția este un minunat exemplu al modului în care bizantinii abordează poziționarea elementelor în spațiu, dar și modul distribuirii lor ritmice pe suprafața picturală.



Icoana 4. *Sfântul Ilarion* (sfârșitul sec. al XII-lea),
Patmos, sfânta trapeză a mănăstirii Sfântului Ioan Teologul.

Excelentă mostră a artei din perioada comnenă. La acest chip prezintă interes intenția artistului bizantin de a desena chipul în poziția de $\frac{3}{4}$, folosind axe curbe. În rest, analizează figura în forme particulare, care sunt foarte clar delimitate în interiorul chipului, și care se reunesc și capătă un ritm comun, astfel încât rezultatul se distinge prin liniștea și prin curățenia lui. Senzația liniarității care îl deosebește și care astăzi nu este aprobată de mulți, îndepărtează figura de modelele naturaliste, dar îi dă claritatea exprimării și prezență, prin urmare funcționalitate. Liniștea chipului, care în principal, după cum am semnalat, provine din unitatea ritmului, este întărită și din modul realizării plasticității, care se redă prin folosirea luminilor paralele cu forma pe care o modelează, și nu a luminilor oblice. Un exemplu caracteristic pentru această logică este barba sfântului, unde întreaga modalitate de a desena și de a dezvolta culoarea, face cunoscute opțiunile stilistice ale artiștilor bizantini din secolul al XII-lea. Bineînțeles, esența sistemului pictural nu este afectată, pentru că, și aici, este valabil tot ceea ce este în toate școlile de pictură bisericească ortodoxă.



1. Static
2. Dinamic
3. Linia conturului părului are curgere
4. Sprijin
5. Mișcarea veșmintelor
6. Lumina se mișcă în sens invers
7. Echilibrul dinamic și ritm la veșminte

Icoana 5. *Hristos pe tron* (detaliu) (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton (a lui Manuil Panselinos).

Este vorba despre o capodoperă a artei bizantine, dar și a artei universale. Această icoană, lucrată cu siguranță de mâna marelui maestru, demonstrează înțelepciunea și cunoștințele lui, talentul neîntrecut dar și ethosul său bisericesc. Este o lucrare care depășește cu mult puterile noastre de descriere și analiză. Vom încerca, foarte timid, să ne referim simplu la logica compozițională a figurii și la mănuierea elementelor plastice.

Icoana este un model de abordare sintetică (compozițională) a figurii. Nu este o abordare naturalistă ci plastică. Este un echilibru între figura naturală (adică figura ipostatică care salvează gradul de asemănare cu prototipul) și figura plastică. Adică, aceeași figură a fost analizată și reconstruită apoi, cu un motiv nou, care nu este altul decât realizarea aducerii în prezent a celui înfățișat în icoană. Figurile lui Panselin, și în special aceasta, constituie dovada că pictura bizantină este un mare, minunat și sigur sistem plastic, sau mai bine zis este un mod de gândire plastic. Un mod de gândire plastică ce a depășit naturalismul și a trecut la abordarea figurilor pe baza unor criterii și principii plastice clare și nu pe baza iluziilor oferite de perspectivă și a subiectivității ochiul artistului.

Chipul pe care îl avem în fața noastră este o construcție plastică care ascultă de legi și principii, care are o rațiune de a fi. Nu este consemnarea unei impresii optice, nici simplu o exprimare spontană a spiritualității unui om credincios. Credința și experiența duhovnicească există, dar ceea ce vedem este pictură și nu subiectivism plastic spontan.

Chipul lui Hristos este, deci, o compoziție plastică care țintește să facă prezent pe cel înfățișat în icoană.

Mai întâi, semnalăm faptul că, în pofida plasticității intense a figurii, nu este părăsită niciodată - ca de altfel în toată tradiția picturii bizantine - analiza figurii în forme distincte, delimitate de linie. Toate trăsăturile caracteristice sunt incluse. Într-un fel, desigur, moale (linii de desen calde și blânde), dar toate sunt bine delimitate. Acest lucru este valabil și pentru formele din părțile carnației dar și pentru cele de la păr. Abordarea analitică, care are un motiv esențial de a fi (realizarea ritmului și arătarea vieții interioare a figurii), este pusă, astăzi, la îndoială. Mulți pictori bisericești, urmărind o plasticitate abundentă, optează pentru soluții stilistice care asimilează elementele distincte ale compoziției. Aceasta, însă, are ca rezultat părăsirea principiilor de bază ale sistemului bizantin de pictură și alunecarea către naturalism și, prin urmare, separarea celui înfățișat în icoană de privitor.

Să revenim însă la icoana lui Panselin. După analiza figurii urmează recompunerea. Aceasta se construiește având ca scop plasticitatea și ieșirea radială către privitor.

Kir Manuil Panselinos folosește axe curbe pentru a construi figura, după cum am descris deja și după cum se vede în însemnările pe care le-am făcut pe icoană.

Așezarea elementelor caracteristice pe aceste axe conferă mișcare și ritm unitar. Astfel, figura se mișcă nu la modul general și nedefinit ca un cap. Mișcarea se transferă (și aceasta se vede foarte clar) și ultimului punct al figurii-compoziție. Astfel, toate se constituie într-un ritm, sunt un ritm funcțional.

Mișcările sunt două. Mișcarea capului către stânga și mișcarea privirii și a luminii către dreapta. Mișcarea către dreapta

este întărită de mișcarea părului, care iese peste umăr stâng, de mișcarea bărbii dar și de firele de pe frunte și de mustață. Echilibrul dinamic și ritmul interior sunt minunați.

Minunat de asemenea, la nivel de ritm, este modul care Panselin mănuieste curba conturului părului în raport cu curba pe care o formează mișcarea ochilor înălțându-se chipului. Este atât de cântărită trecerea și întâlnirea acestor linii, încât am putea să vorbim aici de o clipă de adevărată inspirație a lui Panselin.

Raportul de deviere dintre axele ochilor pe de o parte și al obrazilor, mustății și gurii, pe de altă parte, constituie proiectare în perspectivă a figurii care o scoate către dreapta. În această direcție se mișcă și lumina. Mișcarea luminii este arătată de Panselin prin mișcarea potrivită a pensulei către dreapta (la frunte și la obraji).

