

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE ARTE VIZUALE ȘI DESIGN

REVISTA STUDENȚILOR

ARTISTORIA

VOL. I, NR. 1

**Editura ARTES Iași
2019**

Design copertă:

Lect. univ. dr. Adrian Stoleriu

Editor:

Lect. univ. dr. Irina-Andreea Stoleriu

Coordonatori:

Conf. univ. dr. Laura Codrina Ioniță

Lect. univ. dr. Irina-Andreea Stoleriu

Comitetul de redacție:

Conf. univ. dr. Laura Codrina Ioniță

Lect. univ. dr. Adrian Stoleriu

Stud. Sabina Azoitei

Stud. Florența Uricaru

Artistoria (Iasi) = ISSN 2668-344X

ISSN-L = 2668-344X

Ideile și informațiile prezentate în articolele publicate în cadrul acestei reviste se află sub responsabilitatea integrală a autorilor, și nu reflectă în mod necesar opinia membrilor comitetului de redacție.

CUVÂNT ÎNAINTE

Revista ARTISTORIA se află acum la primul său număr, debutând promițător în rândul publicațiilor de specialitate ale domeniului artistic.

Dedicată în principal studenților din ciclurile de licență și masterat ale Facultății de Arte Vizuale și Design din Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, această nouă publicație are ca scop oferirea unui instrument de lucru util tinerilor cercetători, dornici să ofere publicului și cititorilor descoperirile muncii lor de creație și cercetare în spațiul academic.

Ideea unei reviste prin intermediul căreia studenții să-și exerseze și perfecționeze, în cele din urmă, „arta scrisului”, a apărut acum mai mult timp, însă a fost condiționată de o serie de factori obiectivi, care odată îndepliniți, au dat naștere acestui proiect care se dorește a fi cât mai longeviv și valoros. Atingerea acestui deziderat va cere, desigur, multă muncă și efort, însă va fi încununat de seninătatea frumoasei vârste a studenției, în care entuziasmul și dorința de cunoaștere nu cunosc bariere.

Într-o lume instabilă, aflată într-o continuă căutare a noului, care de prea puține ori este și sinonim cu expresia binelui, frumosului sau adevărului, oferirea de modele stabile tinerelor generații este un fapt de o importanță majoră. Mai mult decât atât, credem că modelele de valoare nu trebuie doar cunoscute, ci și însușite, iar acest parcurs „inițiativ” este unul dificil și de lungă durată. Personalitățile de valoare, capabile să emită idei, să ofere analize istorice pertinente, interpretări artistice și stilistice viabile sau soluții de restaurare demne să asigure rezistența în timp a monumentelor și operelor de artă medievală, se formează greu, acestea fiind rodul unui lung proces de dezvoltare personală, de înaltă ținută științifică, artistică și academică.

Există însă un amplu spațiu de cercetare și analiză pe care diversele domenii ale artei îl pun la dispoziția cercetătorului dornic de cunoaștere. Acest fapt ne oferă încredere și speranță, mizând pe receptivitatea tinerelor generații, a studenților de azi și de mâine, care vor găsi instrumentele necesare absolvirii acestei înalte facultăți de formare și desăvârșire a propriilor personalități creatoare.

Ne exprimăm deci convingerea că debutul acestei reviste studențești constituie încă un pas, optimist și curajos deopotrivă, pe nesfârșitul drum al cunoașterii, conturând spațiul specific al prezentării ideilor și opiniilor de valoare, al dezbaterilor și confruntărilor constructive pe teme de artă.

Lect. univ. dr. Adrian Stoleriu

SCENA JUDECĂȚII DE APOI, TEOLOGIE A IUBIRII ÎN RĂSĂRIT ȘI TEMĂ DE CUGETARE ÎN APUS

MAGDALENA IVAN*

Abstract:

Judecata de Apoi semnifică confruntarea istorică și individuală cu dreptatea lui Dumnezeu la sfârșitul veacurilor, când se crede că vor fi chemați toți oamenii pentru a li se hotărî fericirea sau osânda veșnică. Tema, foarte răspândită în iconografia creștină, se bazează pe credința în a doua venire a lui Iisus, alcătuită din imagini care înfățișează pe Iisus Pantocrator, Maria și Ioan Botezătorul în chip de "tribunal ceresc". Analizând imaginile Judecății de Apoi vom observa cum esteticul este folosit drept unealtă pentru aducerea la suprafață a unui adevăr scripturistic, descoperit profeților și trăit de evangheliști.

Vom analiza în cele ce urmează modul în care această temă este realizată în spațiul Răsăritean dar și Apusean în perioada medievală dar și prin ce se deosebește milostenia divină specifică iconografiei Estice de tonul aspru, mitico-religios al iconografiei Vestice.

Cuvinte cheie:Judecata de Apoi, teologie, iconografie, pictură.

Judecata de Apoi semnifică confruntarea istoriei și cea individuală cu dreptatea lui Dumnezeu la sfârșitul veacurilor, când se crede că vor fi chemați toți oamenii pentru a li se hotărî fericirea sau osânda veșnică. Tema este foarte răspândită în iconografia creștină și se bazează pe credința în a doua venire a lui Iisus, fiind alcătuită din imagini care înfățișează pe Iisus Pantocrator, Maria și Ioan Botezătorul în chip de „tribunal ceresc” ca intercesori, apostolii și îngerii, ca asistenți, tronul "Hetimasiei"; cetele dreptilor, conduse de Pavel, cetele păcătoșilor, conduse de Moise, raiul, iadul, râul de foc, monstrul Leviatha, învierea morților. „Cu toate acestea, Râul de foc nu este menționat drept caracterizare a iadului, folosindu-se și alte simboluri similare, cum ar fi *cuptorul de foc și iezerul de foc*(Apoc. 19, 20)”¹.

Tema comună întregii lumi creștine se bazează pe metafora din Evanghelie, separarea oilor de capre (Matei, XXV, 31-2) și apare atât în catacombele romane cât și în mozaicurile de la San Apollinare Nuovo din Ravenna din secolul al VI-lea. În Catacombele Priscillei din Roma de sfârșit de secol II, spre exemplu, avem una din cele mai vechi reprezentări ale separării oilor de capre, care derivă, după cum putem observa, din reprezentarea eroului Theseu.

Imaginarul Judecății de Apoi s-a dezvoltat apoi independent, pe diferite direcții în Est și Vest, condusă de curente culturale și religioase pe ambele spații ale lumii

*Studentă la specializarea Master *Teorii și practici în artele vizuale*, anul I, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: ivan.magdalena1@gmail.com.

¹ Constantine Cavarinos, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sofia, București, 2005, p. 61.

creștine. Vom observa cum, treptat, deși pornesc din exact același punct, modul de tratare al scenei despre care vorbim, va fi chiar foarte diferit în funcție de influențele teologice diferite în Vest și Est. Un exemplu în acest sens îl reprezintă Cartea Carolingiană, aflată în contradicție cu Sinodul al VII-lea Ecumenic, care a pecetluit soarta creației artistice în Evul Mediu, separând-o de experiența sobornicească a Bisericii și considerând-o ca fiind autonomă. Teologii lui Carol cel Mare considerau de neconceput și neacceptat ideea de a vedea în icoană o cale de mântuire, echivalentă cu cuvântul Evangheliei, așa cum făcea sinodul.² O astfel de concepție diferită între Vest și Est cunoaște repercusiuni în actul artistic. De aici derivă și dragostea și speranța cu care este așteptată a Doua Venire a Mântuitorului în Est, de focul și teroarea Dumnezeuului necruțător din Vest. Sau pe de altă parte, această idee poate să explice care sunt motivele unei reprezentări umane, tridimensionale, pline de pietate și evlavie în Vest și extrem de solemne și hieratice în Est.

Scena *Judecății de Apoi* din Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia, a fost realizată odată cu întregul interior între 1315-1321 cu ajutorul lui Theodore Metochites. Avem de-a face cu o reprezentare de mari dimensiuni, dispusă pe partea de est a paraclisului, pe întreg zidul superior, pandantivi și boltă. Iisus este reprezentat într-o mandorlă, în centrul compoziției, înconjurat de Fecioara Maria și Sfântul Ioan, și în spatele lor Arhanghelul Mihail și Gavril. Ca într-o vedenie, deasupra lui Iisus se află îngerul care descoperă cerurile din soclu, și circular sunt dispuse corurile aleșilor, corul profeților, corul apostolilor, corul martirilor, corul episcopilor. Nu lipsesc nici reprezentanții Raiului și nici cei ai Iadului. Scena este de o sacralitate ieșită din comun, mai ales că tonul care domină întreaga compoziție este auriul, atât de plăcut bizantinilor.



Fig.1. *Judecata de Apoi*, detaliu (1315-1321), Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia

² Leonid Uspensky, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 144.

În contrast cu această scenă din Turcia și realizată aproximativ în aceeași perioadă, 1293, în Roma, la Biserica *Santa Cecilia* este *Judecata de Apoi* realizată de către Pietro Cavallini. Observăm de la bun început cum naturalismul ia locul misticismului scenei din Turcia. Și aici, Iisus se află într-o mandorlă dar într-o ipostază diferită de cea de mai sus, semnele stigmatelor, hlamida roșie sunt semne ale jertfei și Învierii. Chipul lui Hristos este rezultatul unui realism ce ține mai mult de arta romană. Se renunță la bidimensionalitate și ascetism în favoarea studierii planurilor, a anatomiei, a culorii, fapt ce extrage scena din stadiul „vedeniei apocaliptice” și o aduce în sfera umanului.



Fig.2. Pietro Cavallini, *Judecata de Apoi*, detaliu cu Hristos și îngerii (1293), Biserica *Santa Cecilia*, Roma

În spațiul românesc, analiza scenei Judecării de Apoi a avut ca intenție evidențierea, în primul rând, a elementelor nereligioase, care țin de realitățile istorice și politice ale timpului. Temele cu substrat istorico-politic, care nu le diminuează caracterul religios, apar pentru că se dorește menținerea unei identități a poporului român în fața pericolului ocupației. Amenințați în propria ființă de dominația maghiară, de Biserica Catolică și, mai târziu, de pericolul turc, românii încearcă și prin intermediul artei religioase să-și apere identitatea, aducând în prim-plan teme teologice care stătuseră în umbră și nu avuseseră o importanță atât de mare. Iată cum, în Evul Mediu, arta religioasă ajunge o formă de luptă și de trezire la specificul național. Românii sunt convingeți că pot conta pe ajutorul Proniei divine și astfel Biserica, drept instituție, mediază orice relație fie ea politică sau religioasă în viața românilor. Prin urmare, în scena Judecării de Apoi, atât în Moldova, cât și în Țara Românească, apar unele aspecte istorico-sociale ce reflectă starea societății românești din perioada respectivă. Sunt numeroase temele care au rolul de

mobilizare și educare a maselor, un rol oarecum propagandistic, aceste teme fiind elaborate din inițiativa domniei, care prin imagistica religioasă și istorică își propunea să păstreze vie în sufletele credincioșilor, ideea de libertate și neatarnare națională.

Pentru Moldova, cea mai celebră reprezentare a Judecării de Apoi este cea de la Mănăstirea Voroneț. Dar tot pe aceeași linie a inovațiilor se înscrie și pictura exterioară de la Arbore ce urmează în linii generale tipicurile iconografice existente, dar se remarcă prin multiple noutăți de ordin stilistic.



Fig.3. *Judecata de Apoi* (sec XVI), Mănăstirea Voroneț

La Voroneț în cadrul scenei se individualizează mesajul politico-ideologic al Judecării de Apoi, unde în detaliu sunt prezentate particularitățile etnografice ale personajelor pictate. Astfel, imaginea este prin excelență un mesaj antiotoman. „Numele pictorului- Ionașcu Chiril- profunda sa implicare în problematica social-politică a societății moldovenești de la jumătatea veacului al XVI-lea, evidentă mai ales prin picturile de pe fațadele pridvorului, precum și terminațiile românizate ale inscripțiilor slavone, dovedesc autohtonismul acestui remarcabil pictor a cărui valoare europeană este neîndoielnică”³. Spre deosebire de tradiția reprezentării Judecărilor de Apoi în arta bizantină, unde rolul preponderent îl jucau pedepsirea viciilor morale, în Judecata de Apoi de la Voroneț contradicțiile de ordin confesional și confruntările de ordin etno-național apar în prim plan sub forma simbolico-alegorică oferită de limbajul picturii religioase medievale. În acest caz nu mai avem de-a face doar cu dușmanii dreptei credințe, armenii și latinii, ci și cu

³ Ion I. Solcanu, *Artă și societate românească*, Ed. Enciclopedică, București, 2002, p.24.

dușmanii țării, care pe vremea aceea erau turcii și tătarii. Din rândul damnaților fac parte și latinii, fiind considerați și ei, la fel ca armenii, eretici și prin urmare periculoși pentru unitatea națională. Nu trebuie uitat faptul că Petru Rareș ocupa în această perioadă Pocuția, ceea ce a adus în epocă la o deteriorare a relațiilor cu polonezii, care se știe că erau catolici. Astfel, în scena de la Voroneț nu doar Arie și Iuda ard în focul Gheenei, ci inclusiv capul Bisericii Catolice. Judecata de Apoi astfel concepută este românească, în speță moldovenească⁴, deoarece atât stilul moldovenesc cât și cel gotic emană fiecare dintr-o metropolă.

Într-un contrast frapant cu cei din iad, locuitorii raiului, au chipuri pe care se poate citi seninătatea, iar atmosfera ce domină grădina raiului este una de calm sărbătoresc. Se poate vedea aici Pământul personificat printr-o femeie stând lângă un monstru bicefal care ține un sicriu în mână și este înconjurată de animale care scot pe gură corpuri umane. Mai jos, sub această compoziție, apare personificarea mării stând pe doi pești și ținând în mână stângă o barcă. Peștii scot și ei mădule de corpuri umane. La Gracanica, pe Câmpia Kosovo, în Biserica *Bunei Vestiri* din 1321 apar personificări similare cu cele de la Voroneț, ale mării și ale pământului. „Marea” stă pe un cărucior tras de un monstru. Tot aici, față de pictura de la Voroneț se resimte tendința occidentalizată de subțiere a corpului uman. În reprezentarea Judecății de Apoi de la Gracanica cât și de la Voroneț se află un element care ar putea surprinde un teolog catolic, Petru și Pavel se află la porțile locului de eternă fericire și nu înăuntru.

Spre exemplu la Baptisteriul din Florența, Judecata de Apoi este înfățișată pe trei registre. Primul registru este în întregime ocupat de îngeri, al doilea registru este ocupat de cei douăsprezece apostoli stând pe tron cu cărțile deschise pe genunchi și cel de-al treilea cuprinde răsplata sau pedeapsa. Raiul este deschis mulțimii de către un arhanghel supradimensionat și nu de Sfântul Petru. În dreapta este figurată una dintre cele mai înspăimântătoare scene din iconografia apuseană dar și răsăriteană, Lucifer înghițând trupuri nude, o scenă din Infernul lui Dante. Revenind la Biserica din Gracanica, ea prevestește pictura Renașterii, în vreme ce Voronețul rămâne elenistic și restrânge registrul mișcărilor și al reacțiilor afective în conformitate cu misticismul isihast⁵.

Comparând *Judecata de Apoi* de la Voroneț cu scena din Baptisteriul din Florența, observăm diferența de concepție teologică a mântuirii și a pedepsei în estul și vestul lumii creștine. La Voroneț, grația divină acoperă toți păcătoșii și salvează întreaga lume de la început și până la sfârșit. Prin viziunea lui Efreem Sirul, la Voroneț, este așteptată mai degrabă dragostea lui Dumnezeu pentru ființele create de El decât mânia sa. „Eshatologia Bisericii răsăritene nu cunoaște Dumnezeul răzbunător. Nu se poate trece peste chipul îngerilor nerăbdători să-i salveze pe păcătoși și să nu-i lase la îndemâna diavolilor”⁶.

⁴ Idem. *Autorii ansamblului pictural de la Voroneț*, Extras din Anuarul Institutului de istorie și arheologie - A. D. Xenopol, XXI, Ed. Academiei R.S.R., Iași, 1984, p. 8.

⁵ Wladyslaw Podlacha, Grigore Wadriș, *Umanismul picturii murale post-bizantine*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1985, p. 148.

⁶ *Ibidem*, p. 165.



Fig.4. *Judecata de Apoi* – detaliu (1330), Baptisteriul din Florența

În cele din urmă, am ales să discutăm despre *Judecata de Apoi* realizată de Rogier van der Weyden între 1443-1451. Un poliptic de această dată, unde se poate observa foarte bine, teroarea păcătoșilor promovată de bestiarele Evului Mediu și schimbările de optică pe care le propune arta religioasă în Occident. Avem în față o compoziție desfășurată pe trei registre, primul este reprezentat de Gloria Divină, al doilea registru de reprezentanții raiului cu intercesorii, de-o parte și de alta Fecioara Maria și Sfântul Ioan, ultimul registru fiind ocupat de binecuvântați și damnați. În centru, sub Hristos, se află Arhanghelul Mihail cu o balanță în mână, semn al Justiției. Aripile Arhanghelului sunt reprezentate ca cele ale unui păun, simbol al ochiului și al faptului că biserica este atotvăzătoare, și pentru că se crede că penele păunilor nu pot intra în putrefacție, ele reprezintă viața veșnică. Raiul, reprezentat printr-o construcție gotică, este deschis unui grup de oameni în frunte cu un călugăr dominican, nu ca în operele răsăritene, de către Petru și Pavel, ci de către un înger.



Fig.5. Rogier van der Weiden, *Judecata de Apoi* (1445-50)

La fel ca în reprezentarea lui Pietro Cavallini, Iisus este reprezentat într-un veșmânt roșu alături de simbolurile Învierii. În stânga chipului lui Hristos, Rogier van der Weyden alege să ilustreze o sabie ca pedeapsă pentru damnați, și în dreapta

crinul alb, simbol al Bunei Vestiri, este realizat pentru binecuvântarea cuvioșilor. Păcătoșii, plini de teroare, caută să se adăpostească în pământ la deschiderea cerurilor, iar binecuvântații ies din pământ spre a-și primi răsplata. De remarcat aici este că personajele de sorginte divină au fizionomii nordice iar Fecioara Maria arată precum o țărancă de la 1400. Observăm cum Deisis-ul, deși este reprezentat și aici, nu are un rol atât de pronunțat în salvarea omenirii așa cum îl întâlnim în reprezentările răsăritene. Aura este încă bidimensională iar stângăciile anatomice nu știrbesc frumusețea reprezentării.

„În vremea noastră, această temă se zugrăvește tot mai puțin, deoarece concepția religioasă, duhovnicească, a primelor secole ale erei creștine și a perioadei medievale a fost înlocuită cu una secularizată”⁷. Cu toate acestea, scena Judecării de Apoi, a reprezentat de foarte multe ori apanajul unei credințe religioase mai mult sau mai puțin înflăcărată, diferită în cele două regiuni de care am discutat, și influențată puternic de părerea teologului. Am conturat mai sus mai multe momente când scena Judecării de Apoi a surprins diferite definiții și tipologii- *Judecata de Apoi* de la Chora- tipicul răsăritean de reprezentare a celei de-a doua Veniri, *Judecata de Apoi* realizată de Pietro Cavallini- reprezentare influențată de sculptura și realismul roman, *Judecata de Apoi* de la Voroneț- judecata ce condamnă dușmanii poporului, *Judecata* din Baptisteriul din Florența- teroarea care sperie păcătoșii, *Judecata de Apoi*- Rogier van der Weyden- judecata popoarelor nordice.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. *Judecata de Apoi* – detaliu (1315-1321), Biserica Mântuitorului din Chora, Turcia

Fig.2. Pietro Cavallini, *Judecata de Apoi* – detaliu cu Hristos și îngerii (1293), Biserica Santa Cecilia, Roma

Fig.3. Judecata de Apoi (sec XVI), Mănăstirea Voroneț

Fig.4. *Judecata de Apoi* – detaliu (1330), Baptisteriul din Florența

Fig.5. Rogier van der Weiden, *Judecata de Apoi* (1445-50)

Bibliografie:

Alexianu, Alexandru, *Acest Ev. Mediu românesc*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sofia, București, 2005.