În direcția materializării plasticității și, prin urmare, către ieșirea figurii din sine acționează funcționarea în perspectivă a liniei. Este caracteristică așezarea oblică a luminii pe păr, dar și desenul liniar al bărbii.

La acest chip al lui Panselin vedem materializându-se toată filosofia bizantinilor despre figura plastică:

- analiza figurii în elemente distincte;
- reconstrucția cu scopul ieșirii figurii către privitor;
- ordonarea ritmică a elementelor pe axele curbe;
- realizarea plasticității la nivelul liniei și, în sfârșit,
- folosirea plastică a culorii pentru ca figura să realizeze ieșirea către privitor.

- pornirea de la proplasma închisă (caldă) și dezvoltarea spre blicuri deschise prin transfigurare.

Acest chip este o capodoperă plastică nu doar din motive estetice dar și pentru că rezultatul este caracterizat de cea mai înaltă funcționalitate. Și aceasta este o mare reușită. În interiorul unor legi și principii concrete, rămânând în cadrul concret al sistemului bizantin, Panselin reușește să creeze personal și să realizeze lucruri absolut mărețe.

Chipul lui Hristos, realizat în modul bizantin de a picta, așa cum îl înțelege și exprimă personal Panselin, este descărcat de orice fel de sentimentalism. Este un chip curat, care cutremură pe privitor nu prin sentimentele pe care le exprimă, ci prin gradul lui de prezență, prin familiaritatea cu care, într-adevăr, țintuiește pe privitorul credincios. Această eliberare din captivitatea conținutului psihologic al chipului și de ceea ce astăzi am numi personalitate, arată, de asemenea, măreția de neegalat a artei bizantinilor. Cu multe secole înaintea artei moderne, artiștii bizantini au conștientizat că valoarea unei lucrări de pictură nu se poate sprijini pe criterii exterioare picturii și cu atât mai puțin pe crearea iluziei că în fața noastră este însăși persoana înfățișată, căreia pictorul reușește să-i întipărească personalitatea și sentimentele sale. Sfântul Teodor Studitul mărturisește, încă din secolul al IX-lea, nu numai că nu este posibilă descrierea firii (naturii) celui înfățișat în icoană (în cazul lui Hristos a celor două firi ale sale) dar nici măcar sufletul omului nu trebuie căutat în chipul lui. Exact acest realism este exprimat de întreaga pictură bizantină, care nu urmărește să descrie sentimente și particularități psihice, ci să prezinte chipurile sau figurile ipostasurilor prin moduri plastice, în așa fel încât să reușească crearea simțământului că cel înfățișat în icoană este prezent, că trăiește în dimensiunile noastre de timp și spațiu.

Tocmai pentru acest motiv este zadarnic să încercăm să ne apropiem de icoană și să o explicăm pe baza puterii de exprimare a sentimentelor și a stărilor psihice, care oricum sunt trecătoare.

Bineînțeles, în unele „exprimări” ale scriitorilor bizantini (Sfântul Fotie, Nicolaos Mesaritis) se fac referiri la ceea ce exprimă figura lui Hristos. În aceste situații, însă, avem evident o erminie ulterioară a isihiei pe care o? exprimă chipul, care este interpretată ca expresie a iubirii de oameni și a iubirii lui Hristos către lume. Astfel de relatări, totuși, nu trebuie absolutizate.

Pentru a termina comentariul nostru la icoana lui Hristos, am putea să spunem că aceasta constituie un punct de referință plastică, nu atât din perspectivă stilistică, cât din perspectiva calității aplicării principiilor compoziționale ale picturii bizantine la chipul uman. Hristos-ul lui Panselin este criteriu pentru pictura chipului.



1. Analiza liniei și mișcarea luminii
2. Mișcarea veșmintelor spre stânga
3. Mișcarea luminii spre dreapta și echilibru dinamic
4. Ritm în X la lumini

Icoana 6. *Fecioarele evreilor cu Maică a Domnului copil* (detaliu de la *Intrarea Maicii Domnului în Biserica*), Manuș Panselinos (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton.

Acest detaliu l-am ales pentru a arăta minunatul mod de a desena chipurile $\frac{3}{4}$ a lui Panselin, și pentru a lăsa să se vadă la nivel de detaliu modul personal de a mânui principiile compoziționale.

La chipurile $\frac{3}{4}$ desenul este exemplar din punctul de vedere al organizării ritmice a elementelor și din punctul de vedere al plasticității.

Folosește și aici axe curbe, pe care poziționează elementele caracteristice. Astfel, nasul, deși iese puțin din axul vertical către exterior (partea strâmtă), revine și, încovoiindu-se, urmează obrazul și axul curb. Vedem această modificare plastică și la nară care se mișcă în jos pentru a realiza euritmia și nu pentru motivul asemănării naturaliste. Această mișcare a nării dă simplitate figurii, pentru că este depășită mișcarea necontrolată și de multe ori spărgătoare de ritm a acestui element în interiorul chipului.

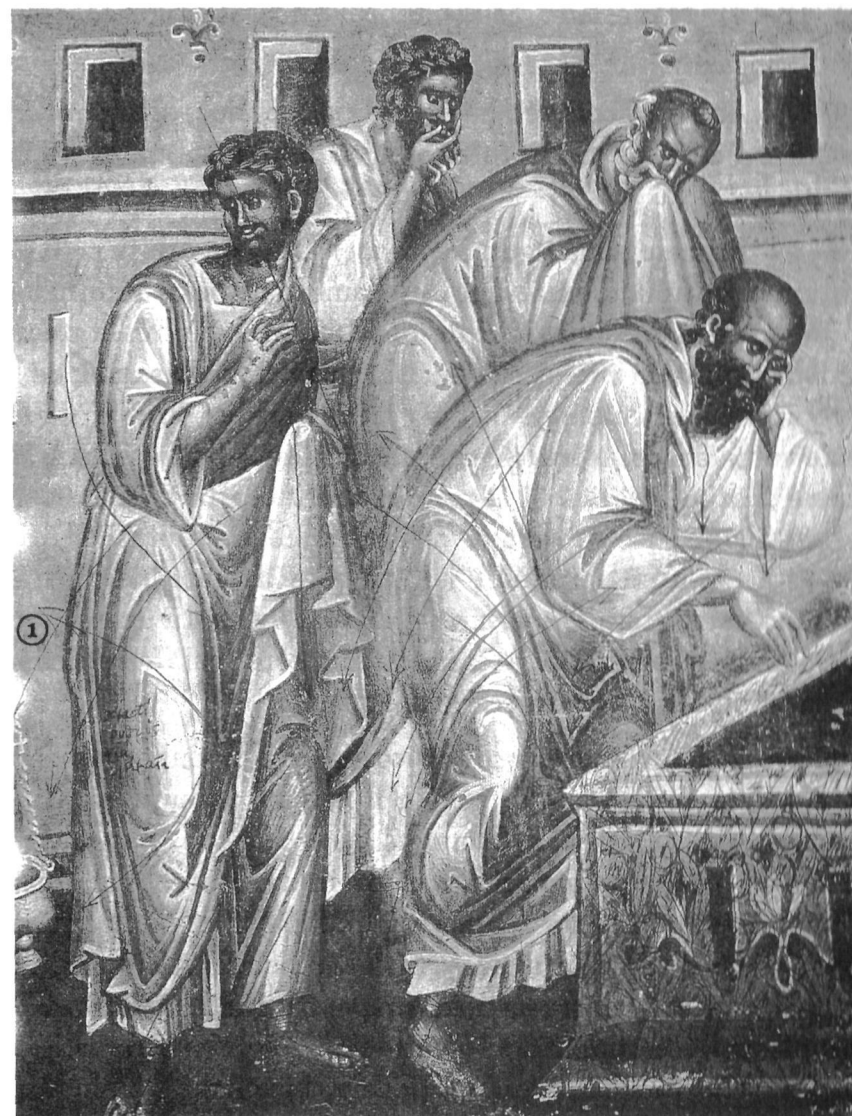
Aceeași ordonare ritmică este valabilă și pentru ochi, care, de asemenea, urmează curbura axului orizontal. Simplitatea figurilor este cutremurătoare. Aceasta produce și curățenie și liniște, caracteristici care sunt foarte cuviincioase, adică se potrivesc modului prin care trebuie redată chipurile sfinte și cuvioase sau evenimentele credinței noastre.

Încă și mai extraordinar este faptul că liniștea și cuviința nu sunt realizate în dauna plasticității și a mișcării. Dimpotrivă, chiar și volumul chipurilor se modelează puternic, iar la păr, cu desenul oblic al luminilor, se realizează o plasticitate abundentă. Euritmia tuturor elementelor, însă, curăță mișcările de dezbinare și produce un eveniment purificat, ritmic.

conferind unitate mișcării și liniște.

Aceeași euritmie și curățenie domină toată compoziția. Să ne oprim însă la câteva detalii. Figura feței din primul plan din dreapta, spre exemplu, are un ritm extraordinar și echilibru dinamic.

Corpul ei se mișcă către dreapta. Pentru a echilibra această mișcare, Panselin folosește ca forțe-mișcări contrabalansante mișcarea mâinii și a celor două veșminte, desenate oblic pe axul vertical, în timp ce mișcarea corpului se leagă energic de mișcarea piciorului. Astfel, toate se clădesc pe acest ritm în formă de X. „Aventura” ritmului însă nu se oprește aici. Înaintează în interiorul formelor distincte și le leagă ritmic în așa fel încât lucrarea, până la ultimul său centimetru, participă la acțiunea și viața comună. Să luăm veșmântul roșu. Această pânză, datorită desenului conturului, se mișcă spre stânga (jos), funcționând ca un contra-fort pentru picior. Să fim atenți, acum, la ceea ce face Panselin în interiorul acestui veșmânt. Desenează cutele în lungul conturului, dar mișcarea este către dreapta. Desenul suprafețelor în perspectivă arată că desenul se mișcă către dreapta și că urmează trupului. Este minunată și analiza curbei în drepte mai mici care se întrepătrund și arată mișcarea spre dreapta. Aici, vedem în toată puterea lor de exprimare caracteristicile liniei, după cum le-am descris la începutul acestei lucrări. Simplitate, curăție, plasticitate, curgere, raportare. Astfel, acest veșmânt roșu este abordat ca o compoziție mai mică în cadrul uneia mai mari și constatăm că sunt valabile și exprimate la nivel microscopic toate câte sunt și la nivel macroscopic. Aici se vede că ritmul pătrunde și acoperă totul. Toate sunt unite.



1. Ritm în formă de X

Icoana 7. *Apostolii se încredințează de Mutare* (trupului Maicii Domnului). Detaliu din Adormirea Maicii Domnului (1313-14). Mănăstirea Studenița. Biserica Sfinților Ioachim și Ana.

Am ales acest detaliu ca minunat exemplu al organizării ritmice a compoziției în interior și ca un foarte bun exemplu de plasticitate.

Primele două figuri ale icoanei sunt construite pe baza raționamentului cromatic pe care l-am expus deja. Lumina nu provine de la vreun izvor exterior sau interior. În realitate nu există lumină, ci evoluție cromatică a culorii proplasmai, de la proplasma de culoarea închisă către deschis. Prin urmare, este vorba despre o energie-mișcare dinspre suprafața picturală către spațiul bisericii și al privitorului. Această mișcare este așezată oblic pe suprafață, nici profil, nici frontal. Pentru aceasta cea mai puternică lumină este așezată ne-central, mutată către stânga, astfel încât să aibă înclinație oblică față de suprafața picturală. Această lumină este forța care echilibrează mișcarea corpului către dreapta.

Extraordinar la această icoană este modul organizării luminii și, prin urmare, controlul asupra acțiunii ei. La o pictură de tip naturalist, lumina care cade pe o suprafață urmează drapajul pânzei la fel ca în realitate. Aici, însă, lumina nu are ca scop doar să arate drapajul, ci este acțiune-energie care se organizează interior, se purifică și se mișcă către exterior. Pentru aceasta drapajul (clădirea luminii pe proplasmă) se modifică. Nu urmează logica naturalistă, ci legile și principiile compoziționale bizantine. Elementul personal în pictura bizantină se referă la modalitatea de folosire a ritmului. Și aici, la Studenița, întâlnim o creație plastică cu aromă personală.