Chihaiia, Pavel, *Arta medievală*, Ed. Albatros, București, 1998.

Drăguț, Vasile, *Arta creștină în România*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985.

Dumitrescu, Sorin, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Ed. Anastasia, 2001.

Nicolescu, Corina, *Moștenirea artei bizantine în România*, Ed. Meridiane, București, 1971.

⁷Leonid Uspensky, *op.cit.*, p. 64.

Podlacha, Wladyslaw, Grigore, Nadriș, *Umanismul picturii murale post-bizantine*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1985.

Solcanu, I. Ion, *Autorii ansamblului pictural de la Voroneț*, Extras din Anuarul Institutului de istorie și arheologie- A. D. Xenopol, XXI, Ed. Academiei R.S.R, Iași, 1984.

Solcanu, I. Ion, *Artă și societate românească*, Ed. Enciclopedică, București, 2002.

Uspensky, Leonid, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994.

SCENA RĂSTIGNIRII LUI IISUS HRISTOS - EVOLUȚIE, REPREZENTĂRI ȘI SIMBOLURI

IUSTIN ONOFREI*

Abstract:

Reprezentări ale Crucii lui Hristos răstignit sunt cunoscute încă din primul secol creștin. Bizanțul a creat un tip de răstignire clasic prin simțul proporției, căutând sobrietatea și limitându-se la esențial. Artă occidentală l-a reprezentat pe Iisus nu numai ca identitate divină, ci și ca persoană fizică. Au încercat să stârnească emoții puternice în inimile privitorilor, aducând momentul biblic în prezent și provocându-i pe aceștia să îl retrăiască.

Cuvinte cheie: crucificare, Hristos, artă bizantină, artă occidentală.

Crucificarea sau răstignirea lui Iisus Hristos reprezintă unul dintre cele mai importante evenimente descrise în Biblie. Acest eveniment este comemorat în fiecare an, de majoritatea creștinilor, în ziua Vinerii Mari.

Nu romanii, cei care l-au răstignit efectiv pe Iisus Hristos, se află la originea acestei forme crude de pedeapsă capitală. Ei au împrumutat-o de la fenicieni, poporul antic din regiunea ocupată, în prezent, de Liban și de părți ale Siriei și Israelului. Pe lângă numeroasele lor realizări pe plan cultural, fenicienii au introdus moartea prin răstignire, pe care au „exportat-o” și asirienilor, egiptenilor, persanilor și cartaginezilor.

Însă în perioada morții lui Hristos, răstignirea devenise în Imperiul Roman cea mai degradantă formă de pedeapsă capitală, precum și cea mai dureroasă. Ea le era rezervată sclavilor și celor mai înrăiți criminali care, în cazul în care puteau dovedi că sunt cetățeni ai Romei, puteau beneficia de o altă metodă de execuție.

Cea mai timpurie „cruce” a fost, de fapt, doar un țăruș vertical de care condamnatul era legat și lăsat să moară de foame și sete. Ulterior, ingeniozitatea romană a dat naștere unui număr de trei tipuri de cruce: crux commissa, în formă de Y; crux decussata sau crucea Sf. Andrei, în formă de X; și cea folosită în cazul răstignirii lui Hristos, crux immissa, cu patru brațe în formă de T.

În niciuna dintre Evangheliile cuprinse în Noul Testament nu este descris cu exactitate modul în care Iisus a fost răstignit pe cruce.

Reprezentări ale Crucii lui Hristos răstignit sunt cunoscute încă din primul secol creștin. La început se realizau doar reprezentări decorative ale Crucii (fără Cel răstignit), în absidele catacumbelor și ale primelor biserici creștine¹.

Pe la sfârșitul secolului al IV-lea, Prudentius a vorbit despre o scenă a Răstignirii într-unul dintre poemele sale. La British Museum se află o compoziție bine dezvoltată a Răstignirii, sculptată pe un os de fildeș, reprezentare ce este datată în secolul al V-lea.

* Student la specializarea *Istoria și Teoria Artei*, anul II, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: ius1984@yahoo.com.

¹Mihai-Alex, Olteanu, *Icoana Răstignirii Domnului – reprezentare și simboluri*, în *Ortodoxia.ro*, ediție online.



Fig.1. Răstignirea (420-30), British Museum



Fig.2. Răstignirea, Basilica Santa Sabina, Roma

În secolul următor găsim aceeași scenă înfățișată pe ușa din lemn de chiparos de la Basilica *Santa Sabina* din Roma.

Reprezentările iconografice bizantine s-au dezvoltat completând relatarea Sfântului Ioan cu elemente împrumutate din Evangheliile sinoptice: sfințele femei în spatele Fecioarei Maria, sutașul cu soldații, fariseii și mulțimea din spatele lui Ioan. Hristos era reprezentat într-un *colobium* (n.r. – tunică fără mâneci), încă viu, cu ochii deschiși, stând drept pe Cruce².

În secolul al XI-lea, în Bizanț, imaginea lui Hristos îmbrăcat și viu pe Cruce a fost înlocuită cu Hristos dezbrăcat și mort, cu capul plecat și trupul frânt. Împotriva acestor reprezentări din Constantinopol au protestat cu vehemență reprezentanții papei Leon al IX-lea, în 1054.

Bizanțul a creat un tip de răstignire clasic prin simțul proporției, căutând sobrietatea și limitându-se la esențial. Răstignirea Mântuitorului este reprezentată astfel: un zid de cetate, simbol al Ierusalimului, se întinde de la stânga la dreapta icoanei. În fața zidului se vede o cruce, în unele reprezentări fiind trei cruci. În cazul în care în icoană se întâlnesc trei cruci, pe crucea din mijloc este reprezentat Hristos, cu mâinile și picioarele bătute în cuie, pe fiecare dintre celelalte două cruci fiind legat câte un tâlhar.

Hristos este reprezentat gol, doar o pânză îi acoperă șoldurile. Curbura trupului spre dreapta, capul aplecat și ochii închiși. Ochii Mântuitorului sunt închiși, fapt care arată că a murit. Capul, înconjurat de un nimb cu cruce, stă înclinat spre dreapta, chipul Lui exprimând suferință și durere plină de blândețe și de iertare. Din coasta dreapta, străpunsă, curge sânge și apă.

Fața Lui, întoarsă spre Maria, păstrează o expresie gravă a măreției în suferință, expresie care ne duce cu gândul mai degrabă la somn, decât la moarte: trupul lui Dumnezeu-Omul rămâne după moarte nesticăcios³.

² Mihai-Alex, Olteanu, *op.cit.*, ediție online.

³ *Ibidem*.



Fig.3. Răstignirea (sec IX-XIII)

În cazul în care apar și tâlharii în reprezentarea iconografică, tâlharul din dreapta, cel care s-a căit pentru faptele sale, privește către Hristos cu o expresie blândă, de implorare. Aureola din jurul capului său se explică prin faptul că, prin pocăința sinceră, a fost mântuit. Spre deosebire de acesta, tâlharul din stânga este reprezentat cu un chip mânios, meschin, părul fiindu-i în dezordine⁴.

Biruința asupra morții este simbolizată printr-o peșteră care se deschide la piciorul Crucii, sub vârful pietros al Golgotei, piatra care a crăpat în momentul morții lui Hristos, pentru a lăsa la iveală o căpățână. Este craniul lui Adam care, conform tradiției, ar fi fost îngropat sub Golgota, care înseamnă chiar „locul Căpățânii”(Ioan 19,17). Tradiția iconografică a preluat acest detaliu, provenit din izvoare apocrife, pentru că evidențiază înțelesul dogmatic al icoanei Răstignirii: mântuirea primului om, Adam, prin sângele lui Hristos, Adam Cel Nou, Care S-a făcut Om ca să mântuiască neamul omenesc⁵.

Crucea are opt extremități – formă corespunzătoare unei foarte vechi tradiții, considerată cea mai autentică atât în Răsărit, cât și în Apus. Partea de sus a Crucii corespunde cu inscripția care indică acuzația I.N.R.I. (Iisus Nazarineanul, Regele Iudeilor). Partea de jos a Crucii este un suport pentru picioare (un *suppedaneum*), pe care au fost bătute în două cuie picioarele lui Hristos. *Suppedaneum*-ul crucifixurilor și

⁴Constantine Cavarinos, *Ghid de iconografie bizantină*, traducere din limba engleză de Anca Popescu, Ed.Sophia, București, 2005, p. 97.

⁵Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sofia, București, 2000, p.116.

cel din icoanele rusești ale Răstignirii este de obicei oblic. Această înclinare a stîngiei de jos a Crucii, în sus, spre dreapta lui Hristos, și în jos, la stînga Lui, capătă sens simbolic: îndreptarea tâlharului celui bun și condamnarea celui rău⁶.

Fundalul arhitectural din spatele Crucii reprezintă zidul Ierusalimului. Acesta se găsește deja pe ușa Bisericii *Santa Sabina* (secolul al VI-lea). Detaliul acesta exprimă adevărul cum că Hristos a fost răstignit în afara cetății, dar în același timp exprimă o concepție spirituală: așa cum Hristos a pățit în afara porții Ierusalimului, tot așa creștinii trebuie să-L urmeze și să meargă „în afara zidurilor”, pentru a-L descoperi.

Partea de sus a Crucii, cu brațele întinse ale lui Hristos, se profilează pe fundalul cerului. Răstignirea la loc deschis arată semnificația cosmică a morții lui Hristos, care „a curățat cerul” și a eliberat întregul univers de sub stăpînirea demonilor.

În partea de sus este reprezentat soarele cu negru, iar luna este zugrăvită roșie ca sângele. Eclipsa de soare de la răstignirea lui Hristos este descrisă în Evangheliile, dar Sfântul Petru, citînd o profeție de la Ioil (*Soarele se va întuneca și luna va fi roșie ca sângele* Ioil 3, 4), afirmă că a avut loc o eclipsă de lună (Facerea 2, 20).

Maica Domnului, însoțită de o sfântă femeie, se află în dreapta lui Hristos. Stă dreaptă, trăgându-și mantia peste umeri cu un gest al mîinii stîngi, în timp ce mîna dreaptă și-o ridică spre Hristos. Fața ei exprimă durerea imensă, dar stăpînită, dominată de credința puternică.

Atitudinea Sfântului Ioan, aplecat înainte, exprimă neliniște și un fel de cutremur: ține mîna stîngă întinsă spre Cruce, în timp ce cu dreapta parcă ar vrea să-și închidă ochii în fața priveliștii morții Stăpînului său. Sfânta femeie și sutașul (fără aureole) stau în spatele Fecioarei Maria și al ucenicului. Femeia are trăsăturile contractate de durere, cu mîna stîngă pe obraz, într-un gest de lamentație. Sutașul – un om cu barbă, purtând mahramă – îl privește pe Cel Răstignit și îi mărturisește Dumnezeu, ducându-și mîna dreaptă la frunte, ca și cum ar vrea să se închine: degetele sunt îndoite într-un gest ritualic de binecuvîntare⁷.

În **Istoria artei occidentale**, momentele biblice au o deosebită importanță pentru evoluția tehnicilor în pictură și sculptură. Picturi și sculpturi, provenind din diverse colecții ecleziastice și din importante muzee, demonstrează diferitele modalități în care arta occidentală l-a reprezentat pe Iisus, nu numai ca identitate divină, ci și ca persoană fizică.

Pe parcursul secolelor, pictorii au încercat să redea în moduri foarte profunde scenele cu însemnătate pentru creștini. Ei au făcut studii de anatomie, de compoziție, de perspectivă și de coloristică, instrumente necesare pentru a reda cât mai artistic, cât mai profund, cât mai frumos și în acord cu sufletul lor, istoriile din Biblie.

Prin reprezentarea lui *Iisus pe Cruce*, marii pictori au încercat să stârneasă emoții puternice în inimile privitorilor, aducând momentul biblic în prezent și provocându-i pe aceștia să îl retrăiască. De asemenea, este interesant de observat cum, de-a lungul timpului, artiștii au recurs la noi și noi mijloace de expresie, ajungând în zona abstractizării și a conceptualizării momentului biblic, fără ca subiectul Crucificării să își piardă din intensitatea trăirilor.

⁶Mihai-Alex, Olteanu, *Icoana Răstignirii Domnului – reprezentare și simboluri*, în *Ortodoxia.ro*, ediție online.

⁷Emilian, Popescu, *Crucea și răstignirea Mântuitorului Iisus Hristos în creștinismul timpuriu*, Ed. Basilica, București, 2016, p.23.



Fig 4. Michelangelo Buonarroti, *Christ* (1492)

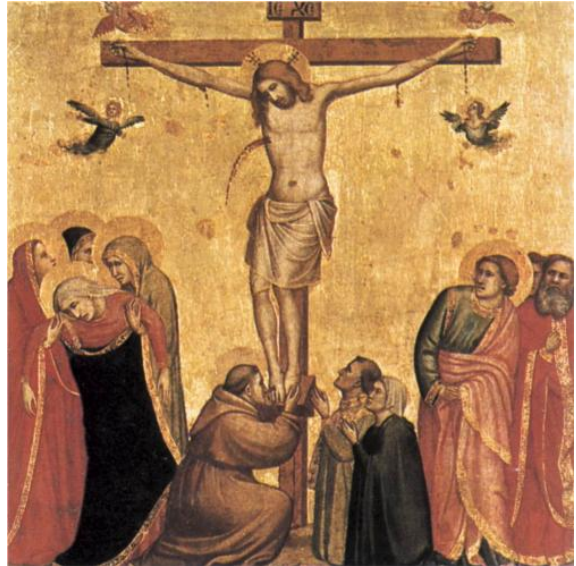


Fig.5. Giotto di Bondone, *Crucificarea* (1320)

Opera lui Giotto este vastă și deosebit de importantă pentru evoluția artei. Incredibil pentru perioada aceea, când stilul bizantin își mai făcea încă simțită prezența (la acea vreme, pictorii nu aveau cunoștințe despre perspectivă, compoziție și nici proporții, iar reprezentările lor aveau un caracter bidimensional), Giotto a reușit să redea o atmosferă tridimensională prin această lucrare. Simți că realmente i-ai putea atinge pe protagoniști, le simți durerea și reacțiile.

Splendidul *Crucifix* din lemn, realizat de Michelangelo, din biserica florentină *Santo Spirito*, a devenit imaginea-simbol a bisericii. Iisus are un aspect tineresc, de efeb, structura corpului este tânără și delicată, iar figura exprimă o durere interioară și stăpânită. Suferința Patimilor este ridicată pe un plan spiritual, ca un fel de traducere vizuală a *Tratatului de iubire a lui Iisus Christos* al lui Girolamo Savonarola.

Catapeteasma lui Grünewald

Artistul german Matthias Grünewald, autor al multor picturi cu tematică religioasă, a lăsat o capodoperă ce nu poate fi trecută cu vederea, fie și într-o extrem de scurtă referire la o asemenea tematică. Concepută între 1512 și 1516 pentru biserica Mănăstirii *Sfântul Antonie* din Ansheim (Alsacia), catapeteasma strălucește prin minunatele compoziții inspirate din viața Maicii Domnului și a Mântuitorului, dominante fiind scena Răstignirii și cea a Învierii. Piesele ansamblului pictural pot fi admirate la *Unterlinden Museum* din Colmar, Franța.

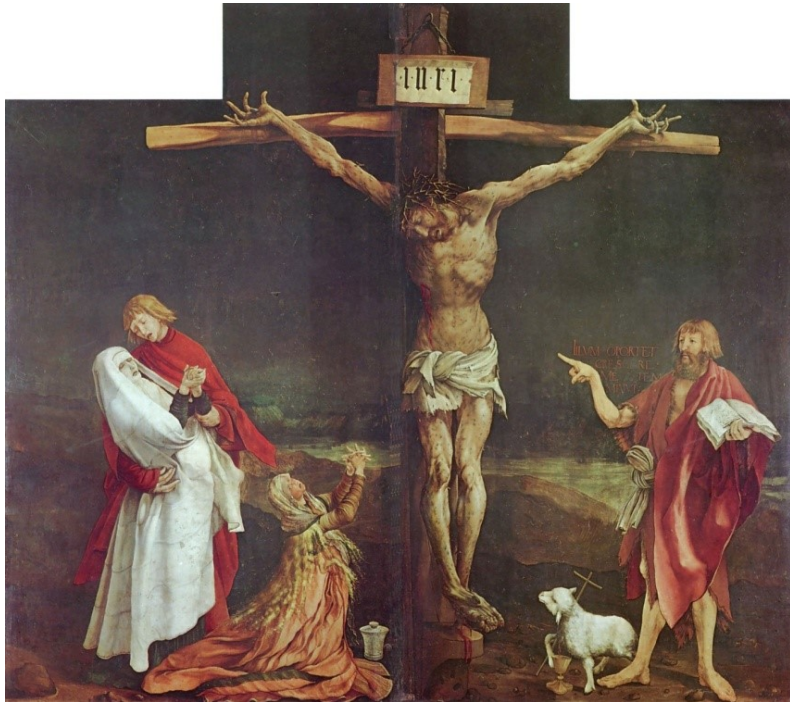


Fig.6. Matthias Grünewald, *Răstignirea* (1515)

Tabloul lui Tintoretto (1518 -1594) intitulat *Răstignirea* poate fi admirat și astăzi în *Scuola di San Rocco*, în locul lui original, pe zidul opus intrării principale. Printre cei asupra cărora această pictură a avut un efect covârșitor au fost și pictorii flamanzi Rubens și VanDyck. În această adevărată dramă a luminii și a umbrei, Tintoretto ia poziție în mod evident în favoarea construcției bogate în detalii, care se deosebește de structura teatrală și geometrică a unor opere anterioare⁸.



Fig.7. Tintoretto, *Răstignirea*(1565)

⁸Astrid Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco*, Tübingen 2003, p. 11.



Fig.8. Anthony van Dyck, *Răstignirea* (c. 1622)

În lucrarea lui van Dyck, Iisus apare singur, trăind o incredibilă durere. Nori negri de furtună desăvârșesc puterea trăirilor umane. Iisus are capul lăsat pe spate, iar natura nu este altceva decât o citire a suferinței. Pentru van Dyck, tonurile închise ale furtunii sunt un alt canal de a exprima drama creștinătății.

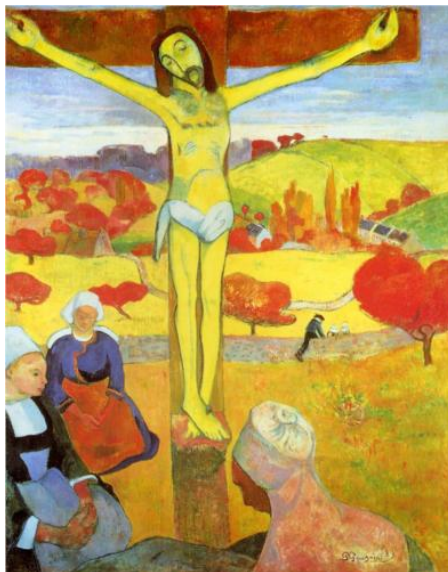


Fig.10. Paul Gauguin, *Hristos galben* (1889)

Dacă pentru unii artiști culorile închise - semne ale întunericului, tragediei, răului, au fost cromatica aleasă pentru a reprezenta răstignirea, la Gauguin vedem un galben aprins, dureros de puternic.