Figura apostolului Pavel se echilibrează în felul următor. Există un ax vertical care se formează din brațul drept și veșmântul care cade de-a lungul gâtului. Astfel, deși nu se vede piciorul care sprijină corpul, această linie dreaptă ține corpul drept. Pe acest ax, prin trasare în formă de X, sunt dispuse membrele corpului. Este foarte interesant aici de menționat că mâna stângă se abate de la axul oblic (orizontal) către în sus și că această mică modificare servește extraordinar de bine sprijinul figurii.

Această trasare în X cântărește forțele și realizează echilibrul. Noi nu o să ne oprim la ansamblul figurii. O să examinăm modul organizării ritmice a lamelor (n. T.: luminilor) pe trup și pe piciorul stâng al apostolului Pavel. Această formă primește o lumină gri caldă (umbră + deschis), care se analizează în forme distincte care au mișcare ritmică dinspre în sus înspre în jos, pe baza trasării în X, după cum se vede pe liniile trasate de noi pe icoană. Caracteristic ritmului care se dezvoltă este existența unor deplasări progresive a trasărilor, încât să se dea cu adevărat impresia unei mișcări. Se vede că lumina se mișcă și prin urmare că piciorul, care este construit cu această lumină, merge. Bineînțeles, la același picior se aplică și alte forțe contra-balansante. Astfel, se materializează o „stare” de echilibru dinamic și un ritm activ.

Aceleași lucruri pot fi semnalate și la piciorul celuilalt apostol care urmează pe Pavel. Și aici ritmul se realizează prin această dezvoltare în trepte a liniilor. Rezultatul este la fel de viu și euritmice. (Vezi liniile trasate pe icoană.)

Pe această mică mostră de pictură bisericească a secolului al XIV-lea se vede că ritmul și euritmia erau aspirații fundamentale și obișnuite ale artiștilor bizantini.

Această informație este folositoare pentru că poate constitui un criteriu pentru legătura noastră creatoare cu tradiția. Astfel, plasticitatea nu poate fi singura noastră aspirație, și bineînțeles nici frumusețea culorilor. Euritmia trebuie să fie scopul final, așa cum a fost întotdeauna, în fiecare perioadă și în fiecare școală de pictură bizantină.



Icoana 8. *Spălarea picioarelor* (1310-1320). Tesalonic. Sfântul Nicolae Orfanos

Admirabila compoziție de la importantul ansamblu iconografic de la Sfântul Nicolae Orfanos, dintr-o relatare care respiră în climatul general al renașterii paleologe, dar care este caracterizată și de stilul ei personal.

În această tradiție avem o încercare de structură compozițională în formă de potcoavă. Este aleasă această structură (ca și în anumite reprezentări ale Cinei de Taină), pentru că ea creează senzația unei situații închise. Astfel, pentru a se reda faptul că Domnul și ucenicii au venit singuri la Cina de Taină, este ales acest tip de structură..

Această structură are avantaje, dar și multe dezavantaje. Alegerea acestei icoane și comentariul ei urmăresc să arate exact aceste avantaje și dezavantaje.

Am menționat, deja, că această schemă compozițională arată cercul închis al adunării și materializează prin urmare obiectivele pictorului bisericesc. Creează, de asemenea, un spațiu pictural între cele două rânduri de ucenici, deci are multe probleme care arată că astfel de scheme se încadrează greu în tradiția picturală bizantină, pentru că nu sunt compatibile cu filosofia generală a sistemului.

Pictorul folosește perspectiva de relaționare în construirea potcoavei și principiul compunerii pe verticală. Astfel, chipurile din spate sunt așezate sus și cele mai apropiate în partea de jos, spre privitor. Aceste mișcări nu sunt, însă, suficiente pentru a rezolva problema care se creează datorită faptului că toate chipurile trebuie să se raporteze, ca părți ale compoziției, la Hristos, care stă în partea stângă a compoziției și spală picioarele lui Petru, dar și la privitor. Necesitatea acestei duble raportări...

pentru profil în ceea ce privește chipurile, în pofida faptului că trupurile sunt așezate cu spatele către privitor. Vedem, deci, aici, că necesitatea raportării către privitor îl constrânge să facă opțiuni rare sau chiar interzise în tradiția picturală bizantină. Și aici, bineînțeles, se revelează în chip minunat filosofia plastică a bizantinilor, care consideră drept finalitate, drept punct de referință al icoanei pe privitor. În consecință, compoziția este tratată ca un eveniment deschis, care pornește de la perete și se deschide către privitor. Exact această necesitate pentru compoziție deschisă obligă pe marele maestru de la Sfântul Nicolae Orfanos la opțiunile plastice pe care le-am descris și care sigur nu sunt cele mai bune. În pofida alegerii profilului, compoziția rămâne închisă către privitor și aceasta are ca rezultat o oarecare îndepărtare a celui înfățișat în icoană de privitor. La o pictură naturalistă, exact această îndepărtare ar fi fost (obiectivul) de dorit și de urmărit. Dimpotrivă, în tradiția bizantină aceasta este „păcătoasă”, pentru că această alegere desființează aducerea în prezent a celor înfățișate și, prin urmare, ține evenimentul respectiv la nivelul unei întâmplări istorice trecute, care este o simplă amintire dar care nu se prelungește până în prezent și, prin urmare, nu funcționează soteriologic.

Pentru aceste motive astfel de structuri compoziționale care conduc la compoziții închise sunt rare în pictura bizantină și, astfel, aceste propuneri, precum este aceasta pe care am comentat-o, nu s-au încadrat în tradiția noastră plastică.

În această compoziție a Spălării picioarelor, vedem că se aplică în rest toate celelalte principii și reguli ale compunerii și în ceea ce privește linia și în ceea ce privește culoarea.



1. Un ritm minunat se realizează prin ordonarea membrilor pe trasare în X
2. Pentru poziția dinamică a trupurilor se prefera poziția $\frac{3}{4}$ iar nu profilul
3. Poziția lui S întors

Icoana 9. *Sfinți în picioare (întregi)* (1318-1320). Sfântul Munte. Mănăstirea Hilandar.

Acest șir de sfinți din ansamblul Sfintei Mănăstiri Hilandar a Sfântului Munte confirmă într-un mod minunat tot ce am spus despre structurarea figurii întregi, despre ritm și despre compoziție. Este un exemplu minunat, unde se vede limpede că pentru bizantini pictarea bisericii nu este o simplă așezare a figurilor pe perete și nici o înșiruire ordonată statică a sfinților.