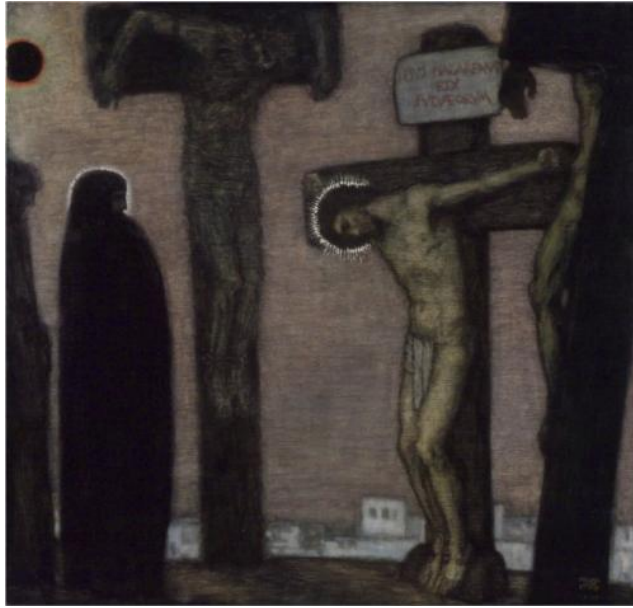


Fig.9.Franz Stuck, *Golgota* (1917)

Totuși, în cazul lui Franz Stuck, culorile închise au iarăși rolul de a reda drama răstignirii lui Iisus.



Fig.11.Pablo Picasso, *Crucificarea* (1930)

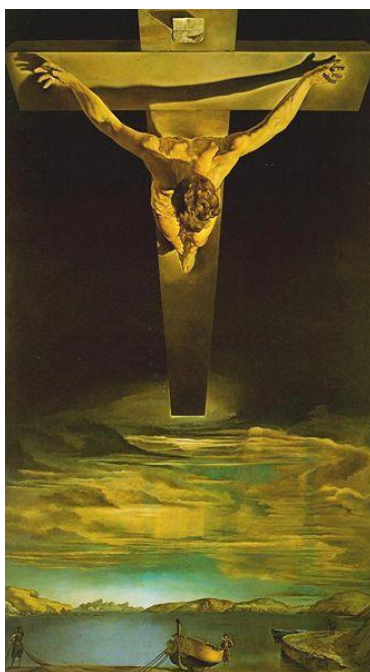


Fig.12.Salvador Dali, *Hristos* (1951)

Viziunea lui Salvador Dali asupra Răstignirii lui Iisus este una dintre cele mai dramatice, datorită perspectivei la care a recurs artistul. Pentru prima dată, am putut avea o privire asupra lui Iisus pe Cruce, de sus în jos. Dramatismul momentului este sugerat chiar cu ajutorul acestei perspective.

Lista ilustrațiilor:

- Fig 1. *Răstignirea* (cca. 420-430); Sursă imagine: britishmuseum.org.
 Fig.2. *Răstignirea*, Basilica *Santa Sabina*, Roma; Sursă imagine: flickr.com.
 Fig.3. *Răstignirea* (sec IX-XIII),
 sursă imagine:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1988_-_Byzantine_Museum,_Athens_-_Crucifixion_-_9th-13th_century_-_Photo_by_Giovanni_Dall'Orto,_Nov_12_2.jpg
 Fig 4. Michelangelo Buonarroti, *Christ* (1492), Sursă imagine: wikipedia.org.
 Fig.5.Giotto di Bondone, *Crucificarea* (1320),*Galeria Alte Pinakothek, Munchen, Germania*;Sursă imagine:wikipaintings.org.
 Fig.6. Matthias Grünewald, *Răstignirea* (1515), Sursă imagine: wikipedia.org.
 Fig.7. Tintoretto, *Răstignirea*(1565), Sursă imagine: Wikimedia.org.
 Fig.8. Anthony van Dyck, *Răstignirea* (c. 1622), Sursă imagine: Wikipaintings.org.
 Fig.9. Franz Stuck, *Golgota* (1917), Sursă imagine: Wikipaintings.org.
 Fig.10. Paul Gauguin, *Hristos galben* (1889), Sursă imagine: Wikipaintings.org.
 Fig.12. Salvador Dali, *Hristos* (1951), Sursă imagine: en.wikipedia.org.
 Fig.11. Pablo Picasso, *Crucificarea* (1930), Sursă imagine: Wikipaintings.org.

Bibliografie:

Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, Ediție 2008;

Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină, traducere din limba engleză de Anca Popescu, Ed. Sophia, București, 2005;*

Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Editura Sofia, București, 2000;

Olteanu, Mihai -Alex, *Icoana Răstignirii Domnului – reprezentare și simboluri, în Ortodoxia.ro, ediție online;*

Popescu, Emilian, *Crucea și răstignirea Mântuitorului Iisus Hristos în creștinismul timpuriu, Ed. Basilica, București, 2016;*

Venturi, Adolfo, *Storiadell'arte italiana. Milano 1902-1929;*

Zenkert, Astrid, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Tübingen 2003.*

BISERICA SFÂNTUL GHEORGHE A MĂNĂSTIRII VORONEȚ – ARTĂ ȘI CREDINȚĂ

SABINA MARIA AZOITEI*

Abstract:

Lucrarea de față prezintă, într-o manieră succintă, un scurt istoric al bisericii Sfântul Gheorghe din cadrul mănăstirii Voroneț, planul acestui edificiu și alte elemente de arhitectură, anumite particularități privind picturile din altar, naos și pronaos, precum și grandioasa scenă a Judecării de apoi de pe peretele vestic. Pictura Voronețului aparține celor două etape din perioada clasică a artei moldovenești – secolele XV și XVI - altarul și naosul fiind pictate în vremea domnitorului Ștefan cel Mare, fațadele în 1547 împreună cu exonartexul adăugat la inițiativa lui Grigore Roșca, iar pronaosul în 1550 datorită intervenției Mitropolitului Teofan. Pictura de la biserica Sfântul Gheorghe îmbină tradiția artei bizantine cu elementele autohtone, care țin de fapt de viziunea personală a autorilor ansamblului pictural, ceea ce aduce un plus de originalitate și expresivitate edificiului. În afara funcției religioase pe care o au picturile Voronețului, de a exalta privitorul și de a trezi în acesta sentimentul de evlavie, acestea mai au rolul de propagandă politică, prin prezentarea conducătorului țării aproape de Dumnezeu și sugerarea faptului că națiile cu alte credințe nu sunt doar dușmanii creștinismului, ci și ai poporului lui Ștefan cel Mare.

Cuvinte cheie: plan, arhitectură, naos, pronaos, altar, ansamblu pictural.

Biserica cu hramul *Sf. Gheorghe* a fostei mănăstiri Voroneț a fost construită, după cum spune pisania cioplită în piatră¹, între 24 mai și 14 septembrie 1488, fiind ultima începută din grupul celor patru monumente ridicate din porunca domnitorului Ștefan cel Mare, în lunile de vară și toamnă ale anilor 1487 (Milișăuți și Pătrăuți) și 1488 (Sf. Ilie și Voroneț).² Această biserică, supranumită *Capela Sixtină a Estului*, datorită picturilor sale exterioare remarcabile, a fost construită la îndemnul pustnicului-cărturar Daniil Sihastru, al cărui mormânt împodobit cu o sobră lespede funerară se află în pronaos³.

Așezământul mănăstiresc de la Voroneț este mai vechi decât zidirea bisericii, în acest sens fiind lămuritor chiar textul pisaniei⁴. Acest fapt a fost confirmat și prin

* Studentă la specializarea *Istoria și Teoria Artei*, anul II, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: sabinaazoitei@yahoo.com.

¹ Pisania, se află pe peretele vestic al pronaosului, deasupra portalului.

² Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *Voroneț*, Ediția a II-a, Editura Meridiane, București, 1971, p.7.

³ Vasile Drăguț, *Arta creștină în România*. Vol 4: Sec. al XV-lea, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, p. 144.

⁴ Pisania spune astfel: *Io Ștefan voievod, din mila lui Dumnezeu domn al Țării Moldove, fiul al lui Bogdan voievod, a început să zidească acest hram în mănăstirea de la Voroneț, întru numele sfântului și slăvitului și marelui mucenic, purtător de biruință, Gheorghe, în anul 6996 (= 1488), luna mai 26, în luna de după Pogorirea Duhului Sfânt, și s-a săvârșit în același an, în luna septembrie 14 - Apud: Monahia Elena Simionovici, *Sfânta Mănăstire Voroneț. O vatră de istorie românească și de spiritualitate ortodoxă*, Sibiu, 2001, p. 11.*

săpăturile arheologice care au pus în evidență, sub pardoselile de piatră ale edificiului, fundațiile unei biserici de lemn⁵.

În anul 1993, biserica de la Voroneț a fost inclusă de către Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură (UNESCO) pe lista patrimoniului cultural mondial, în grupul *Bisericile pictate din nordul Moldovei*, alături de alte șapte biserici (*Arbore, Pătrăuți, Moldovița, Probota, Sf. Ioan cel Nou* din Suceava, *Sucevița și Humor*).

Biserica de la Voroneț, în forma ei inițială, avea un pronaos patrulater boltit cu o calotă semisferică (ușor turtită) susținută de arcuri suspendate pe console de piatră. Un perete plin, străpuns de o trecere cu portal de piatră separă pronaosul de naos, acesta din urmă fiind de tip triconc cu turlă înălțată deasupra sistemului moldovenesc de arce etajate dispuse diagonal. Absida altarului, nu prea adâncă, este înzestrată cu anexele rituale, proscomidiarul și diaconiconul, în dreptul cărora, la exterior, se află contraforții. Turla de secțiune circulară are o bază stelată și este decorată cu 16 firide înalte, deasupra cărora se află o friză de ocnite, aceeași combinație de firide și ocnite regăsindu-se și pe rotundurile absidelor. Inițial la decorația fațadelor contribuiau discuri de ceramică smălțuită așezate pe trei rânduri, imediat sub nivelul cornișei⁶. Este de remarcat faptul că la Voroneț, pentru prima oară, discurile smălțuite în galben, verde și castaniu au fost ornamentate și au motive heraldice – sirena cu două cozi, stema Moldovei, cerbul, rozeta. Pentru podoaba fațadelor se pot consemna micile ancadramente dreptunghiulare ale ferestrelor și soclul cu profil simplu⁷. Acoperișul este de tip compartimentat, tipic pentru stilul moldovenesc, așa cum poate fi observat și în tabloul votiv⁸ din naos care a fost inițial din șindrilă. Astăzi, acoperișul este din tablă de zinc, cu streșini foarte largi, având drept scop protejarea fațadelor cu minunatele lor picturi.



Fig.1. Biserica *Sfântul Gheorghe* din incinta Mănăstirii Voroneț

⁵ Cercetarea arheologică, din nefericire rămasă nepublicată, a fost făcută de Nicolae Pușcașu, cu prilejul restaurării monumentului în anul 1960-1962.

⁶ Asemenea discuri au apărut pe fațada nordică, acolo unde picturile din 1547 s-au degradat.

⁷ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 144.

⁸ Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 8.

Mitropolitul Grigore Roșca, a cărui chip pictat străjuiește actuala intrare de pe fațada de sud a monumentului, a prelungit biserica spre vest, adăugându-i un amplu pridvor (exonartex) cu intrări laterale, în anul 1547⁹. Tot atunci au fost pictate fațadele.



Fig.2. Mitropolitul Grigore Roșca, fațada de sud a Bisericii Sf. Gheorghe, Mănăstirea Voroneț

Atât pictura cât și arhitectura Voronețului aparțin celor două etape din perioada clasică a artei moldovenești: secolele XV și XVI. Pictura interioară a bisericii Sf. Gheorghe de la Voroneț a fost executată în mai multe etape: altarul și naosul în vremea lui Ștefan cel Mare, limitele putând fi cuprinse între 1488 și 1496. Exonartexul adăugat la inițiativa lui Grigore Roșca a fost pictat în 1547, precum și fațadele, iar pronaosul a fost pictat în anul 1550 datorită intervenției Mitropolitului Teofan¹⁰.

Tematica picturilor murale de la biserica Sf. Gheorghe de la Voroneț respectă tradițiile artei de origine bizantină, dar le și îmbogățește totodată. Picturile interioare sunt intens expresive, comunicând privitorului zilelor noastre atât sentimentul sacralului

⁹ George Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2012, p. 31.

¹⁰ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 146.

specific spiritualității medievale, cât și un patos al trăirii – fie el exprimat în teme pur simbolice -, ecou al vieții eroice pe care vremurile o impuneau țării Moldovei¹¹. Pe temeiul acestor coordonate, pictura Voronețului îmbină, fără stridențe stilistice, ci cumpănit ca un program prestabilit, tradiție și actualitate, simbol și realitate. În ceea ce privește stilul, această pictură îmbină două viziuni diferite: una legată de tradiția bizantină (serafimii, arhanghelii, profeții, apostolii – din tamburul turlei; unele reprezentări de pe timpane; Maica Domnului cu îngerii din conca absidei centrale), realizată cu mijloace artistice de o frumoasă eleganță; cealaltă fiind rezultatul unei interpretări personale a artistului moldovean¹².

În turla bisericii este redată imaginea lui Iisus Hristos pantocrator în calotă¹³ și imaginile ierarhiilor de pe pereții interiori ai tamburului, dispuse în patru registre consecutive suprapuse. Pantocratorul prezintă o imagine impunătoare și hotărâtă care îmbină tipologia rigidă bizantină a chipului cu maniera proprie de tratare a vestimentației și a aureolei.



Fig.3. Turla Bisericii *Sf. Gheorghe* a Mănăstirii Voroneț

Pe perețele vestic al naosului se află tabloul votiv care cuprinde cortegiul familiei domnești în momentul în care Ștefan cel Mare, însoțit de Sf. Gheorghe, patronul bisericii și intercesor, își închină ctitoria Mântuitorului. De asemenea, domnitorul este urmat de o fetiță, (Maria sau Ana), de soția sa, Maria Voichița, și de fiul său, Bogdan Vlad, viitorul domn¹⁴. Decupată pe un fond albastru-închis presărat cu stele, compoziția tabloului votiv are un caracter de gravă solemnitate, liniștea gesturilor și veșmintele de

¹¹ Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 10.

¹³ Chipul Pantocratorului este încadrat de imaginile simbolurilor evangheliștilor: a leului, vulturului, taurului și îngerului.

¹⁴ *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Culegere de studii îngrijite de M. Berez, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, p. 367.

ceremonial punând în evidență ceremonia momentului¹⁵. Ștefan cel Mare este îmbrăcat în granața imperială din brocart de mătase verde cu mari flori de aur, iar pe cap poartă o coroană de aur bătută cu pietre scumpe. Efortul portretistic s-a îndreptat asupra figurii domnitorului al cărui obraz rotund este parcă mângâiat de mișcarea penelului¹⁶. Pletele blonde care cad pe umeri, gura mică și cărnoasă, mica mustață blondă, dar mai ales ochii cu privire meditativă, toate detaliile fizionomice au stat în atenția pictorului de la Voroneț care a izbutit să împlinească poate cel mai frumos portret, din câte ne-au rămas, al marelui domnitor¹⁷. Este de remarcat faptul că tabloul votiv face pereche cu tabloul sfinților împărați Constantin și Elena, relație simbolică lesne de descifrat pentru omul Evului Mediu care pricepea în acest fel că domnitorul este asemănător împăratului Constantin, un luptător pentru triumful creștinismului împotriva dușmanilor care în acea vreme se identificau cu dușmanii Moldovei, respectiv cu turcii.



Fig.4. Tabloul votiv, Biserica Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț

Pictura din spațiul altarului Voronețului are o anumită organizare: pe boltă se află Fecioara Maria așezată pe tron cu Pruncul pe genunchi, între cei patru arhangheli; urmează o friză de serafimi pictați în tonalități roșii și verzi; registrul principal cuprinde, în zona centrală, *Împărtășirea Apostolilor* cu pâine și vin, iar în extremități *Spălarea picioarelor* și *Cina cea de taină*; registrul inferior cuprinde pe marii ierarhi și pe diaconi.

Pictura din altar și cea din naos uimește prin tratarea simplă și viguroasă, prin evidenta preocupare de a exprima esențialul. Fundalurile nu conțin decât vagi indicații de peisaj, iar grupurile de personaje își desfășoară mișcarea în prim plan, monumentalitatea gravă a gesturilor și expresiilor invitând la o descifrare a textului biblic ilustrat¹⁸. Desenul este viguros, gama cromatică gravă, iar personajele impresionează prin expresivitatea lor deloc stereotipă sau convențională, fiecare erou al

¹⁵ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 146.

¹⁶ *Ibidem*, p. 146.

¹⁷ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸ *Ibidem*, p. 146.

narațiunii pictate fiind definit cu claritate, atât prin atitudinea corporală, cât mai ales prin fizionomia deplin motivată caracterologic și prin contextul dramatic al scenei¹⁹.



Fig.5. *Cina cea de taină*. Mănăstirea Voroneț

Una din compozițiile semnificative din altarul bisericii este *Spălarea picioarelor*. În stânga imaginii se află Iisus Hristos cu veșminte arhieresti – mod de a exprima adevărul că acțiunea care se săvârșește are o valoare simbolică, consfințind taina umilinței – câmpul compozițional fiind ocupat aproape în întregime de grupul Apostolilor. Așezat pe o laviță, Apostolul Petru are piciorul întins spre vasul cu apă, în timp ce cu mâna stângă, îndreptată spre frunte, face un gest de uimire și de înțelegere²⁰. Ceilalți Apostoli, surprinși în atitudini diferite, unii desfăcând curelele de la sandale, exprimă prin fizionomiile lor stări de preocupată cugetare, întreaga atmosferă degajând un sens ritualic²¹.

Zona centrală a registrului median din absida altarului este ocupată de reprezentarea celor două *Împărțășiri*, cu pâine și cu vin. Separate prin fereastra răsăriteană, la Voroneț cele două imagini nu fac – așa cum se întâmplă în iconografia tradițională – un grup unitar, organizat simetric, ci sunt tratate ca două episoade separate, în ambele mișcarea apostolilor făcându-se de la dreapta la stângă²².

În partea stângă a compozițiilor a fost figurată sfânta masă pe care se află un potir; Iisus Hristos, lângă masă, apare ca mare preot, oficiind Taina Împărțășaniei asistat de un înger diacon²³. La împărțășirea cu pâine, Apostolul Petru este cel care primește bucata de cuminecătură, iar la Împărțășirea cu vin, Apostolul Pavel soarbe vinul

¹⁹ *Idem*, *Arta românească*, București, Editura Meridiane, 1982, p. 186.

²⁰ *Idem*, *Arta creștină în România*. Vol 4: Sec. al XV-lea, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985, p. 148.

²¹ De remarcat totuși, figura urâtă și disproporționat de mare pe care o are Iuda, așezat, nu fără tâlc, în chiar centrul imaginii.

²² Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 153.

²³ *Ibidem*, p. 153.

grijaniei din ulciorul întins de Marele Preot²⁴, ambii fiind copleșiți de semnificația evenimentului la care participă. În cele două scene, Apostolii care participă la oficierea Sfintei Taine formează grupuri compacte, aceștia îndreptându-se nerăbdători, cu mâinile întinse, să fie la rândul lor împărtașiți²⁵. Apostolii sunt înveșmântați în mantii ample, cu drapaje bogate, iar figurile acestora sunt conturate puternic, exprimând un devotament puternic. În ambele scene, fundalurile de arhitectură sunt sumar indicate, întreaga atenție a pictorului fiind îndreptată către oficiul solemn a cărui desfășurare, în prim planul imaginii, are o expresie de culeasă măreție²⁶.