Ansamblul acestor trei sfinți militari devine compoziție, pentru că, așa cum am spus de nenumărate ori, în pictura bizantină totul este compoziție. Cele trei figuri independente sunt așezate în așa fel pe suprafață - sau mai bine spus, încep a fi așezate pe suprafață cu tendința de a ieși în afara ei - încât încetează să mai fie elemente independente și autonome. Sunt compuse și devin membre organice ale unui întreg, capătă un ritm comun și unitar, care în continuare străbate toate figurile în interior. În centru, în poziția contra-post figura Sfântului Procopie. La stânga lui, Sfântul Dimitrie, în poziția frontalității dinamice și, în dreapta, Sfântul Evstatie și acesta în poziție contra-post. Toate figurile sunt poziționate oblic pe suprafață și se mișcă ca și cum ar ieși din suprafață. În sens invers față de această mișcare, se mișcă lumina dar și multe alte elemente componente ale figurilor sfinților militari. În acest fel, se realizează, în primă fază, starea de echilibru dinamic, care, în continuare, se transformă în ieșire ritmică către privitor, prin plasticitate și lumină.

Este realmente minunat (după cum se vede și din trasările noastre) ritmul interior al icoanei care se sprijină pe axe ușor curbe în formă de X. Totul se supune acestui ritm care funcționează ca element unificator al compoziției.

Demn de observat la această unitate de pictură murală este desenul capetelor, cu forma lor ovoidal-lunguiață. Acest mod de a desena dă un dinamism special capului, și îl leagă funcțional de trupul înalt, slab și vioi (7 ½ - 8 capete). Și din perspectivă stilistică observăm reușita minunată a acestei lucrări parietale a secolului al XIV-lea, care, deși urmează caracteristicile generale ale renașterii paleologe, dispune de culoarea și stilul proprii.



Ritm în X

Icoana 10. *Vânzarea lui Iuda* (1531-1532) Insula Ioaninei. Mănăstirea Filantropilor, Biserica Mare.

Exemplu minunat de structură compozițională a școlii cretane. Scena se întinde având drept fundal un grup de stânci de culoare deschisă, construite în chip de trepte, încât să aibă capacitatea proiectării în perspectivă către stânga. Conturul grupului de stânci dă și modalitatea de organizare ritmică interioară a compoziției în general. Astfel, observăm așezarea tuturor elementelor compoziției pe axe în formă de X, într-un mod deosebit de consecvent dar și dinamic. Această severă organizare ritmică lasă să se vadă tensiunea întâlnirii celor două chipuri principale care aleargă pentru a se întâlni. Pare că se grăbesc amândoi să-și împlinească lucrarea dorită, diferită a unuia de a celuilalt. Scena mai mică din partea dreaptă de jos a compoziției, cu Petru care taie urechea lui Malhus, funcționează dinamic ca un contrafort față de mișcarea către stânga a stâncilor.

Exceptional este și modul punerii în pagină a celor două personaje centrale. Hristos mișcându-se spre dreapta în poziția 3/4 este deschis către privitor, în timp ce Iuda este figură închisă (tinde să i se vadă mai curând spatele). Evident pictorul vrea să izoleze chipul lui Iuda de privitor și să arate, în acest fel, lipsa respectivei persoane din comunitatea sfinților. Chipul-figura lui Iuda nu este însă în poziția profil, așa cum se întâmplă frecvent în astfel de cazuri, nici nu este diform și lipsit de lumină, ca unul lipsit de sfințenie. Chipul acestui om nefericit (dar și al tuturor celorlalți lipsiți de respect care prind pe Hristos), este redat în același stil, ca și cel al Mântuitorului. Aceasta pentru că stilul este un mod de prezentare a evenimentelor și a persoanelor și nu mijloc de exprimare a sfințeniei lor. Dacă așa ceva ar fi fost valabil, ar fi trebuit să existe două

abordări stilistice: una pentru sfinți iar cealaltă pentru păcătoșii care sunt prezenți în astfel de compoziții. Această logică însă este necunoscută în iconografia bizantină. (Mai multe în legătură cu această temă în cartea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza*, Editura Armos.)

Această compoziție, care urmează întru totul principiile de bază ale sistemului bizantin, arată că, independent de școli și specific stilistic, există o coerență internă în tradiția picturii bizantine, care se fundamentează la nivelul principiilor de bază care guvernează compoziția.