Pronaosul este încununat de o boltă cu calotă, în care este pictată imaginea Maicii Domnului cu pruncul Iisus în brațe binecuvântând cu mâna dreaptă și ținând rotulusul în mâna stângă. Aureola Fecioarei Maria cu pruncul în calotă este susținută de imaginile a șase arhangheli. Patru arcuri mari sprijinite în console dau naștere celor patru pandantivi ai pronaosului ce mențin bolta, în fiecare din acești pandantivi fiind reprezentat câte un sfânt inmolog: Iosif Imnograful, Ioan Damaschinul, Cosma de Maiuma etc.



Fig.6. Maica Domnului a Semnului cu Îngeri. Calota pronaosului. Mănăstirea Voroneț

În partea superioară a pereților pronaosului, pe timpanele formate de cele patru arcuri mari, sunt redată scene din viața, minunile și patimile Sfântului Gheorghe, patronul bisericii²⁷. O altă imagine ce îl înfățișează pe Sfântul Gheorghe se află în nișa peretelui de est al pronaosului, acesta fiind reprezentat frontal, încununat de înger și scoțând sabia din teacă.

²⁴ *Ibidem*, p. 153.

²⁵ În scena Împărtașirii cu vin, este redat un personaj care este întors cu spatele spre Sfânta Masă, astfel putând fi identificat cu Iuda.

²⁶ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 153.

²⁷ În total sunt 28 de scene, cele mai importante fiind *Sf. Gheorghe în fața lui Dioclețian*, *Sf. Gheorghe strivit de piatră*, *Sf. Gheorghe tras pe roată*, *Biciuirea Sf. Gheorghe*, *Sf. Gheorghe bând plumb topit*, *Sf. Gheorghe în cuptorul de foc*, *Sf. Gheorghe distrugând idolii păgâni*, *Sf. Gheorghe tăiat cu ferăstrăul* ș.a. Un interes deosebit îl prezintă scenele cu imaginile ecvestre ale Sf. Gheorghe, cum ar fi scena luptei cu balaurul și cea cu salvarea miraculoasă a fiului lui Leon Pathalonghianul.

Realizate la numai un an după moartea lui Petru Rareș, picturile exterioare de la Voroneț, aparțin de drept epocii acestui domnitor, aceasta cu atât mai mult cu cât ctitorul lor a fost Grigore Roșca, fost egumen la Probota în vremea zidirii și pictării acestui locaș, tot el fiind probabil unul din inspiratorii și iconografii decorului mural pictat pe fațade²⁸.

Monumentale, bogate în detalii și deosebit de expresive, frescele exterioare reprezintă apogeul pe care l-a putut atinge pictura medievală în Moldova secolului al XVI-lea. Acestea surprind prin densitatea armoniilor cromatice, armonii admirabil subordonate dominantei cromatice care asigură unitatea compozițională a uriașului ansamblu parietal²⁹. La Voroneț dominanta cromatică este albastru azurit, a cărui strălucire profund și intensă transfigurează fiecare scenă, iar marilor suprafețe le imprimă o cordială solemnitate³⁰. Foarte omogenă, echipa de zugravi a reușit să se înscrie în viziunea meșterului principal caracterizată prin claritatea compozițională, prin fermitatea gesturilor și atitudinilor, prin expresiile viguroase ale personajelor, desenul având trăsături sigure și delimitând cu o mare putere de sugestie formele³¹.

Frumoasa reprezentare a Judecății din urmă, desfășurată ca pe un amply triptic pe fațada de vest³², este cea mai impresionantă compoziție iconografică de pe fațadele Voronețului, acoperind tot peretele și suprafețele contraforturilor de colț. S-a emis în mod justificat ipoteza că peretele vestic nu a fost străpuns de ferestre tocmai pentru a permite o cât mai clară desfășurare a compoziției iconografice, cu numeroasele sale registre și sutele de figuri³³.



Fig.7. Judecata de Apoi. Peretele vestic a Bisericii Sf. Gheorghe. Mănăstirea Voroneț

Registrul superior prezintă momentul în care îngerii înfășoară cerul, cu semnele zodiacale, închizând sulul timpului. În mijloc, dincolo de porțile deschise ale cerului

²⁸ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 158.

²⁹ *Ibidem*, p. 158.

³⁰ *Ibidem*, p. 158.

³¹ *Ibidem*, p. 158.

³² Cultura Moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare, *op.cit.*, p. 367.

³³ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 158.

apare în medalion *Cel vechi de zile* într-o aureolă stelată cu opt colțuri, însemn al divinității eterne.

Registrul al doilea redă marele tribunal ceresc al Judecății de Apoi, în centru fiind situată o scenă dezvoltată a temei Deisis. În mijloc, înconjurat de cete îngerești și încadrat într-un medalion din care țâșnesc raze, în calitate de Judecător al Universului, apare Iisus Hristos, de la picioarele căruia pornește râul de foc. Hristos este însoțit de reprezentările intercesorilor: a Fecioarei Maria și a Sfântului Ioan Botezătorul. Amândoi intervin în fața Mântuitorului rugându-l să cruțe omenirea. De o parte și de alta, așezați pe lungi lavițe, se văd cei doisprezece apostoli, în spatele cărora sunt numeroase grupuri de îngeri.

În mijlocul celui de-al treilea registru este înfățișat Tronul Hetimasiei³⁴, încadrat de Adam și Eva îngenuncheați. În partea dreaptă a scaunului de judecată se află patru grupuri de mântuiți, prooroci, mari ierarhi, mucenici și pustnici, cu toții îndrumați de Apostolul Pavel. În partea stângă Moise îndrumă spre judecată grupurile păcătoșilor: pe evrei, turci, tătari, armeni, arabi (musulmani), ușor de recunoscut datorită tipologiei și veșmintelor, cât și prin inscripțiile pictate. Trebuie observat că în timp ce erminiile recomandă ca grupurile de păcătoși să denunțe viciile, abaterile de la morală, nedreptățile sociale – ceea ce se poate vedea în *Judecățile de Apoi* pictate în lumea bizantină, ca și în Occident, la Voroneț, ca de altfel pretutindeni în Moldova secolului al XVI-lea, accentul se deplasează pe problemele de credință, fapt ușor de înțeles în condițiile apărării Ortodoxiei împotriva tuturor formelor de erezie³⁵. Evident că scoaterea în evidență a grupurilor de turci și tătari trebuie interpretată ca având un caracter militant, stimulând rezistența împotriva principalilor dușmani ai țării, dar prin aceasta fondul teologic al gândirii este și mai mult consolidat³⁶.

Spre deosebire de registrele superioare, registrul inferior al *Judecății de apoi* este asimetric. Dinamica lui gravitează în jurul imaginii balanței, ținute de Mâna lui Dumnezeu. Această mână apare de sub Tronul Hetimasiei. În zona centrală mai apare scena morții celui drept la căpătâiul căruia cântă profetul David din cobză, cea a morții păcătosului. Dincolo de râul de foc în al cărui interior putem vedea chipurile schimonosite de groază ale păcătoșilor și necredincioșilor (Arie, Mahomed etc.), îngerii vestesc învierea morților din apele mării și din pământ. În partea stângă a imaginii, cete de sfinți se îndreaptă spre poarta Raiului, conduși de Apostolul Petru. Păzită de ziduri înalte, Grădina Raiului adăpostește pe Maica Domnului lăudată de îngeri, pe cei trei patriarhi Avraam, Isac și Iacov, de asemenea și pe tâlharul mântuit pe Cruce³⁷.

În ciuda complexei sale alcătuirii, *Judecata de apoi* de la Voroneț este un exemplu de claritate compozițională, citirea multiplelor sale părți componente realizându-se cu ușurință. Prin înaltele sale calități de ordin iconografic și artistic, Judecata de la Voroneț poate fi considerată printre cele mai importante opere cu acest subiect din întreaga artă post-bizantină³⁸.

Încheind satul cu același nume și străjuind drumul spre pădure, Voronețul stă astăzi ca o piatră de hotar între lumea oamenilor și cea a pădurii, fiind el însuși o lume:

³⁴ Tronul Hetimasiei sau Tronul Pregătirii este numele scaunului gol pregătit lui Hristos pentru Judecata universală.

³⁵ Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 159.

³⁶ *Ibidem*, p. 159.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

a trecutului prin veacurile care l-au adus până la noi, a prezentului prin fiorul de frumusețe pe care ni-l prilejuiește, a viitorului prin mărturia vie a amândurora³⁹. Voronețul Moldovei lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș este unul din monumentele medievale românești care, concentrând într-o remarcabilă sinteză patrimoniul spiritual, cultural și artistic al unui neam într-o perioadă crucială a istoriei sale, și-a legitimat locul pe planul valorilor universale. Astfel, Voronețul nu este o supraviețuire ci o prezență, nu este un simbol ci o mărturie⁴⁰.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Biserica *Sfântul Gheorghe* din incinta Mănăstirii Voroneț, sursă https://ro.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83stirea_Vorone%C8%9B#/media/Fil e:02_Manastirea_Voronet.jpg.

Fig.2. Mitropolitul Grigore Roșca, fațada de sud a Bisericii *Sf. Gheorghe*, Mănăstirea Voroneț, sursă fotografie personală.

Fig.3. Turla Bisericii *Sf. Gheorghe* a Mănăstirii Voroneț, sursă fotografie personală.

Fig.4. Tabloul votiv, Biserica *Sf. Gheorghe* a Mănăstirii Voroneț, sursă fotografie personală.

Fig.5. Cina cea de taină, Biserica *Sf. Gheorghe* a Mănăstirii Voroneț, sursă fotografie personală.

Fig.6. Maica Domnului a Semnului cu Îngeri.Calota pronaosului, sursă fotografie personală.

Fig.7. *Judecata de Apoi*. Peretele vestic a Bisericii *Sf. Gheorghe*, sursă fotografie personală.

Bibliografie:

Balș, George -*Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Editura Karl A. Romstorfer, Suceava, 2012.

Drăguț, Vasile - *Arta românească*, Editura Meridiane, București, 1982.

Drăguț, Vasile -*Arta creștină în România*, vol. 4, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1985.

Musicescu, Maria Ana; Ulea, Sorin -*Voroneț*, Ediția a II-a, Editura Meridiane, București, 1971.

*** - *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Culegere de studii îngrijite de **M. Berez**, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.

³⁹Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *op.cit.*, p. 5.

⁴⁰*Ibidem*, p. 5.

CASTELUL LÁZÁR – UNA DINTRE CELE MAI IMPUNĂTOARE CONSTRUCȚII NOBILIARE DE PE TERITORIUL TRANSILVANIEI

COSMINA OLTEAN*

Abstract:

Prezentarea mea urmărește atât trecutul istoric al castelului Lázár, cât și viața contemporană a acestuia. Castel cu o istorie îndelungată, acesta a fost incendiat de mai multe ori, apoi părăsit dar ulterior reabilitat, astfel că ne putem bucura și azi de frumusețea și prezența sa impunătoare. Dincolo de faptul că este un important monument renașcentist, Castelul Lázár este un simbol al județului Harghita. Pe locul actualului castel exista în secolul XV conacul András. Începând cu anul 1532, când este datat cel mai vechi corp al ansamblului de clădiri de pe proprietate, începe să prindă contur reședința nobiliară. Restul clădirilor datează din 1631-'32. În a doua jumătate a secolului XVII s-a construit și Turnul Vereș. Așadar, la un secol de la începerea lucrărilor, ansamblul de pe proprietatea familiei Lázár ajungea la forma pe care o putem vedea și azi, după 4 secole.

Construcție de tip renașcentist, evidențiat prin arhitectura specific și zidurile decorate cu cornișă pictată și crenelată, castelul Lázár posedă și elemente specific stilurilor romanice și gotice. Deși construit ca cetate, ansamblul familiei Lázár a avut mai mult rol de reședință și e cunoscut de toată lumea drept castelul Lázár. În timp, Lázarea a devenit un important centru de creație artistică iar din acest motiv, precum și datorită frumosului castel, a ajuns un punct de atracție pentru turiști din toată țara.

Cuvinte-cheie: castel, conac, monument renașcentist, romanic, gotic, reședința nobiliară.

În localitatea Lázarea, la 6 km de municipiul Gheorgheni și la 30 km de municipiul Toplița, se găsește un frumos și amplu edificiu, unic pentru acest județ, dar cu o importanță însemnată nu doar pentru Harghita, ci pentru toată zona Ardealului. Este vorba despre **Castelul Lázár**, ridicat de familia de nobili cu același nume, de unde se trage și numele localității în care se află. Întemeierea localității este datată între secolele XII-XIII. Denumirea a căpătat-o probabil din numele muntelui din apropiere: Szármány sau, mult mai probabil, se trage din numele familiei de nobili, deoarece existența localității este în strânsă legătură cu istoria familiei Lázár¹. Castel cu o istorie îndelungată, acesta a fost incendiat de mai multe ori, apoi părăsit dar ulterior reabilitat, astfel că ne putem bucura și azi de frumusețea și prezența sa impunătoare. Dincolo de faptul că este un important edificiu renașcentist, Castelul Lázár este un simbol al județului Harghita.

*Studentă la specializarea Master *Teorii și practici în artele vizuale*, anul II, Universitate Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: ocosmina57@yahoo.com.

¹ <http://www.visitgheorgheni.ro/ro/Castel-Lazarea/Castelul-Lazar-u593.html#sthash.1QE99Mln.dpbs>.

Evoluția ansamblului în timp

Pe locul actualului castel exista în secolul XV un **conac**. Ștefan Lázár al IV-lea, jude al scaunelor Ciuc, Gheorgheni și Cașin a fost cel care a demolat conacul medieval aflat pe proprietate, construind o clădire mai amplă. Acesta a refolosit segmente din vechiul conac, dând astfel castelului forma actuală². Proprietarul a vrut ca noua construcție să corespundă stilului renescentist. Vorbim despre o construcție ce s-a realizat în mai multe etape. Începând cu anul 1532, când este datat cel mai vechi corp al ansamblului de clădiri de pe proprietate, începe să prindă contur reședința nobiliară. Restul clădirilor au fost adăugate în jurul unei curți dreptunghiulare de 75X100m și datează din 1631-'32³. În a doua jumătate a secolului XVII s-a construit și Turnul Vereș (foto). Așadar, la un secol de la începerea lucrărilor, ansamblul de pe proprietatea familiei Lázár ajungea la forma pe care o putem vedea și azi.



Caracteristică e tratarea decorativă a elementelor de fortificație. Întreg complexul era prevăzut cu metereze, mașiculiuri și drumuri de strajă. Amprenta renescentistă e evidențiată prin arhitectura specific și zidurile decorate cu cornișă pictată și crenelată, castelul *Lázár* posedă și elemente specific stilurilor romanice și gotice. Fațada este decorată cu atica poloneză, în întregime tencuită⁴. Cele patru bastioane ale castelului se împun printr-o construcție aparte: trei dintre ele sunt specific stilului renescentist, de formă rectangulară regulată fiind decorate cu fresce, inscripții și blazoane, pe când al patrulea, bastionul Vereș, se diferențiază de restul, acesta fiind construit în formă de septagon⁵.

²Ghidul *Castelul Lázár din Lăzarea*, Centrul de Creație – Lăzarea.

³Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Vremea, București, 2000, p.268.

⁴Idem.

⁵<http://www.turism-transilvania.ro/location/castelul-lazar>.



Pe registrul inferior al turnurilor, tencuiala imită bosajele în diamante sau prezintă motive florale stilizate⁶. Toate cele patru bastioane au guri de tragere, atât la parter cât și la etajul doi. În turnul porții se găsește o inscripție cu litere gotice din anul 1532, iar pereții decorati în stil italian păstrează încă urme de pictură murală. Deși construit ca cetate, ansamblul familiei Lázár a avut mai mult rol de reședință și e cunoscut de toată lumea drept castelul *Lázár*. Proiectantul clădirii a utilizat o serie de elemente reprezentative, care au fost folosite și în construcțiile comandate de domnitori, ca de exemplu bastionul de colț cu inscripții și steme, scările monumentale sau elementele pictate⁷. Dintre zidurile care înconjoară curtea doar cel de sud a fost decorat cu ornamente pictate, mai precis motive florale.

Cel mai frumos corp de clădire este *palatal rezidențial* în care aveau loc diferitele adunări. La etaj găsim *Sala Cavalerilor*, o încăpere mare, specific renesanțistă: tavanul este pictat și casetat, iar pereții decorati cu lampioane din fier forjat, așa cum se găsesc în multe edificii din această perioadă. Amenajarea interioară răspunde aceluiași stil, astfel că spațiul este umplut cu massive obiecte de mobilier sculptate în stil italian, iar scaunele poartă pe spătar blazonul familiei. Un aspect aparte legat de acest ansamblu este că undeva în mijlocul curții exista o închisoare unde acuzații erau întemnițați până la verdictul final⁸. Ștefan Lázár al IV-lea a realizat astfel un ansamblu de clădiri cu bastioane, cu o curte interioară, în formă dreptunghiulară de dimensiuni impozante, fără asemănare în Transilvania, prin modificarea rezidenței domnești medievale. În timpul războiului curuților⁹, corpul rezidențial a fost cel mai afectat. Zidurile centrale s-au prăbușit și doar încăperile adosate zidului estic au rămas intacte. Aceste clădiri au fost ulterior reconstruite, dar au fost apoi afectate de mai multe incendii.

⁶Vasile Drăguț, *op.cit.*, p. 268.

⁷Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei, București, 1982

⁸Ghidul *Castelul Lázár din Lăzarea*, Centrul de Creație – Lăzarea.

⁹haiduci maghiari.

Devastat, incendiat, părăsit, reconstruit

Timpul și-a spus cuvântul și în ceea ce privește acest frumos castel, care a trecut prin multe de-a lungul secolelor. Devastat de un incendiu provocat de habsburgi în 1707, reconstruit 40 de ani mai târziu, ansamblul a fost distrus iar de alte câteva incendii. După incendiul din 1748, castelul și-a pierdut treptat rolul rezidențial, au fost dărâmate toate clădirile anexe și clădirile pentru locuit au fost distruse pe rând, iar la mijlocul secolului al XIX-lea erau locuite doar câteva încăperi, pentru ca ulterior să fie abandonat de tot. Castelul părăsit și aflat în ruină a fost reconstruit în 1970, însă lucrările nu au durat mult timp¹⁰.

Lucrări de restaurare și consolidare au mai avut loc și 10 ani mai târziu, în anii 1980. Clădirea principală este refăcută cu această ocazie și transformată apoi în galerie de artă care adăpostește un număr de 150 de lucrări de artă contemporană, printre care se găsesc piese valoroase. Lucrările expuse aici sunt rezultate ale taberelor de creație care au loc anual în localitate începând cu anul 1974, tabere care de fapt au făcut-o cunoscută și importantă în județ. În bastioanele renovate s-a amenajat un muzeu¹¹.



În timp, localitatea a devenit un important centru de creație artistică iar din acest motiv, precum și datorită frumosului castel, a ajuns un punct de atracție pentru turiștii din toată țara. Încă din centrul localității și până sus, la intrarea în Mănăstirea Franciscană, Lăzarea e plină de sculpturi din piatră, marmură și lemn, ceea ce dă acestei localități un aer distinct, acest fapt relevând și apetența pentru artă și frumoasa oamenilor de aici. Este un fapt rar întâlnit în cazul unei localități relativ mici.

¹⁰<https://www.turistintransilvania.com/castelul-lazar-de-la-epoca-de-glorie-la-decadere-2825/>.

¹¹<http://www.castelintransilvania.ro/castelul-lazar-lazarea-.html>.



Ansamblul medieval care face această localitate una aparte, nu a fost niciodată suficient promovat și cu atât mai puțin în momentul de față. Se mai poate lucra încă și la capitolul **cercetare** al acestui ansamblu. Cercetări privind trecutul castelului *Lázár* au fost făcute între 1963-1977 și 1982, iar în urma acestora s-a consolidat și reconstruit bastionul roșu, *Sala cavalerilor*, bastionul ciunt din spatele acestuia, temnița, corpul porții și fațada sudică, precum și picturi din 1532. Cercetări arheologice mai recente arată în fundațiile conacului două tracturi și un ax orientat est-vest. În ceea ce privește fațada sudică, aceasta a fost ocupată de o logie lungă de 4,6m cu arcade, iar pereții sălilor erau pictați cu diferite figuri zoomorfe și antropomorfe. Cu siguranță se mai pot descoperi încă lucruri interesante legate de trecutul istoric al castelului.

Castelul Lázár în prezent

În trecut castelul se afla sub administrația Consiliului Județean Harghita. De la începutul anului 2014, când a fost revândut și s-a iscat o dispută între moștenitori, castelul este închis, iar accesul în interior este restricționat astfel că oricine ar vrea să-l viziteze, trebuie să facă asta de afară. De 4 ani încoace porțile acestui castel sunt închise și nu ne rămâne decât să sperăm că lucrurile se vor îndrepta curând.

Text și foto: Cosmina Marcela OLTEAN

Bibliografie:

Drăguț, Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medieval românească*, Ed.Vreamea, București, 2000.

Ionescu, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed. Academiei, București, 1982.

Ghidul *Castelul Lázár din Lázarea*, Centrul de Creație – Lázarea.

Webografie:

<http://www.visitgheorgheni.ro/ro/Castel-Lazarea/Castelul-Lazar>.

<http://www.turism-transilvania.ro/location/castelul-lazar>.

<https://www.turistintransilvania.com/>.

<http://www.castelintransilvania.ro/>.

CARACTERUL FILOSOFIC AL ARHITECTURII GOTICE

GEORGIANA-IULIANA PRICHICI *

Abstract:

Acest articol urmărește să surprindă similitudinile dintre stilul manifestat în jurul anului 1140 și ramura filosofiei care susține ideile dogmatice, gândirea scolastică (arhitectura gotică și gândirea scolastică timpurie se desfășoară în același timp). Aspectele care se aseamănă sunt evidențiate în concordanță cu elementele goticului, respectiv cu ideile scolasticilor. Una dintre cele mai importante biserici abații din Evul Mediu este cea de la Saint-Denis, localizată în nordul Franței. În acest articol veți găsi informații despre etimologia termenilor gotic și scolastic, implicarea Abatelui Suger în construirea catedralei, caracteristicile arhitecturii gotice (precum prezența arcului butant, a rozetelor și a bolții ogivale) și exemple de alte catedrale gotice, filosofia scolastică având idei care se regăsesc în structura acestui tip de arhitectură..

Cuvinte cheie: Saint-Denis, arhitectura gotica, Abatele Suger, filosofia scolastică.

Arhitectura gotică este reprezentată de catedralele și bisericile din Europa în epoca medievală, însă un aspect inedit al acestui stil îl reprezintă legătura cu filosofia, implicit, scolastica. În pofida influențelor cultural-istorice, "Lumea, spune un contemporan, leapădă vechile-i zdrențe, pentru a-și îmbrăca bisericile în veșminte albe"¹² și arhitectura gotică își face apariția. Etimologic, folosirea cuvântului *gotic* se datorează italienilor Renașterii. Cel care a folosit pentru prima dată cuvântul *gotic* (gotico) pentru definirea arhitecturii perioadei amintite a fost Rafael, într-un raport adresat papei Leon al X-lea¹³. Aurel Teodorescu spune că la generalizarea terminologiei a contribuit în mare măsură Giorgio Vasari¹⁴, un pictor și arhitect al vremii. Goticul nu avea nimic în comun cu goții care pleaseră din Italia, ci desemna o cultură de barbari din Occident care s-a dezvoltat între sec. XII-XVI, iar în Franța¹⁵, termenul de *arhitectură gotică* a fost întrebuițat începând cu sec. al XIX-lea, arhitectura la care ne referim era numită până atunci *arhitectură ogivală* sau *opus francigenum*¹⁶. În ceea ce privește periodizarea, arhitectura gotică apare odată cu biserica abațială de la Saint-Denis, construită la inițiativa Abatelui Suger în anul 1140. Acea perioadă este

* Studentă la specializarea *Istoria și teoria artei*, anul I, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: iulianaprichici@yahoo.com.

¹²Hippolyte Taine, *Filosofia artei*, Editura Meridiane, București, 1991, p.61-62.

¹³Aurel Teodorescu, *„Arhitectură și stil*, Editura Meridiane, București, 1974, p.62.

¹⁴ Giorgio Vasari (n.30 iulie 1511, Arezzo, Italia – d.27 iunie 1574, Florența) este un pictor, arhitect și istoric de artă italian, devenit celebru prin lucrarea „Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre”.

¹⁵ Jacek Debicki, Jean-Francois Favre, Dietrich Grunewald, Antonio Filipe Pimentel, *Istoria artei*, Editura Rao, București, 1998, p.83.

¹⁶ Aurel Teodorescu, *Arhitectură și stil*, Editura Meridiane, București, 1974, p.62, *opus francigenum* se referă la arhitectura în manieră franceză.

caracterizată de apariția scolasticii timpurii¹⁷ și de apariția primelor universități, unde se învață filosofie și greacă.



Fig.1. Abatele Suger – detaliu



Fig.2. Fațada de vest a bisericii abațiale Saint-Denis

Scolastica este filozofia religiei, o mișcare de idei care a însemnat o formă de reacție pozitivă împotriva autorității tutelare a bisericii¹⁸. Epitetul de *scolastic*¹⁹ era atribuit persoanei care predă *cele 7 arte liberale* în mănăstirile întemeiate de Carol cel Mare²⁰ sau îi era atribuit profesorului de teologie și ulterior oricărei persoane care se ocupa cu învățământul științei și al filozofiei.

Raportul de subordonare a filozofiei față de religie nu însemna că dogmele bisericii puteau primi din partea filozofilor serviciul unei justificări raționale²¹. Un aspect pe care aș dori să îl punctez este legătura religiei cu filozofia, formula ”filozofia este slujnica teologiei”²² nu se referă la nevoia teologiei de a recurge la rațiune, ci la caracterul dominant pe care îl are religia, scolasticii considerând că rațiunea este incapabilă să promoveze o idee contrar credinței. Prin urmare, legătura scolasticilor și a arhitecturii gotice cu religia este inevitabilă, ambele având nevoie de un fundament, din

¹⁷ Erwin Panofsky, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, Editura Anastasia, București, 1999, p.55, se disting trei perioade, pe care autorul le numește *early*, *high* și *late* (timpurie, clasică și târzie).

¹⁸ Ernest Stere, *Istoria filozofiei antice și medievale*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1976, p.206.

¹⁹ Curent filosofic dominant în Evul Mediu în Europa Occidentală creștină, care îmbina dogmele religioase cu tradiția mistică și intuitivă a filozofiei patristice, iar mai târziu cu aristotelismul; mod de gândire și de activitate intelectuală formalistă, pedantă, ruptă de viață, de experiență.

²⁰ Carol cel Mare, (n.742/748–d.28 ianuarie814,Aachen), a fost rege al francilor din 768 până la moarte și fondator al Imperiului Carolingian.

²¹ Ernest Stere, *op.cit.*, p.207.

²² *Ibidem*, p.210.

acest motiv, arhitectura medievală era religioasă, catedralele fiind caracteristice stilului gotic.



Fig.3. Sculptura cu Sf.Dionisie

Acest stil apare pentru prima dată în nordul Franței, în pronaosul bisericii *Saint-Denis*, (sfințit în anul 1140) și mai ales în jurul corului în deambulatoriul dublu (sfințit în 1144) unde bolta în cruce pe ogive este sistematic legată de folosirea arcului frânt. *Saint-Denis* a fost întemeiată de regele Dagobert în cinstea Sfântului Dionisie²³ și a legendarilor săi tovarăși Sfântul Rustic și Elefterie. Pe zidurile acesteia al căror rol de susținere este diminuat, sunt străpunse goluri ornate cu vitralii ce permit o iluminare abundentă. Trecerea de la stilul romanic la cel gotic este evidențiată prin prezența ferestrelor mari care facilitează lumina clădirii și "iluminarea spiritului", cunoașterea fiind reliefată în filosofie de-a lungul timpului prin reprezentarea soarelui, a ferestrelor și a luminii²⁴. Scolastica s-ar putea asemăna cu tendința sufletească a omului de a argumenta logic dogmele religioase, fără a exista teama ca ar putea fi neadevărate.

Concret, întreaga perioadă a Evului Mediu în care se explică și argumentează dogmele, se rezumă la câteva raționamente abstracte și artificii logice. Prima asemănare între gotic și scolastic este prezența "luminii", în gotic, prin ferestrele mari care permit soarelui să pătrundă în catedrale, iar în scolastic, prin propagarea cunoștințelor în cărți. *Saint-Denis*²⁵ a fost mai multe secole abație²⁶, adică o instituție religioasă condusă de un abate, respectiv, Suger.

²³Primul episcop al Parisului care a fost decapitat în 258.

²⁴ Lumina văzută va fi simbol al înțelepciunii și al cunoașterii.

²⁵Erwin Panofsky, *op.cit.*, p.9-10.

²⁶ Abație.(it: abbazia) este o instituție religioasă, cu statut special, condusă de un abate sau de o abatesă și care depinde de un episcop sau direct de Papă; mănăstire catolică unde se află această instituție.

Abatele Suger²⁷, prieten și confident al regilor francezi, Louis VI și Ludovic al VII-lea, a decis în jurul anului 1137 să reconstruiască marea biserică din Saint-Denis, fiind înaintea bisericii de înmormântare a monarhilor francezi. Suger a început cu frontul de vest, reconstruind fațada carolingiană originală cu ușa sa unică. El a proiectat fațada din Saint-Denis pentru a fi un ecou al arcului roman al lui Constantin, cu divizia sa de trei părți și trei portaluri mari pentru a ușura problema congestiei. Fereastra de trandafiri de deasupra portalului de Vest este cel mai cunoscut exemplu, deși ferestrele circulare în stil romanic i-au precedat-o în formă generală. Pe de altă parte, caracterul schematic al scolasticilor este relevat în arhitectura gotică. Datorită acestui caracter, în secolul al XIII-lea, tratatele au început să aibă caracter general, fiind împărțite în "partes" (părți), în părți mai mici, apoi în: membra, questiones, distinctiones și articuli²⁸. Ca dovadă a contribuției scolasticilor, orice carte din perioada contemporană este structurată în anumite "părți", "capitole", "subcapitole".



Fig.4. Catedrala *Notre-Dames de Paris*



Fig.5. Catedrala *Notre-Dames de Paris*

Totodată, caracterul schematic este rezultatul dorinței scolasticilor de a explica ordinea și logica gândirii²⁹. Acest aspect este întâlnit în arhitectura gotică prin suprapunerea registrelor de la punctul de sprijin, în cazul abației de la Saint-Denis, porțile sunt urmate de galeria împăraților, rozetă și turnuri, alcătuind astfel, același sistem prin care greutatea este transmisă treptat, iar în cazul scrierilor scolastice, "cititorul să fie condus pas cu pas de la o propoziție la alta". A treia asemănare este legătura strânsă dintre arhitect și scolastici, în măsura în care, un arhitect ar trebui să citească textele scolastice pentru a-și crea un *habitus*. Grația și caracterul estetic sunt determinate de verticalitatea catedralelor gotice oferită de arcul de cerc frânt (care are rolul de a reduce presiunea verticală), coloanele pe care se sprijină arcele ogivale la

²⁷ Suger a fost un abate francez, om de stat și istoric. El a fost unul dintre primii patroni ai arhitecturii gotice și este răspunzător pentru popularizarea stilului. Avea o legătură strânsă cu divinitatea *il vedea pe Dumnezeu și după se vedea pe el*.

²⁸ Erwin Panofsky, *op.cit.*, p. 73.

²⁹ *Ibidem*, p. 70, primul principiu al scolasticilor este *manifestatio* și desemnează elucidarea sau clasificarea unui anumit subiect

interior, arcele butante³⁰ (folosite la exterior pentru descărcarea greutatei), ferestre cu vitralii și rozeta.

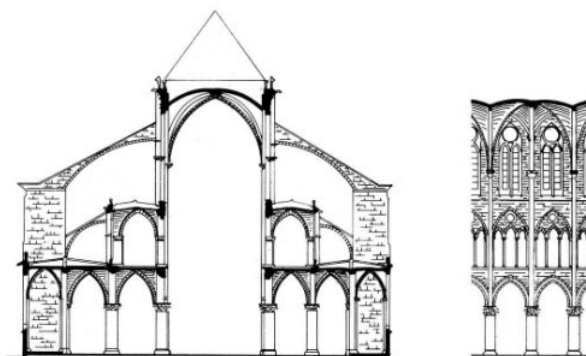


Fig.5. Arcul butant al catedralei *Notre-Dames de Paris*

Arcul butant apare în jurul anului 1180 la *Notre Dame* din Paris și produce o adevărată revoluție în arhitectură. Proiectând spre exterior împingerile bolții, face să dispară tribuna (element folosit pentru susținerea bolților pe stâlpi) și reduce definitiv greutatea. Spre deosebire de stilul predecesor, goticul își plasează creațiile în centrul orașelor, fiind locuri de propagare a puterii și a celor două curente: scolastic și teologic. Monumentele cele mai reprezentative pentru arhitectura gotică sunt considerate: catedralele din *Chartres*, *Bourges*, *Soisson*, *Reims*, *Saint Chapelle* din Paris, *Strasbourg* și *Mans* și biserica *Saint-Urbain* din Troyes.



Fig.7. Biserica *Saint-Urbain* din Troyes

³⁰Elie Lambert, *Le style Gothique*, Editura Librairie Larousse, Paris, 1943, p.37.



Fig.8. Catedrala din Chartres

O dispută care a influențat gândirea filosofică a fost cea dintre partizanii *realismului* și partizanii *nominalismului scolastic*³¹. *Realismul scolastic* era termenul care avea la bază două teze, universaliiile (genuri și specii) și care susținea că *universaliiile* există înainte și independent de lucrurile individuale, având un caracter general.

Totuși, *nominalismul* susține că ideile generale nu ar fi decât simple denumiri ale lucrurilor fără un corespondent obiectiv în afară, aspectele de generalitate nu au un caracter real, ci numai individual. Acest conflict între diferite ideologii poate fi regăsit și în schema arhitecturii gotice, termenul de *greutate* poate fi un simbol al întrebărilor și problemelor filosofilor scolastici, arcul butant poate reprezenta sprijinul credinței și al rațiunii, care permite construirea bolții ogivale din ce în ce mai sus. Termenul de "verticalitate" în arhitectura gotică poate avea un corespondent în filosofia scolastică, reprezentând triumful filosofiei și evoluția acesteia.

În concluzie, caracterul filosofic al arhitecturii gotice este determinat de asocierea unor elemente comune, atât din domeniul filosofiei, cât și din domeniul artei, precum: termenul de lumină, corespondent al cunoașterii, dezvoltarea concomitentă a arhitecturii gotice și a scolasticii, influențarea reciprocă, caracterul schematic și redarea principiului transparenței.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Abatele Suger detaliu

sursa http://www.ballademedievale.fr/capetiens/img/suger_stdenis.jpeg.

Fig.2. Fațada de vest a bisericii abațiale de la Saint-Denis, sursa https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Saint-Denis_-_Fa%C3%A7ade.jpg.

Fig.3 Sculptura cu Sf.Dionisie de pe fațada principală a Catedralei Notre-Dames, Paris

³¹Ernest Stere, *op.cit.*, p.208.

Fig.4. Catedrala *Notre-Dames de Paris*, sursa

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Paris_-_Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_-_Portail_de_la_Vierge_-_PA00086250_-_003.jpg/1200px-Paris_-_Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_-_Portail_de_la_Vierge_-_PA00086250_-_003.jpg.

Fig.5. Catedrala *Notre-Dames de Paris*, sursa <http://www.descoperalocuri.ro/wp-content/uploads/2013/11/Notre-Dame-de-Paris-si-in-fundal-Muzeul-de-Arta-Moderna-din-Paris-1024x682.jpg>.

Fig.6. Arcul butant al catedralei *Notre-Dames de Paris*, sursa

<https://i.pinimg.com/originals/bc/d1/ff/bcd1ffeb0e5ba1a0db1f4b93f811eb66.jpg>

Fig.7. Biserica *Saint-Urbain* din Troyes, sursa

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Saint-Urbain_de_Troyes%2C_West_Facade_Semi-HDR_20140509_5.jpg.

Fig.8. Catedrala din Chartres, sursa

<https://www.bu.edu/paris/files/2014/01/chartres2.jpg>

Bibliografie:

Erlande-Brandenburg, Alain, *L'art gothique*, Citadelles&Mazenod, Paris, 2004.

Lambert, Elie, *Le style Gothique*, Paris, Librairie Larousse-Paris-VI, 1943.

Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, Editura Anastasia, București, 1999.

Stein, Henri, *Les Architectes des Cathedrales Gothiques*, Librairie Renouard, Paris, 1912.

Stere, Ernest, *Istoria filosofiei antice și medievale*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1976.

Taine, Hippolyte, *Filosofia artei*, Editura Meridiane, București, 1991.

Teodorescu, Aurel, *Arhitectură și stil*, Editura Meridiane, București, 1974.

RAPORTUL DINTRE PICTURA ȘI MINATURA FRĂȚILOR VAN EYCK

MIRELA HRENIUC *

Abstract:

Un manuscris purtat prin timp, cu picturi agonisite în diferite campanii de ornamentare ale diferiților artiști, este distrus la puțin timp după descoperire. Scenele prezente pe filele de pergament miniate cu foiță de aur și argint vor fi cunoscute apoi ca neștiute opere ale geniului artistic al fraților – Jan și Hubert van Eyck.

Cuvintecheie: Jan van Eyck, Hubert van Eyck, miniaturi, manuscrise, *Orele de la Milano-Torino*.

Manuscrisele Evului Mediu reprezintă cărți caligrafiate de mână, magnific decorate cu ilustrații în miniatură, margini de pagină fin împodobite cu majuscule transformate în opere de artă. Denumirea acestora provine din latinescul „*illuminare*” și, în definiție termenul se referă la manuscrise decorate fie cu aur sau cu argint, ce dădeau strălucire paginilor. Cele mai vechi manuscrise păstrate datează din anii 400 – 600 d.Hr. și provin din Imperiul Roman de Răsărit, însă perioada de aur a acestor scrieri se regăsește în Evul Mediu și avea să dureze până la apariția tiparului lui Gutenberg.

În pictură nu a existat un stil flamand înainte de van Eyck. Prima și corecta reprezentare a trupurilor în formele lor exacte, prima imagine a cerului, a aerului, a câmpurilor, a veșmintelor, a bogăției exterioare în culori adevărate a dat-o van Eyck. El a creat o artă vie, i-a inventat sau perfecționat mecanismul, a fixat un limbaj și a produs opera nepieritoare¹. Până în secolul al XV-lea pictura era oarecum omogenă, personajele erau prezentate în aceeași înfățișare. Tablourile sacre prezentau aceeași suprapunere nesfârșită de capete și de nimburi identice. Veacul al XV-lea este primul care sparge vechea uniformitate², prin nou iau naștere compoziții bogate. Jan van Eyck se manifestă astfel ca un revoluționar, firește un revoluționar crescut la școala picturii de miniaturi, răzvrătit împotriva concepțiilor artistice dominante din vremea sa³.