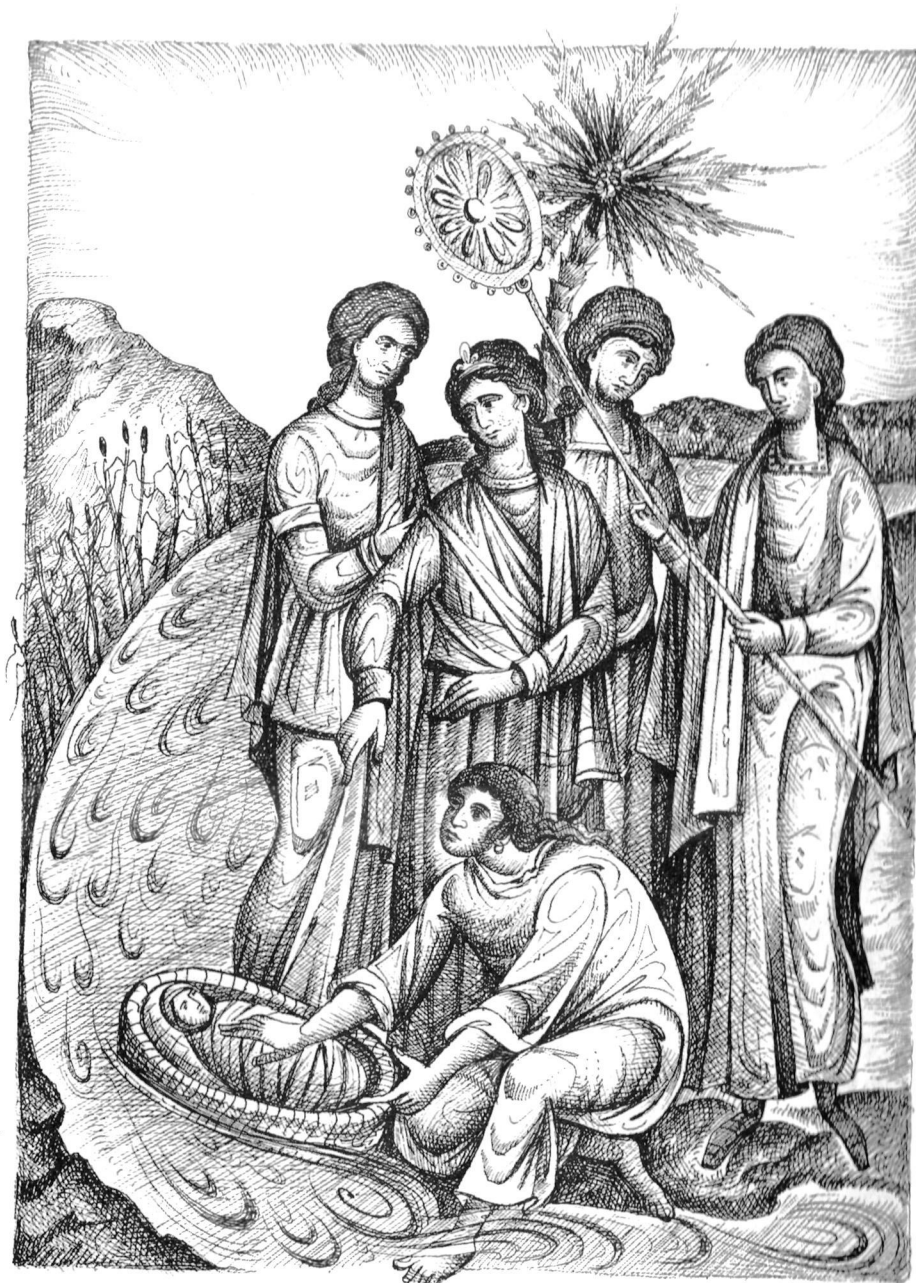
DESENE



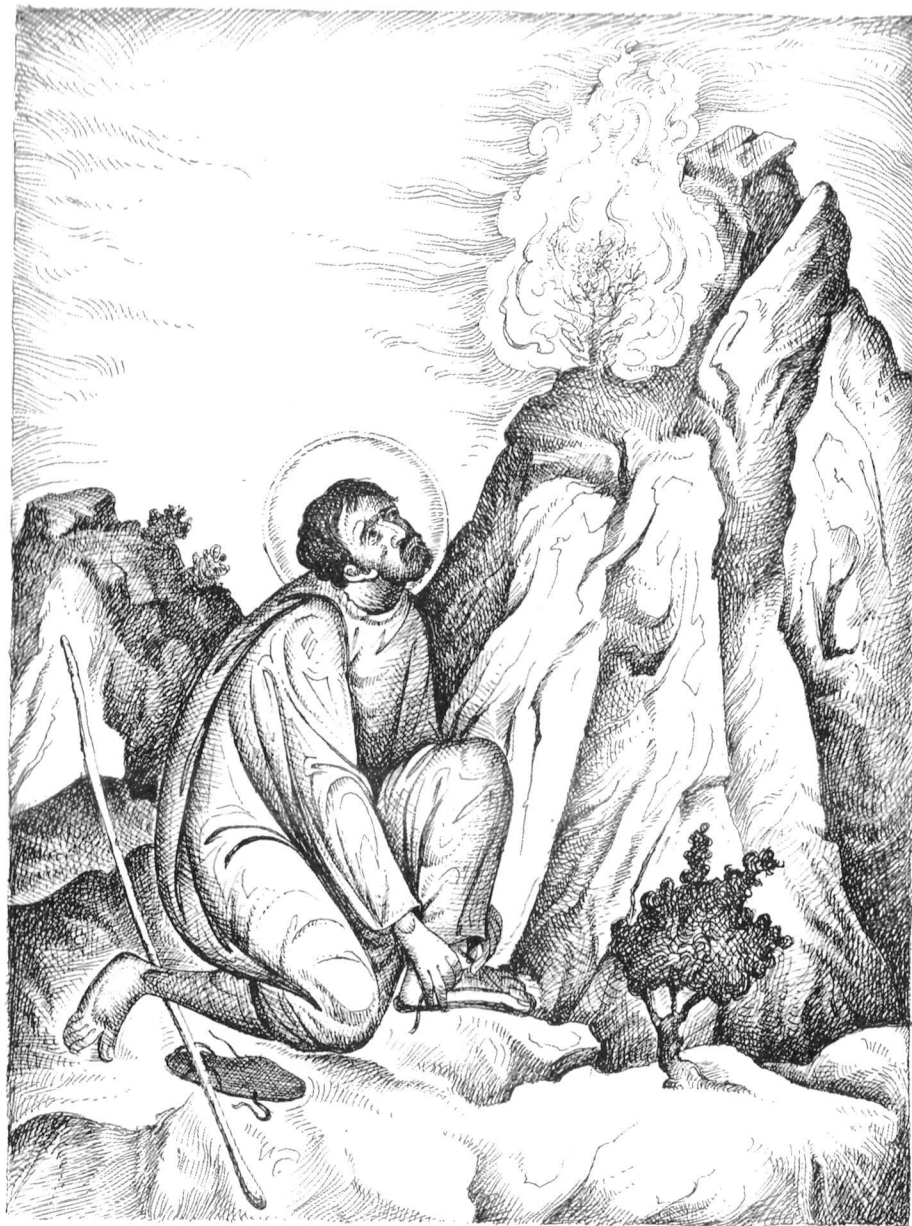
Dreptul Noe



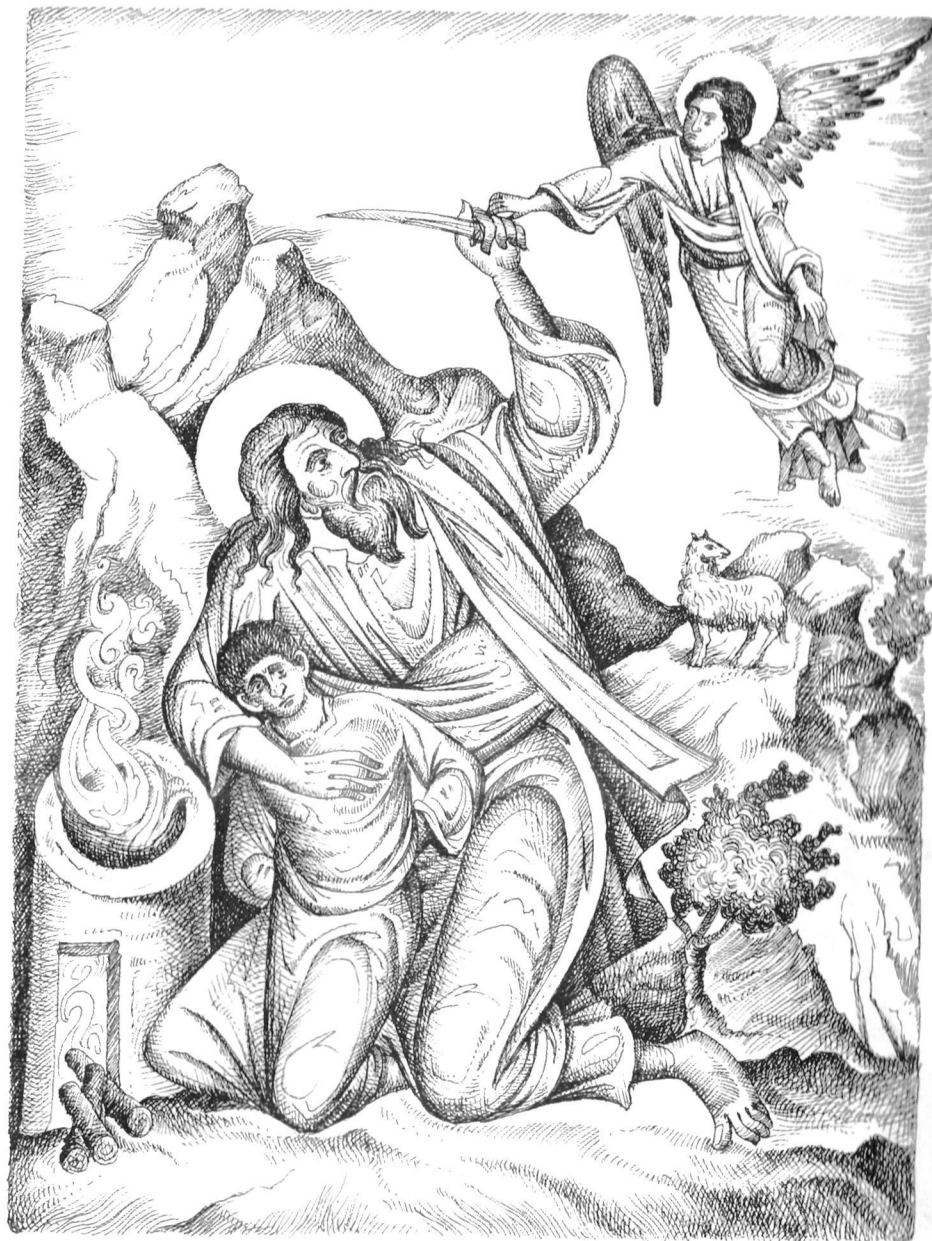
Alungarea din Paradis



Salvarea lui Moise de fiica Faraonului