Van Eyck adâncește spațiul dinapoia imaginilor; inventează o nouă dimensiune – transparența – și, într-un univers pe care nimic nu-l mai limitează, pe care privirea îl cuprinde din toate părțile, riguroasa lui analiză fixează omul și obiectul; el inaugurează o rânduială a adevărului mai intensă decât însăși rânduiala vieții și care nu poate fi

*Studentă la specializarea *Conservarea și Restaurarea operei de artă*, anul II, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design,, e-mail:mirela.hreniuc@gmail.com.

¹Eugène Fromentin, *Maestri de odinioară*, Editura: Meridiane, București, 1973, p. 258.

²Jan van Eyck s-a ridicat pe culmile măiestriei în multe domenii. În cadrul celor două maniere solicitate în acea perioadă – pictura religioasă și portretistică – se întrezărește minunatul său dar și pentru alte sfere temeinice, care urmau să cunoască o dezvoltare independentă abia în veacurile următoare. El a fost un adevărat deschizător de drumuri în domenii ca: natura moartă, interiorul cu figuri, interiorul de biserică, peisajul (natural și urban), nudul, pictura de gen, pictura animalieră, etc. *Van Eyck*, Editura: Meridiane, 1970, București, p. 15.

³*Ibidem.*, p. 24.

definită decât prin termenul de „realism⁴”. Datorită pregătirii artistului în tehnica miniaturii, modalitatea acestuia de a picta arată expresivitatea gestului, atenția pentru detalii, simbolurile și minuțiozitatea imaginii transpuse; acestea fac din lucrările în tehnica uleiului pe lemn o unică manieră flamandă.

După legenda creată de biograful italian Giorgio Vasari⁵, acesta l-a identificat în mod eronat pe Jan Van Eyck drept inventatorul uleiurilor, cu siguranță a fost unul dintre primii pictori care le-au exploatat potențialul, și totodată cel mai talentat practicant al acestei tehnici. Cea mai veche confirmare a utilizării uleiurilor în pictură, se regăsește în tratatul călugărului Heraclis, din veacul al X-lea, în care autorul arată cum trebuie frecate culorile cu ouă și cu ulei și descrie mijloacele de purificare a uleiului, destinat acestei întrebuințări⁶.

Școala flamandă a fost cunoscută atât pentru picturile pe panou cât și pentru miniaturile cărților⁷. Începând cu jumătatea secolului al XV-lea, compozițiile stilului lui van Eyck s-au diferențiat complet de miniaturile flamande clasice. Cu formatul de dimensiuni mici și detaliile microscopice, picturile lui Jan Van Eyck din ultimii lui ani denotă o afinitate pentru restrângerile artistice impuse de manuscrisele miniaturate. *Orele Torino-Milano* este un manuscris miniaturat în două volume⁸ care, în ciuda numelui său, nu este strict o carte de ore⁹. Primul volum conținea rugăciuni din timpul adunărilor și din timpul anului liturgic, iar al doilea conținea un calendar și diferite rugăciuni. Se presupune faptul că cele două volume originale formau blocul de carte *Très Belles Heures de Notre-Dame*¹⁰. Lucrările la manuscris au început în jurul anului 1380 sau 1390, iar în cursul a aproape șaiszeci de ani au fost implicați o varietate de artiști, asistenți și patroni în timpul a șapte campanii separate de lucru. Concepția și primele pagini au fost comandate de un membru înalt al curții franceze a cărui identitate este acum pierdută și, a implicat în principal artiști francezi, spre exemplu frații Limbourg¹¹. Înainte de 1413 a fost în posesia lui Jean Duc de Berry, iar până în 1420 în cea a contelui de Olanda Ioan din Bavaria, care a contractat mai ales artiști flamanzi¹². Istoricul de artă Georges Hulin de Loo a distins lucrările a unsprezece artiști – „Hand A”

⁴****Van Eyck, op. cit.*, p. 31.

⁵Astăzi este neîndoiește faptul că pictura în ulei a fost cunoscută cu mult înainte de Jan Van Eyck (c. 1390-1441), pictor flamand, originar din Burges, căruia Vasari îi atribuie meritul descoperirii ei. O pomeniște, de pildă, un tratat bizantin de pictură, datând din secolul al X-lea, și vorbesc despre ea toți ceilalți autori de tratate dinaintea lui Vasari (Teofil – sec. al XII-lea; Cennino Cennini – sec. XIV-XV). Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, Vol. I, Editura Meridiane, București, 1962, p. 131-134.

⁶D.I.Kiplik, *Tehnica picturii vechilor maeștri*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1952, p. 26.

⁷Ingo F. Walter, Norbert Wolf, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure – Les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Publisher: Taschen, Paris, 2005, p. 239.

⁸Carol Herselle Krinsky, *The Turin-Milan Hours: Revised dating and attribution*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Vol. 6, Issue 2, 2014, p. 1.

⁹Oamenii înstăriți aveau de multe ori o bogată iluminare a „cărților de ore”, care aveau rolul de a stabili rugăciuni potrivite pentru diferite momente din ziua liturgică. (https://en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript)

¹⁰Ingo F. Walter, Norbert Wolf, *op.cit.*, p. 239.

¹¹Till-Holger Borchert, *Van Eyck*, Publisher: Taschen, Köln, 2008, p. 79.

¹²*Ibidem*, p. 78-79.

până la „Hand K”. El a atribuit miniaturile „Hand G” lui Hubert van Eyck¹³, iar lui Jan celelalte mai puțin impozante „Hand H”. Astăzi, mulți istorici identifică afilierea lui Jan cu „Hand G”, și atribuie miniaturile, „Hand H” unui presupus învățat sau ucenic al școlii acestuia¹⁴. Totuși, dezbaterea despre identitatea „Hand G” continuă.



Fig.1. *Manuscrisul miniate Orele Torino Milano* (cca. 1380-1449), Muzeul Civic de Arheologie Milano

Manuscrisul pare să fi fost în proprietatea sau cel puțin în fața instanței lui Philip cel Bun, Ducele de Burgundia - un alt argument pentru implicarea lui Jan van Eyck, la curtea ducelui unde este pictor și „*valet de chambre*”¹⁵. Cea mai mare parte a acestui manuscris adică secțiunea de cărți de rugăciune, cunoscută sub numele de *Orele de la Torino*, aparținea din 1479 Casei Savoy, mai târziu regilor din Piedmont care au dat-o în 1720 Bibliotecii Naționale din Torino. La fel ca multe alte manuscrise a fost distrusă parțial, într-un incendiu din 1904. Istoricul de artă francez Paul Durrieu a publicat, din fericire în monografia sa, fotografiile alb-negru ale paginilor de la Torino în 1902, cu doi ani înainte de a fi ars. El a fost primul care a recunoscut stilistica manuscrisului *Orele Torino-Milano* realizând o conexiune cu frații van Eyck. Partea distrusă a cărții conținea 93 de pagini cu 40 de miniaturi. Cu toate acestea, porțiunea rămasă intactă a operei, cunoscută sub numele de *Orele de la Milano*, a fost cumpărată la Paris în 1800 de către un colecționar princiar italian. După incendiu, această parte, care conține 126 de pagini cu 28 de miniaturi, a fost de asemenea achiziționată sau donată Muzeului Civic din Torino în 1935. Opt pagini au fost scoase din corpul de carte original din

¹³Legătura lui Jan van Eyck cu acest manuscris la începutul anilor 1420 se bazează pe prezența elementelor stilistice eyckiene și susținute de dovezi circumstanțiale. Aceste elemente stilistice ar fi putut să provină de la Hubert van Eyck, însă miniaturile acordate „Hand G” depind de perioada de ornamentare a manuscrisului, luând în considerare faptul că Hubert moare în 1426. Carol Herselle Krinsky, *op.cit.*, p. 3.

¹⁴*** *Early Netherlandish Paintings – Rediscovery, reception and research*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 240.

¹⁵*** *Van Eyck, op. cit.*, p. 38.

Torino, probabil în secolul al XVII-lea, dintre care patru, cu cinci miniaturi, se află acum la Muzeul Luvru. O singură pagină cu miniaturi din ultima fază de decorare a fost achiziționată de către Muzeul Getty în anul 2000.

Formatul manuscrisului este de aproximativ 28x20 cm. Aproape toate paginile ilustrate cu miniaturi au același format, cu o imagine principală deasupra a patru linii de text și o imagine îngustă de „*bas-de-page*” (*picioarul paginii*). Cele mai multe miniaturi marchează începutul unei secțiuni de text, ce are în prim-plan inițiala minuțios ornamentată. Granițele, cu o singură excepție, urmăresc același design relativ simplu al frunzișului stilizat, tipic perioadei în care a început lucrarea, fiind în mare parte sau în întregime din prima fază de decorare din secolul al XIV-lea. Singura excepție de la stilul frontierelor este o pagină distrusă, cu miniatură principală- *Fecioară între fecioare*(fig. 2) de mână H. Granița este aici într-un stil mai bogat completat în tradițiile gotice internaționale târzii ale secolului al XV-lea. Această miniatură a fost atribuită lui Hubert van Eyck datorită stilisticii legate de Goticul Internațional.



Fig.2. *Fecioara între sfinte* (dispărută), *Orele Torino-Milano*, Biblioteca Națională Universitară Torino

Actualmente, este bine cunoscut faptul că Jan van Eyck a executat un număr de miniaturi în manuscrisul *Orele Torino-Milano*. *Liturghia pentru cei morți*¹⁶ (fig.3) amintește de lucrarea flamandă pe suport de lemn din 1438 *Fecioara în Biserică*¹⁷ (fig.4). Arhitectura goticului reprezentată în miniatura centrală coincide cu arhitectura bisericii unde o regăsim pe Maica Domnului cu Pruncul Iisus în brațe.



Fig.3. *Liturghia pentru cei morți*, *Orele Torino Milano*



Fig.4. Jan van Eyck, *Fecioara în biserică* (1434)

De asemenea, pagina ce înfățișează *Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul* (fig. 5) este fără îndoială pictată de Jan van Eyck; interiorul încăperii relevă paralele cu imaginea panoului din 1434 – *Soții Arnolfini*¹⁸ (fig.6). Compoziția miniaturii este complexă, cromatică predominantă a celor două complementare verde-roșu amintește de soluționarea aceleași valori cromatice în pictura soților. În planul îndepărtat al camerei se pot întrezări personaje sugerate având același caracter misterios cu deschiderea spațiului precum se poate regăsi și în reflexia oglinzii concave a picturii

¹⁶Liturghia pentru cei morți sau Liturghia morților, este o Liturghie în Biserica Catolică oferită pentru odihna sufletului unui decedat, folosind o formă particulară a Misalului Roman. Acesta este, de obicei, dar nu neapărat, sărbătorit în contextul unei înmormântări. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Requiem>)

¹⁷Autorul consideră miniatura *Liturghia pentru cei morți* realizată într-o manieră dură, lipsită de delicatețea necesară iluminării. De aici reiese concluzia că artistul miniaturii nu era întocmai familiar cu iluminarea manuscriselor. Till Holger Borchert, *op.cit.*, p. 80.

¹⁸Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 82.

flamande târzii¹⁹. Predispoziția pentru simboluri este din nou sugerată datorită prezenței pâinii și a vinului pe masa din centrul compozițional, acestea fac referire la simbolul euharistic al morții viitorului Salvator al lumii²⁰. În partea de jos a paginii este reprezentat un frumos peisaj caracteristic flamand, de dimensiuni extrem de mici: aproximativ 7x5 cm²¹ cu scena *Botezul Domnului*²². Alunecarea umbrelor, răsucirea valurilor, reflexia în apă, formarea norilor. Aceste peisaje transmit realismul ce a „spart” normele invenției plastice medievale și a așezat studiile după natură în centrul relației artistice cu mediul înconjurător.

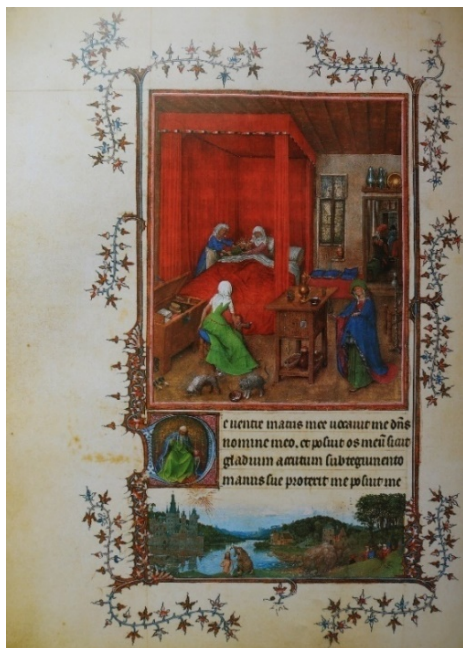


Fig.5. Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul, Orele de la Torino-Milano



Fig.6. Jan van Eyck - Soții Arnolfini (1434)

Scena *Răstignirii* (fig.7) din manuscris atribuită unui învățat al manierei lui Jan van Eyck va lua naștere într-o viitoare operă pe lemn (fig.8) realizată de atelierul lui Jan van Eyck după moartea acestuia (c. 1445). Elementele compoziționale vor fi aproape identice, puțin schimbate în termen de cromatică și linii de construcție.

¹⁹ „Flamazii și în special Jan van Eyck, pe la 1430, au găsit acest principiu coronator în „unitatea luminii”, înțelesă ca revelatoare a corpurilor și a spațiului în calitățile lor cromatice cele mai prețioase.” ****Van Eyck, op.cit.*, p. 30.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem*, p. 20.

²² Miniaturile lui Jan van Eyck denotă un simț al valorilor atât de sigur, încât trebuie să fi fost bazate pe studii executate direct după natură.



Fig.7. Școala van Eyck, *Răstignirea*
Orele de la Torino-Milano



Fig.8. Școala van Eyck, *Răstignirea*, c. 1445

Frații van Eyck au avut un rol remarcabil inovator în pictura europeană. Pictura acestora minuțioasă și delicată prin acuratețea liniei și prin căutarea tabloului de gen în orice chip immortalizat în culoare, a intuit Renașterea artelor, aducându-și amprenta asupra mișcării artistice. Aceștia au străbătut în picture lor, printr-un salt, o distanță din evoluția artei care ar fi trebuit să se extindă asupra câtorva secole.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Manuscrisul miniat *Orele de la Torino-Milano*, c.1380-1440, Muzeul Civic de Arheologie Milano, (<https://www.ziereis-faksimiles.de/1215?L=2+>).

Fig.2. *Fecioara între sfinte* (dispărută), *Orele de la Torino-Milano*, Muzeul Civic de Arheologie Milano (Borchert Till-Holger, *Van Eyck*, Publisher: Taschen,Köln, 2008).

Fig.3. *Liturgia pentru morți*, *Orele de la Torino-Milano*, Muzeul Civic de Arheologie Milano (Borchert Till-Holger, *Van Eyck*, Publisher: Taschen,Köln, 2008).

Fig.4. Jan van Eyck, *Fecioara în biserică*, c. 1438, Tehnică mixtă pe panou de lemn, 31x14 cm, Staatliche Museen zu Berlin, (<https://www.boijmans.nl/tentoonstellingen/de-weg-naar-van-eyck>).

Fig.5. *Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul*, *Orele de la Torino-Milano*, Muzeul Civic de Arheologie Milano (Borchert Till-Holger, *Van Eyck*, Publisher: Taschen,Köln, 2008).

Fig.6. Jan van Eyck, *Soții Arnolfini*, 1434, Tehnicămixtă pe panou de lemn, 81,8x51,7 cm, British Museum, (<https://www.theguardian.com/>).

Fig.7. Școala van Eyck, *Răstignirea*, *Orele de la Torino-Milano*, Muzeul Civic de Arheologie Milano (Borchert Till-Holger, *Van Eyck*, Publisher: Taschen,Köln, 2008).

Fig.8. Școala van Eyck, *Răstignirea*, c. 1445, Tehnică mixtă pe panou de lemn, 46x31 cm, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro – Viena(www.copia-di-arte.com).

Bibliografie:

Borchert, Till-Holger, *Van Eyck*, Publisher: Taschen, Köln, 2008.

Fromentin, Eugène, *Maestri de odinioară*, Editura: Meridiane, București, 1973.

Kiplik, D.I., *Tehnica picturii vechilor maestri*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1952.

Krinsky, Carol Herselle, *The Turin-Milan Hours: Revised dating and attribution*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Vol. 6, Issue 2, 2014.

Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, Vol. I, Editura: Meridiane, București, 1962.

Walter, F. Ingo, Wolf, Norbert, *Chefs-d'œuvre de l'enluminure – Les plus beaux manuscrits du monde de 400 à 1600*, Publisher: Taschen, Paris, 2005.

*** *Early Netherlandish Paintings – Rediscovery, reception and research*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

*** *Van Eyck*, Editura: Meridiane, București, 1970.

Webografie:

<https://jhna.org/articles/turin-milan-hours-revised-dating-attribution/>.

<https://medium.com/art-stories/jan-van-eycks-illumination-e32045ac0f7d>.

<https://www.nga.gov/conservation/paper/manuscript-project.html>.

https://en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_\(illuminated_manuscript\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_(illuminated_manuscript)).

OMUL ÎN PICTURA LUI LEONARDO DA VINCI

CRISTIANA URSACHE*

Abstract:

Apogeul Renașterii este marcat de nume care au rămas în memoria umanității prin realizări uimitoare în varii domenii, prin schimbări aduse mentalității umane și a felului în care trebuie văzut universul. Un nume care și-a lăsat amprenta în desen, pictură, arhitectură, urbanism, sisteme de apărare, inginerie, studiu anatomic, este Leonardo da Vinci. Prin urmare, în prezenta lucrare am ales să aprofundez latura picturii care l-a preocupat pe Leonardo-artistul deoarece aceasta este o parte semnificativă din istoria artei.

Cuvinte cheie: pictură, frescă, comandă, compoziție, artă, artist, linie, cercetare.



Fig.1. Leonardo da Vinci, *Desen din studiile anatomice*

Renașterea a fost o noutate culturală care a pătruns profund în viața intelectuală europeană până în perioada modernă timpurie. Începând din Italia și răspândindu-se în restul Europei până în secolul al XVI-lea, influența sa a fost resimțită în literatură, filosofie, artă, muzică, politică, știință, religie, precum și în alte domenii de cercetare, generând invenții care ilustrează evoluția umană din acele timpuri. Savanții renașcențiști au adoptat metoda umanistă în studiu și s-au axat pe realism și emoția

*Studentă la secția *Istoria și Teoria Artei*, anul I, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: cristiana.ursache@gmail.com.

umană în artă, conectând-o cu știința într-o manieră nemaîntâlnită până atunci. Umaniștii ca Poggio Bracciolini au căutat în bibliotecile mănăstirești din Europa textele literare, istorice și oratorice latine ale Antichității, din dorința de a descoperi secretele trecutului, ale mitologiei, istoriei și religiei.