Moise în fața Rugului aprins



Jertfa lui Avraam



Dreptul Iosif



Bunavestire

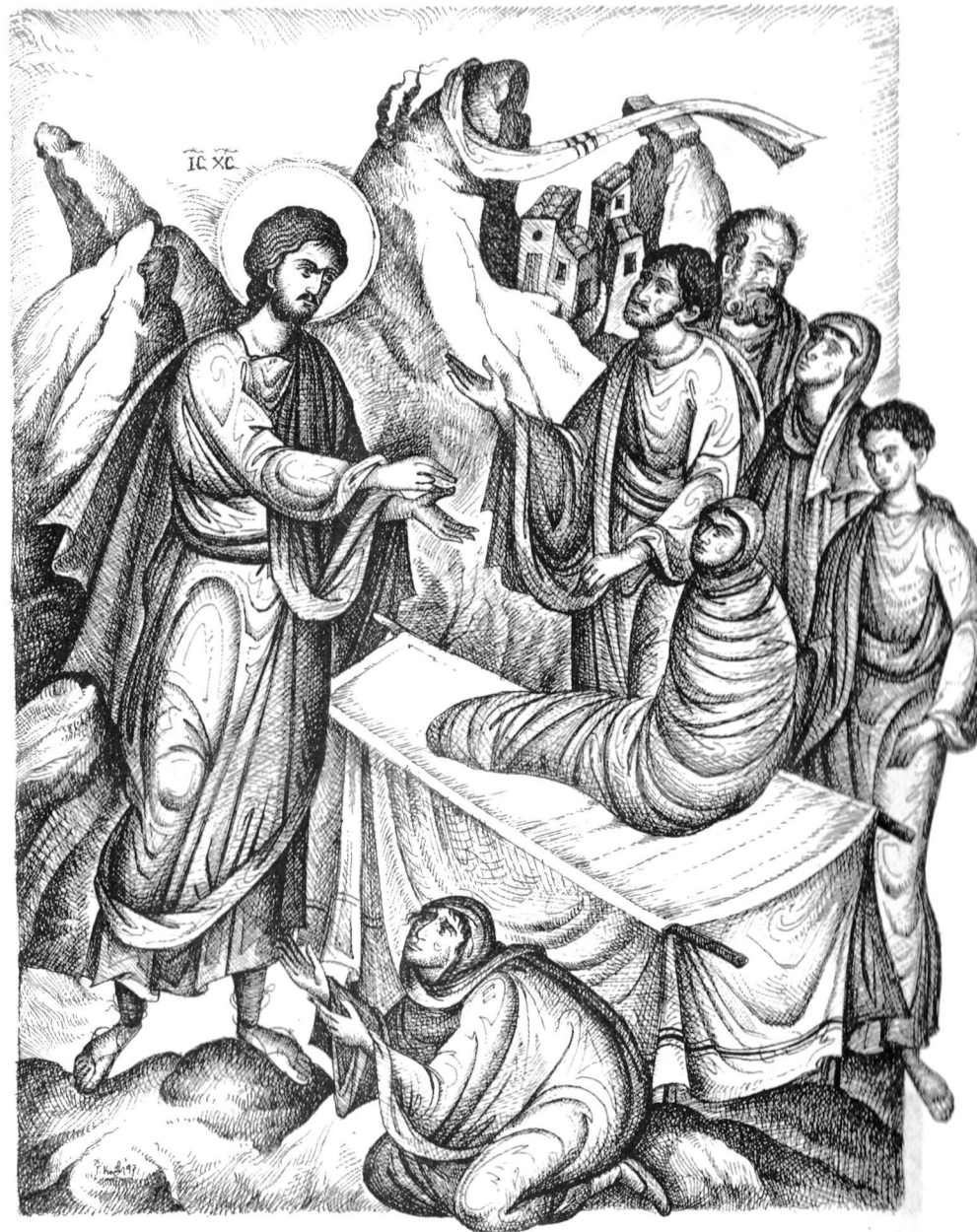
Proorocul Isaia profetește Întruparea Cuvântului