În Italia secolelor al XV-lea și al XVI-lea, marile orașe s-au conturat sub forma unor principate datorită multiplilor factori politico-militari, iar în cadrul acestora au luat naștere adevărate focare de cultură care au marcat istoria artei și care reprezintă și astăzi un obiect de studiu și cercetare în varii domenii (pictură, sculptură, literatură, știință, arhitectură). „În dezvoltarea artei italiene un rol deosebit de însemnat a revenit capitalei statului papal – Roma. Aici lucrau îndeosebi artiști originari din orașele Italiei centrale. Printre ei s-au distins mai ales florentinii. [...] Cei mai străluciți reprezentanți ai artei Renașterii mature au fost în Italia centrală Leonardo, Rafael, Bramante și Michelangelo, iar în Italia de Nord, puțin mai târziu, Giorgione, Tizian și Palladio”¹. Cu toate că arta acestei epoci se distinge prin caracterul său unitar, fiecare din reprezentanții ei și-a afirmat individualitatea prin moduri originale care sunt definitorii fiecăruia în parte. „Artistul Renașterii studiază și imită natura, redând-o în spiritul idealului său despre armonie, căci în entuziasmul prijeluit de emanciparea sa față de concepția teologică, care-l disprețuia pe om, artistul nu vede contradicțiile sociale existente și el caută armonia în toate”².

Una din personalitățile care au dat dovadă de o gândire deosebită, multilaterală și de o erudiție care întruchipă *individul enciclopedic*³ caracteristic umanismului renascentist este Leonardo da Vinci. „La mai bine de patru veacuri și jumătate de la dispariția lui Leonardo[...] mustățile⁴ puse, odată, Giocondei se constituie ca un eveniment de neocolit din istoria artei secolului nostru”⁵. De atunci s-a acordat o cu totul altă atenție asupra lucrărilor florentinului. Cu toate că din 1919 mai ales lucrarea *Gioconda* a căpătat o popularitate imediată iar lucrările artistului au căpătat altă strălucire care dăinuie și astăzi, Leonardo nu a fost un artist care a pictat mult. Din contră, operele sale nu sunt numeroase însă sunt revoluționare. Ele ilustrează spiritul său analitic și rezultatul căutărilor sale care, totodată, aduce inovații și la nivel tehnic. „Leonardo schimbă sensul și semnificația picturii care-l precedase. Imaginea nu mai este o problemă de «circumscriere», «compoziție» și «recepție a luminilor» ca la Alberti. «Pictura — spune Leonardo — este o filosofie, pentru că filosofia se ocupă de mișcare...» Imaginea teoretizată de Alberti permitea reprezentarea «schimbărilor de loc» (*mutamenti di luogo*), dar nu esența mișcării. Perspectiva «artificială» impune o geometrizare a timpului în plierea sa asupra structurilor raționale ale spațiului. Leonardo opune perspectiva «naturală» celei «artificiale». Artistul nu mai este un *artifex* ci un *speciilatore*. Din «intersecția piramidei vizuale» opera devine spațiul în care lumea se oglindește în om. Lumea fără om este un spațiu fără timp. Opera, ca oglindă omenească a spațiului lumesc, va fi o spațializare a timpului”.

¹ Mihail V. Alpatov, *ISTORIA ARTEI II Arta Renașterii și a epocii moderne*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 46.

² I. Sabetay, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1964, p. 8.

³ Om cu preocupare sistematică pentru acumularea cunoștințelor profunde în varii domenii (arhitectură, anatomie, teologie, pictură, sculptură etc.).

⁴ L.H.O.O.Q. de Marchel Duchamp, 1919.

⁵ Victor Ieronim Stoicjiță, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1994.

Având în vedere acestea, se poate remarca faptul că de fapt pictorul, a lucrat foarte mult. Fiecare pictură în parte arată o lucrare de geniu, o capodoperă și în ciuda numărului redus, ele au o greutate semnificativă în istoria artei. Cu toate acestea, influența sa asupra picturii tinere din Cinquecento este doar relativă. În afară de amprenta lăsată asupra cercului restrâns al epigonilor milanezi și în afară de un impuls decisiv dat picturii de peisaj a lui Giorgione — și, implicit, prin el, întregii picturi venețiene — succesiunea sa în epocă este limitată. Importanța operei lui Leonardo reiese în toată amplitudinea ei numai la o considerare foarte largă a întregului tablou al dezvoltării artistice în secolul al XVI-lea. Nu va fi *maniera* lui Leonardo cea care va fertiliza evoluția artistică a Italiei, ci tocmai tipul de experiență globală asupra realității, pe care acesta o propune.

Leonardo da Vinci s-a născut în 1452 în orașelul Vinci, aproape de Florența, fiind fiul nelegitim al notarului Piero da Vinci și al Caterinei. Meseria notariatului era moștenită din tată-n fiu de-a lungul a cinci generații în familia lui Piero, însă neligitimitatea fiului l-a lipsit de această meserie. S-a format în prima parte a tinereții la Florența, în atelierul lui Verrocchio, preluând cunoștințe prețioase de la dascălul său. Florența oglindea în gradul cel mai înalt trăsăturile economico-sociale ale acelor timpuri, prin manufactura textilă care a căpătat o înflorire nemiintâlnită până atunci. Astfel s-a dezvoltat o burghezie aleasă care, prin intermediul familiilor înstărite, promovau cultura și artiștii. În această Florență, tânărul Leonardo de paisprezece ani își începe ucenicia avându-i colegi pe Botticelli, Perugino și Lorenzo di Credi. În acel atelier uceniciei nu au fost învățați doar în ale picturii ci acordau atenție și altor invenții și experimente de care Verrocchio era interesat, date fiind calitățile lui de inginer. Mai târziu, în iunie 1472, Leonardo face parte oficial din breasla pictorilor (*Corporazione dei pittori*), iar în anul următor prima lucrare datată care a rezistat până în zilele noastre sub semnătura lui Leonardo, *Peisajul toscan*, este gata. Din 1475-1476 se datează cu aproximație o așa numită colaborare a ucenicului și a lui Verrocchio pentru lucrarea *Botezul lui Crist*. „Așadar, prima pictură pe care ne-a lăsat-o Leonardo este cuprinsă în tabloul pe care ni l-a lăsat Verrocchio⁶. Meșterul dăduse elevului său favorit certificatul de naștere al unui geniu. De-acum, Leonardo va lucra singur – și chiar în anul următor îl vedem ca meșter independent”⁷. În *Botezul lui Crist*, se deosebește îngerul luminos și buclat, cu o frumusețe spiritualizată pictat de Leonardo. Lucrarea atribuită exclusiv acestuia, *Madonna Benois*, înfățișează o evoluție a artistului prin vivacitatea portretului Sfintei Fecioare care întinde zâmbind o floare și aceleia a fiului, care o preia din mâna mamei. Ulterior sunt realizate tot mai multe opere care, din păcate, nu au fost finalizate. Spiritul cercetător, curios și interesat a fost cel care l-a împiedicat pe artist să-și ducă la bun sfârșit picturile, dorind permanent ceva nou. În 1481, a primit comanda de a picta *Adorația magilor* iar în aceasta a urmărit să evidențieze emoțiile și trăirile păstorilor prin figurile lor, și totodată să armonizeze un grup numeros de personaje. Leonardo a rezolvat probleme de compoziție prin schițe și a ajuns la forma eboșei care preceda opera. Din păcate, interesul pentru tablou a scăzut în ciuda insistențelor călugărilor care l-au comandat, rămânând neterminat. Eboșa este interesantă și expresivă însă nu putea onora comanda, drept pentru care călugării au apelat la alt pictor.

⁶Victor Ieronim Stoichiță, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București 1994.

⁷Ovidiu Drimba, *Leonardo da Vinci*, Editura Tineretului, București, 1957.



Fig.2. Leonardo da Vinci, *Peisaj toscan*



Fig.3. Leonardo da Vinci, *Botezul lui Crist*

Interesele lui Leonardo vizau altceva, iar căutările lui se orientau de la un timp spre știință, construcții și inginerie. De aceea, a căutat prin ducele de la Milano să își pună în valoare aptitudinile polivalente. Într-o scrisoare adresată acestuia, a enumerat calitățile și cunoștințele pe care le posedă, evidențiind capacitatea de a construi poduri, ziduri de apărare, tunuri și corăbii iar la sfârșit a menționat și pasiunea pentru artă. Prin urmare, a fost acceptat, iar la Milano (1482-1499) a pus în aplicare sarcini diverse care satisfăceau capriciile ducelui. Îndeplinirea celor mai variate activități a atras simpatia ducelui, fiind impresionat de multilateralitatea lui Leonardo.

Punându-și în lucru inventivitatea, cunoștințele și imaginația, în perioada de ședere la Milano au fost făurite o serie de lucrări semnificative chiar și în domeniul artei: modelul în lut al unei statui ecvestre, mai multe picturi și fresce. De asemenea, neobosita sa preocupare de a studia mediul înconjurător precum și activitatea continuă a imaginației a dat naștere unei îmbinări armonioase între știință și artă. În Italia, știința intrase încă de la începutul secolului al XV-lea în contact cu arta, iar aici se poate remarca interesul artiștilor pentru perspectivă, anatomie și matematică. Pentru Leonardo știința reprezenta un instrument la care apela pentru redarea proporțiilor optime într-o lucrare, pentru realizarea clădirilor, a personajelor ori pentru un racursiu care necesita aplicarea matematicii. Fiind înzestrat cu un talent de desenator demn de admirat, apela adesea la schițe pentru a-și ilustra ideile și observațiile cu privire la mediul înconjurător, invenții dar și elemente de anatomie. Comparându-le, se poate observa faptul că își configurase un studiu atât de riguros asupra corpului uman încât poate fi asociat cu studiile moderne, depășindu-și epoca.

Atenția sa a fost îndreptată în special asupra omului, subiect majoritar găsit în schițele și tablourile sale. S-a străduit să îl analizeze cu aceeași privire pătrunzătoare cu care analiza natura. Curiozitatea și setea de cunoaștere l-au împins la modalități atipice perioadei sale de a-și satisface nevoia de a afla, astfel că Leonardo apela adesea la corpul uman în profunzimea lui pentru a ști cu exactitate mușchii, oasele și organele. Studia anatomia direct pe corpul uman notând permanent și creând schițe pentru tot ce îl interesa. Astfel a creat desene anatomice ale unui fetus scos din pântec, ale oaselor și prinderilor mușchilor dar totodată avea o pasiune și pentru figurile grotești care fac parte adesea din schițele sale. Desenele lui sunt remarcabile opere de artă, deși pentru Leonardo aveau de cele mai multe ori valoare auxiliară.

O compoziție nouă care reflectă geniul artistului ca pictor ia naștere la Milano. *Fecioara între sânci* sporește unitatea acțiunii dintre personaje prin intermediul unei

compoziții clară, piramidală. Fundalul stâncos, minuțios realizat, evidențiază o finețe aparte a corpului Mariei, îngerului și celor doi copii.



Fig.4. Leonardo da Vinci, *Madonna între stânci*



Fig.5. Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*



Fig.6. Leonardo da Vinci, *Cina cea de taină*

Opera capitală a lui Leonardo din această perioadă este însă *Cina cea de taină* de la *Santa Maria delle Grazie*. Lucrarea măsoară 460 x 880 cm și a fost executată în tempera și ulei, aplicate pe un strat dublu de ipsos, în perioada cuprinsă între 1494 și 1497. Pictura reprezintă scena biblică a Ultimei Cine a lui Iisus Cristos, așa cum este descrisă în Evanghelia după Ioan (13:21), redând reacțiile diferite ale apostolilor, după ce Iisus anunțase că unul dintre discipolii săi îl va trăda. Forma definitivă a fost precedată de studii amănunțite, schițele corespunzătoare s-au păstrat și se găsesc în Muzeul Albertina din Viena, la "Accademia" din Veneția și în "Royal Library" din castelul Windsor. Tehnica folosită de Leonardo, lucrând pe tencuială uscată cu materiale asemănătoare picturilor pe lemn, s-a dovedit neadecvată, rezultatul fiind că, după puțin timp, vopseaua a început să se desprindă, fapt atestat într-o scrisoare a lui De Beatis din 1517, adresată cardinalului din Aragona⁸.

În cursul secolelor, pictura a fost de mai multe ori restaurată, rezultatele fiind mai degrabă negative, întunecându-se suprafața pictată. Călugării dominicani au distrus peretele inferior, deschizând o ușă chiar la mijloc, eliminând astfel picioarele lui Iisus. Ultima restaurare, începută în 1948 și terminată la 28 mai 1999, a reinnoit pigmentul colorant milimetru cu milimetru, restituind și consolidând astfel ceea ce mai rămăsese din pictură și readucând la vedere aspecte dotate de o luminozitate și prospețime neașteptate. În august 1943, în urma unui bombardament aerian, tavanul încăperii se prăbușește dar pictura rămâne ca prin minune intactă, protejată doar de câțiva saci cu nisip. În 1980, împreună cu biserica și cu mănăstirea dominicană, opera lui Leonardo a fost declarată de către UNESCO patrimoniu al umanității.

Redând furtuna născută în sufletul discipolilor la auzul cuvintelor "Unul dintre voi mă va trăda!", artistul a redat felul divers în care, potrivit vârstei și temperamentului, apostolii au reacționat la aceste cuvinte fatidice. Cea mai mare parte dintre personajele picturii sunt atât de precis și complet construite, încât ar putea fi desprinse pentru a figura ca niște portrete independente, deși integrarea lor în ansamblu este perfectă. *Cina cea de Taină* a fost construită după raționamente aproape matematice. Apostolii au fost împărțiți în patru grupuri de câte trei, dispuse două la dreapta și două la stânga lui Isus, care se află în centru. Spre a fi mai proeminent, Isus a fost situat în dreptul unei ferestre prin care se vede un peisaj cu orizontul foarte coborât, având deci ca fundal cerul. Părerea care dăinuise multă vreme privitoare la rolul secundar al culorii la Leonardo, explicându-se aceasta prin formația sa toscană în care avea întâietate realizarea reliefului – „il rilievo” - ca obiectiv pictural, a fost infirmată prin lucrările moderne de restaurare. Există două copii în mărime naturală a Cinei lui Leonardo: una se găsește la Biserica Minorităților din Viena, alta în muzeul mănăstirii din Tongerlo (Belgia).

Această frescă a fost și este subiect de cercetare pentru simbolistica din spatele imaginii. S-au adus numeroase teorii și interpretări cu privire la mesajele transmise prin pozițiile în care stau apostolii, expresiile lor, gestică dar și aspectul mesei și al încăperii. De asemenea, compoziția, cromatică și modul în care a fost rezolvată această scenă oferă prilejul unor speculații. Cu toate acestea, nici până în zilele noastre nu s-a ajuns la o concluzie, o interpretare sigură, rămânând un mister dacă Leonardo a lăsat prin intermediul vizualului informații prețioase pentru posteritate sau nu.

⁸[https://ro.wikipedia.org/wiki/Cina_cea_de_Tain%C4%83_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Cina_cea_de_Tain%C4%83_(Leonardo_da_Vinci)).



Fig.7. Leonardo da Vinci, *Schiță de războinic*



Fig.8. Leonardo da Vinci, *Schiță pentru Bătălia de la Anghiari*



Fig.9. Leonardo da Vinci, *Bătălia de la Anghiari*

O altă lucrare ce merită amintită, dar care nu a avut șansa să parvină până în zilele noastre decât printr-o copie, este *Bătălia de la Anghiari*. La 29 iunie 1441, pe câmpul de la Anghiari, oștile Florenței au înfrânt forțele militare ale ducelui Milanului. Ambiția florentină face ca în sala mare de la Palazzo Vecchio să apară menționate pentru posteritate o glorioasă înfrângere a milanezilor dar și mândria de a fi pictată de unul din cei mai renumiți artiști ai momentului, Leonardo da Vinci. El primește însărcinarea de a executa fresca în 1503⁹. Printre manuscrisele artistului s-au găsit

⁹ *Leonardo da Vinci* de I. Sabetay, Editura Meridiane, București, 1964.

detalii despre cum vedeau autoritățile conținutul frescei. Desfășurarea luptei trebuia redată printr-o înșirare a episoadelor principale, și anume „Comandantul milanez cu călăreții săi înaintea bătăliei, pregătirile florentinilor, apariția Sfântului Petru într-un nor, încuranjând pe delegatul papa care era de partea florentinilor, apoi diferite faze ale bătăliei încoronate prin victoria florentinilor”,¹⁰.

Câțiva ani mai târziu, Giorgio Vasari a acoperit fresca cu un strat de vopsea, pe al cărei fond a pictat un alt tablou. *Bătălia de la Anghiari*, opera lui Leonardo da Vinci, nu a rămas posterității decât în câteva schițe preliminare ale autorului sau în copiile executate de o seamă de pictori, printre care și Rubens.

Chiar și eboșa lucrării, nefinalizată, indică o gândire profundă și o rezolvare interesantă a unei compoziții agitate, cu o scenă de război aparte care nu conține personaje numeroase sau peisaje mărinimoase ci din contră, sugerează agitația reală a unei lupte. Costumele războinicilor sunt fantastice. Ele nu pot fi asociate cu vreun moment particular, cu o epocă definitivă pentru ținută.

Încercând să generalizeze apoteoza luptei pentru a o face memorabilă, Leonardo a aplicat o tehnică de compoziție interesantă - toate liniile sunt asamblate într-o formă geometrică simplă a unui romb. În cadrul acestuia agitația de linii curbe, săbii, cai și membre creează atmosfera terifiantă a războiului. În construcția acestui tablou au stat la bază o serie de schițe care se doreau a fi exercițiu pentru conturarea cât mai expresivă a cailor, a portretelor și a mișcării personajelor. În ciuda acestor pregătiri și a gândirii îndelungate și aprofundate a scenei, opera nu a fost terminată iar astăzi ne rămâne sub forma schițelor și a reproducerilor. De altfel, alte surse menționează faptul ca fresca cu această scenă există și astăzi, ascunsă sub tencuiala aplicată de Vasari peste care crease propria lucrare. Descoperirea unor fragmente de culoare ce pare să conțină substanțele ce obișnuia Leonardo să le folosească îi determină pe cercetători să atribuie acea pictură artistului. Însă nu poate fi vorba de o certitudine în cazul respectiv deoarece pentru a scoate fresca de sub tencuială ar însemna distrugerea operei lui Vasari.



Fig.10. Leonardo da Vinci, *Bacchus* Fig.11. Leonardo da Vinci, *Sf Ioan Botezătorul*

¹⁰Vezi nota de subsol numărul 2.



Fig.12. Leonardo da Vinci, *Leda și lebăda*

De asemenea, Leonardo a realizat și alte lucrări memorabile care merită menționate, precum *Madona cu garoafă*, *Sfântul Ieronim*, *Doamna cu hermină*, *Madona cu fus*, *Sfânta Ana*, *Fecioara și Pruncul cu mielul*, *Bachus și Sfântul Ioan Botezătorul*, *Leda și lebăda*.

În iarna lui 1507–1508, Leonardo poposește în Florența pentru a-l ajuta pe sculptorul Giovanni Francesco Rustici să termine statuile din bronz pentru baptisteriu, după care se stabilește la Milano. Ținut la mare cinste de patronii săi din Milano, Carol d'Amboise și regele Ludovic XII, Leonardo găsește satisfacție în îndatoririle sale ce presupuneau în mare măsură acordarea de sfaturi în probleme de arhitectură. Dovezi palpabile ale muncii întreprinse de artist se află în planurile pentru vila-palat a lui Carol și se presupune că tot el ar fi făcut schițe pentru oratoriul bisericii Santa Maria alla Fontana, ctitorită de Carol. Totodată, lucrează la un proiect mai vechi reluat de guvernatorul francez: canalul Adda, pentru stabilirea unei legături navale între Milano și lacul Como. În această perioadă petrecută la Milano pictează foarte puțin, înconjurat din nou de discipoli. În atelierul său îi regăsim pe Bernardino de' Conti¹¹ și Salai¹²,

¹¹ Bernardino de' Conti, pictor italian. A realizat în principal portrete și, într-o măsură mai mică, compoziții religioase. Se spune că el s-a născut la Pavia, în ultima parte a secolului al XV-lea, ca fiu al unui pictor obscur. El a murit în 1525. A fost un urmaș al lui Zenale, dar se știe puțin despre viața sau faptele sale. Cu toate acestea, se păstrează următoarele picturi: *Portretul unui bărbat*, acum în Uffizi din Florența, Bergamo, Galeria Lochis-Carrara, *Madonna și Copil* (semnat). 1501. Berlin și *Profilul unui prelat* din 1499.