Sfântul Ioan Botezătorul și Înaintemergătorul învățând mulțimile la Iordan



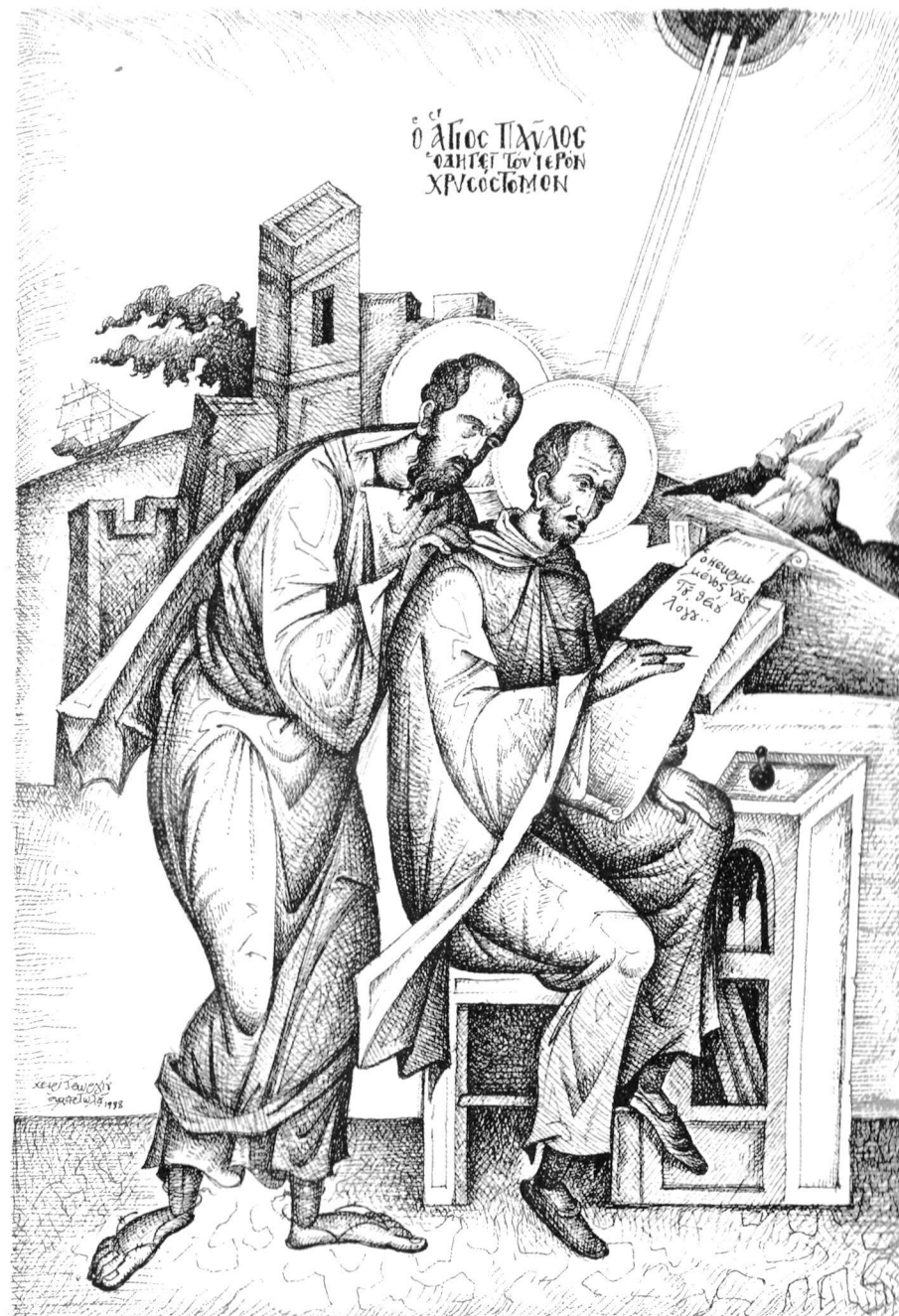
Vindecarea slugii sutașului



Învierea fiului văduvei din Nain



Femeile mironosițe la mormântul gol - Învierea



Sfântul Apostol Pavel și Sfântul Ioan Gură de Aur

Cuvioasa Casiana, inmografie, consemnează urmările Întrupării Cuvântului



Sfinții Ioachim și Ana





CUPRINS

Prefață la ediția românească 9

Cuvânt înainte..... 15

Introducere 18

Ce este linia pentru sistemul picturii bizantine? 23

Trăsăturile caracteristice ale liniei bizantine..... 33

Despre compoziție în tradiția bizantină 71

LIBRĂRIA BIZANTINĂ
Bulevardul Regina Maria, Nr. 50
București, Sector 4
Tel. 337 23 11

EDITURA BIZANTINĂ
Str. Sf. Voievozi nr. 2 ap. 2 sector 1
București Tel./Fax 021/310.86.07
E-mail: edbizantina@lycos.com

GEORGIOS KORDIS

RITMUL ÎN PICTURA BIZANTINĂ

Traducere de Mihai COMAN

EDITURA BIZANTINĂ
BUCUREȘTI



32,00