¹² Giancomo Caprotti da Oreno, mai bine cunoscut sub numele de Salai (1480-1524), a fost un artist italian și un elev al lui Leonardo da Vinci între 1490 și 1518. Salai a intrat în casa lui Leonardo la vârsta de zece ani. A creat picturi sub numele de Andrea Salai. El a fost descris ca unul dintre studenții lui Leonardo și servitor pe tot parcursul vieții și este considerat de unii ca fiind modelul pentru *Sfântul Ioan Botezătorul* și *Bacchus* al lui Leonardo.

elevi mai vechi, alături de discipoli noi, printre care Cesare da Sesto, Giampetrino, Bernardino Luini și tânărul nobil Francesco Melzi, cel care avea să-i fie prieten și tovarăș credincios până la moarte. Tot acum primește o comandă însemnată. Gian Giacomo Trivulzio se întoarce victorios la Milano în calitate de mareșal al armatei franceze și dușman neîmpăcat al lui Lodovico Sforza. Îi încredințează lui Leonardo sculptarea mormântului său, o statuie ecvestră ce trebuia ridicată în capela mortuară donată de Trivulzio¹³ bisericii *San Nazaro Maggiore*. După ani de pregătiri, din care ne parvin mai multe schițe grăitoare, mareșalul însuși renunță la planul său ambițios în favoarea unei construcții mai modeste. E al doilea proiect sculptural abandonat de Leonardo.

În acești ani, preocupările științifice ale artistului iau amploare. Studiile sale anatomice capătă noi dimensiuni grație colaborării cu Marcantonio della Torre, un renumit anatomist din Pavia. Leonardo inițiază planurile pentru o lucrare cu caracter general ce urma să cuprindă nu doar reproduceri exacte și detaliate ale corpului și organelor umane, ci și anatomie comparată și studii complete de fiziologie. Avea de gând să termine manuscrisul de anatomie până în iarna lui 1510 –1511. În plus, manuscrisele sale abundă în studii de matematică, optică, mecanică, geologie și botanică. În cercetările sale se simte tot mai mult convingerea că forța și mișcarea, ca funcții mecanice fundamentale, dau naștere tuturor formelor exterioare din natura organică și anorganică și le stabilesc forma. Mai mult, credea că aceste forțe funcționează în conformitate cu legi ordonate și armonioase.

Tulburările politice din 1513 – francezii sunt izgoșiți pentru o vreme din Milano – îl determină pe Leonardo, ajuns la 60 de ani, să părăsească orașul. La sfârșitul anului pleacă la Roma, însoțit de ucenicii săi Melzi¹⁴ și Salai, precum și de două ajutoare din atelier, contând pe sprijinul patronului său Giuliano de Medici, fratele noului papă Leon al X-lea. Giuliano îi pune la dispoziție mai multe camere în palatul Belvedere de la Vatican. Îi oferă și un stipendiu lunar însemnat, dar comenzile de anvergură au întârziat să apară. Șederea lui Leonardo la Roma se întinde pe trei ani, perioadă în care viața artistică a orașului e în floare: Donato Bramante construiește bazilica San Pietro, Rafael pictează ultimele încăperi din noul apartament al papei, Michelangelo se străduiește să finalizeze lucrările la mormântul papei Iuliu și mulți artiști tineri, precum Timoteo Viti ori Il Sodoma¹⁵, își dau măsura talentului. Ciornele scrisorilor trădează amărăciunea bătrânului maestru care stă retras în atelierul său, adâncit în studii matematice și tehnice, sau cutreieră orașul pentru a cerceta vechi monumente. Pare să fi preferat compania lui Bramante, care moare însă în 1514, iar despre relațiile lui cu alți artiști din Roma nu ne-a lăsat mărturie. O splendidă hartă a Mlaștinilor Pontine sugerează că Leonardo a îndeplinit cel puțin funcția de consultant într-un proiect de asanare comandat de Giuliano de Medici în 1514. De asemenea, a întocmit schițe pentru o reședință spațioasă ce urma a fi ridicată în Florența pentru familia Medici, care preluase puterea în 1512. Cu toate astea, reședința nu a fost construită. Sufocat probabil de acest

¹³Gian Giacomo Trivulzio (1440 sau 1441 - 1518) a fost un aristocrat și *condottiero* italian care a avut mai multe comenzi militare în timpul războaielor italiene.

¹⁴Francesco Melzi sau Francesco de Melzi (1491 - 1570) a fost un pictor italian născut într-o familie a nobilimii milaneze din Lombardia. Era un elev al lui Leonardo da Vinci

¹⁵ Il Sodoma (1477 - 1549) a fost numele dat pictorului italian renescentist Giovanni Antonio Bazzi. Il Sodoma a pictat într-o manieră care a suprapus stilul Renașterii de la începutul secolului al XVI-lea pe tradițiile școlii provinciei din Siena; a petrecut cea mai mare parte a vieții sale profesionale în Siena, cu două perioade în Roma.

peisaj, Leonardo, în vârstă de 65 de ani, acceptă să intre în serviciul tânărului rege francez Francisc I. La finele lui 1516 părăsește pentru totdeauna Italia împreună cu Melzi, discipolul său credincios. Ultimii trei ani din viață și-i petrece în micul castel Cloux, lângă palatul regal de vară de la Amboise, pe valea Loarei. Purta cu mândrie titlul de *Premier peintre, architecte et mécanicien du Roi* („Prim pictor, arhitect și inginer al Regelui“). Continuă să facă schițe pentru baluri, însă regele îl consideră un oaspete de onoare și îi oferă libertate totală.

Câteva decenii mai târziu, Francisc I avea să vorbească despre Leonardo cu sculptorul Benvenuto Cellini, folosind numai cuvinte de laudă și de prețuire. Leonardo îi înmânează regelui planurile pentru palatul și grădina Romorantin, menit a servi ca reședință de văduvă pentru regina mamă. Din nefericire, mișalul proiect ce împletește cele mai de seamă trăsături ale tradițiilor italiene și franțuzești în materie de arhitectură și peisagistică trebuie oprit, întrucât asupra regiunii se abate marea. Leonardo pictează foarte puțin în Franța, preferând să-și rânduiască și să-și redacteze studiile științifice, tratatele de pictură, precum și câteva pagini din tratatul de anatomie. În așa-numitele *Viziuni despre sfârșitul lumii* sau *Potopul*, descrie cu risipă de imaginație forțele primordiale ce domină natura, lăsând totodată să se întrevadă pesimismul său.

Moare la Cloux și este înhumat în biserica-palat *Sfântul Florentin*. Biserica e pustiită în timpul Revoluției Franceze și e distrusă până la temelii la începutul secolului al XIX-lea¹⁶. Astăzi nu se mai cunoaște locul mormântului. Melzi moștenește întreaga avere artistică și științifică a lui Leonardo.

Astfel s-a stins un geniu italian renascentist. Leonardo da Vinci rămâne o enigmă până în zilele noastre, misterul fiind aprofundat de simbolistica picturilor sale, ingeniozitatea invențiilor și chiar și de motivele necunoscute ale nefinalizării atâtor lucrări. El este cel care lasă o amprentă în istoria artei prin portretele tainice, clar-obscurul minuțios realizat, precum și prin compozițiile celebre care par să asundă secrete sau să transmită mesaje codate posterității.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Leonardo da Vinci, *Desen din studiile anatomice*;

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3Am&tbm=isch&sa=1&ei=kb7OXLUM9HexgPN6aUg&q=da+vinci+embrion&oq=da+vinci+embrion&gs_l=img.3...2640.5055..5313...0.0..1.195.1908.0j16.....1....1..gws-wiz-img.....0..0i67j0j0i30j0i19j0i5i30i19j0i30i19j0i8i30i19j0i5i30.lianLM0LxNs#imgrc=XagHjdfi885_CM:

Fig.2. Leonardo da Vinci, *Peisaj toscan*

<https://www.google.com/search?q=first+painting+leonardo+da+vinci&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwj61pL3jYTiAhU9VRUIHb6MDzIQpwUIHw&biw=1600&bih=789&dpr=1#imgrc=2cqTE6DxBsLt6M>:

Fig.3. Leonardo da Vinci, *Botezul lui Crist*

https://www.google.com/search?q=first+painting+leonardo+da+vinci&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwj61pL3jYTiAhU9VRUIHb6MDzIQpwUIHw&biw=1600&bih=789&dpr=1#imgrc=I0UXeq_NcVXrpM:

¹⁶ Conform ISAACSON, Walter, Leonardo da Vinci, Ed. Simon & Schuster Paperbacks, New York 2017

Fig.4. Leonardo da Vinci, *Madonna între stânci*

<https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=L7HOXLuxHl->

[h1fAP1_Wl8A0&q=fecioara+intre+stanci+da+vinci&oq=fecioara+intre+stanci+da+vinci&gs_l=img.3...715513.718344..718472...0.0..0.148.2553.0j22.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i30j0i7i5i30j0i8i7i30.L2Ug_C8tY38#imgcr=HvIyiSib2VHcsM:](https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=L7HOXLuxHl-fAP1_Wl8A0&q=fecioara+intre+stanci+da+vinci&oq=fecioara+intre+stanci+da+vinci&gs_l=img.3...715513.718344..718472...0.0..0.148.2553.0j22.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i30j0i7i5i30j0i8i7i30.L2Ug_C8tY38#imgcr=HvIyiSib2VHcsM:)

Fig.5. Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=rPOXJazOo2m1fAPuveZoAo&q=madona+benois+da+vinci&oq=madona+benois+da+vinci&gs_l=img.3...92131.93985..94093...0.0..0.144.1569.0j13.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i30j0i7i10i30j0i8i10i30j0i8i30j0i10i24.Ds45lq_tFJA#imgcr=jFGWd p9MADSEXM:

Fig.6. Leonardo da Vinci, *Cina cea de taină*

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=rPOXJazOo2m1fAPuveZoAo&q=cina+cea+de+taina+da+vinci&oq=cina+cea+de+taina+da+vinci&gs_l=img.3..012j0i7i3014j0i5i30j0i24I2.1808166.1813003..1813130...0.0..0.161.2946.0j24.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i5i30.OnnyrVXF2fk#imgcr=KQFCoS9B9pCzcM:

Fig.7. Leonardo da Vinci, *Schiță de războinic*

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Anghiari_\(Leonardo\)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_of_Two_Warriors%27_Heads_for_the_Battle_of_Anghiari_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Anghiari_(Leonardo)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_of_Two_Warriors%27_Heads_for_the_Battle_of_Anghiari_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig.8. Leonardo da Vinci, *Schiță pentru Bătălia de la*

Anghiarihttps://www.google.com/search?q=batalia+de+la+anghiari+da+vinci+schite&tbs=isz:m&tbm=isch&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwjVxobkMITiAhV1pHEKHcTgAWkQpwUIHg&biw=1600&bih=789&dpr=1#imgdii=2YleSA-PbbHk_M:&imgcr=LGHJRDII4k6_KM:

Fig.9. Leonardo da Vinci - *Bătălia de la Anghiari*

https://www.google.com/search?biw=1600&bih=789&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=kb3OXNGfDIHsxgPi5pLYDQ&q=batalia+de+la+anghiari&oq=batalia+de+la+anghiari&gs_l=img.3..0.22947.23143..23871...0.0..0.120.227.0j2.....1....1..gws-wiz-img.....0i30.JQg2nDZbLkA#imgcr=IvjTSyqfaGeySM:

Fig.10. Leonardo da Vinci, *Bacchus*

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=4b_OXIO3FKWS1fAPmMCy2Ao&q=bachus+da+vinci&oq=bachus+da+vinci&gs_l=img.3..0i24.2428.3267..3391...0.0..0.161.1006.0j8.....1....1..gws-wiz-img.....0j0i30j0i10i30j0i8i30.aOT48LuFCnI#imgcr=j5Auvpj91z3v7M:

Fig.11. Fig.11. Leonardo da Vinci, *Sf Ioan Botezătorul*

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=5b_OXL7YMvKH1fAP3JmXmAI&q=ioan+botezatorul+da+vinci&oq=ioan+botezatorul+da+vinci&gs_l=img.3..0j0i8i30.86051.88565..88739...0.0..0.185.2090.0j17.....1...1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i30j0i7i5i30j0i7i5i10i30j0i8i7i30.A0_hD7-MN3k#imgcr=0acqq_uvk6OSAM:

Fig.12. Leonardo da Vinci, *Leda și lebăda*

https://www.google.com/search?biw=971&bih=776&tbs=isz%3A1&tbm=isch&sa=1&ei=7sDOXJ6sLaWH1fAP96eg0Ak&q=leda+si+lebada+da+vinci&oq=leda+si+lebada+da+vinci&gs_l=img.3...26148.27978..28009...0.0..0.181.1859.0j14.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i7i30.3FyGpCk3a80#imgcr=ruDkGk-ik7SXdM:

Bibliografie:

Alpatov, V. Mihail, *ISTORIA ARTEI II Arta Renașterii și a epocii moderne*, Editura Meridiane, București, 1965.

Drîmba, Ovidiu, *Leonardo da Vinci*, Editura Tineretului, București, 1957.

Chatelet, Albert, Groslier, Bernard Philippe, *LAROUSSE ISTORIA ARTEI*, București, 2006.

Isaacson, Walter, *Leonardo da Vinci*, Ed. Simon & Schuster Paperbacks, New York 2017.

Savetay, I., *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1964.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1978.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1994.

Vallentin, Antonina, *Leonardo da Vinci*, Editura Meridiane, București, 1968.

CONDIȚIA INEFABILULUI ÎN OPERA ARTISTICĂ PLASTICĂ, ÎNTRE FIGURATIV ȘI ABSTRACT

NICOLAE GABRIEL OBREJA*

Abstract:

În cadrul eseului este făcută inițial o prezentare a principalelor forme de artă existente în perioada ulterioară secolului al XIX-lea, caracteristice fiind implicările filozofice în concepția artistică. Este urmărită sumar evoluția activității artistice plastice în perioada impresionistă și în perioadele care au urmat, mergând până la arta abstractă și curentele expresioniste. Este făcută o analiză a potențialului artei cu mesaj figurativ și a celei cu mesaj abstract, de a transmite informații cu conținut misterios sau inefabil.

Cuvinte cheie: inefabil, mister, filozofia și arta, arta abstractă, comunicare prin artă, imanență, transcendență, impresionism.

Odată cu multiplele descoperiri științifice și cu frământările filozofice specific secolului al XIX-lea, ca o continuare a unora în raport cu celelalte într-o relație de cauză-efect, civilizația europeană în special, a demarat un amplu proces de reconfigurare culturală și artistică.

Raportat la diversele ramuri specific artei, acest fenomen nu a fost unitar sau mai bine zis nu a fost întotdeauna unitar, deseori fiind structurat variat, în funcție de anumiți parametri formatori, fie intrinseci cumva arealului artistic în sine, fie exterior acestuia.

Analizată în raport cu cele mai sintetice forme de segregare, arta în contextul actual este în general departajată pe patru mari domenii principale, reprezentate de: arta dramatică cu subdiviziunile principale: teatru, dans/coregrafie și cinematografie; muzică: cu subdiviziunile muzică vocală și muzică instrumentală; literatura: cu grupările specific artei epice, dramaturgice și lirice; și arta plastică: cu genurile clasice specific picturii și graficii, sculpturii, arhitecturii, precum și a unei multitudini de alte genuri secundare, apărute și dezvoltate începând cu secolul al XIX-lea, corespunzătoare artei aplicate ca gen apropiat meșteșugului artistic.

Raportat la perioadele menționate, toate aceste genuri de artă (exceptând bineînțeles arta cinematografică) au suferit procese de transformare în perioada la care facem referință, dar în moduri foarte variate.

Una din cauzele principale care au generat diferențieri majore ale direcțiilor și dinamismului evoluției artistice europene din ultimii 50 de ani, a fost dependentă de prezența și de specificul implicațiilor filozofice cu caracter specific, orientate direct sau indirect înspre artă.

Filozofia secolului al XIX-lea a avut un caracter efervescent, fiind generatoare de idei novatoare și aflate în continuă schimbare. Noile concepte s-au impus în lumea artei în principal prin două mecanisme principale de acțiune.

*Student la specializarea Master *Teorii și practici în artele vizuale*, anul II, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design, e-mail: gabriel_41paint@yahoo.com.

Pe de o parte vorbim despre conceptele filozofice care au propus modificări de orientare conceptual-artistică la modul programatic, în baza unor norme, canoane sau doctrine structurate în crezuri artistice, ce au fost definite destul de exact a priori. Acestea au fost implementate, aproape la un mod general valabil, prin intermediul a diverse manifeste sau programe, aflate într-o continuă schimbare generată de fenomene de evoluție sau de anumite atitudini de negare sau respingere.

Astfel, arta secolului XX nu s-a substituit unui fenomen evolutiv, caracteristic unui demers specific și emergent secolului al XIX-lea, ci a venit mai degrabă ca o atitudine reactivă la ceea ce produsese la nivel valoric amalgamul revoluționar artistic postclasicist, [...] *în jurul căruia s-au organizat gândirea filozofică, politică, literară, producția artistică și acțiunea intelectualilor*¹. În raport cu impunerea unor concepte tipice, a fost posibil ca romantismul, simbolismul sau realismul – spre exemplu, să se impună destul de omogen și de recognoscibil atât în literatură, cât și în artele plastice sau în muzică, la un mod mai mult sau mai puțin simultan și congruent.

Pe de altă parte, a existat un fenomen anume care a definit unele procese de evoluție artistică, care s-a manifestat insidios și spontan în raport cu anumite forme de artă, dar colaterale în raport cu alte structuri artistice față de care se diferențiau distinct. Acest proces a fost și continuă să fie mai degrabă o consecință a impunerii anumitor modele programatice din alte domenii, decât ca o parte implicită a acestora.

Dintre toate artele, cele plastice au resimțit cel mai mult nevoia acută de schimbare, pe care au făcut-o brusc și radical la un moment dat, prin impunerea impresionismului care inițial s-a născut într-o manieră spontană, dar care a fost afiliat ulterior unor concepte filozofice care în cele din urmă au dus la consolidarea conceptuală a acestuia. În fazele imediat următoare perioadei impresioniste, a apărut o serie de alte curente artistice, care și-au definit deseori orientările conceptuale prin intermediul unor manifeste structurate rațional, ce au fost exprimate coerent și deseori neinterpretabil, sub formă de programe.

Pe un astfel de teren a apărut arta abstractă, dar nu pe baza unor previziuni sau preconcepții filozofico-artistice, ci dintr-o necesitate spiritual pură, orientată mai ales spre generarea unor reverberații estetice noi și expresive, eliberate de orice avangardă filozofică formatoare.

Ca urmare a unei descoperiri absolute fortuite, Kandinsky a avut șansa, dar mai ales intuiția necesară pentru a accede la revelația prezenței valorii estetice autentice și rafinate a unei noi forme de construcție și de expresie artistic-plastică, specific unei compoziții abstractizate ca percepție semantică, prin răsucirea cu susul în jos a unei lucrări figurative. Fenomenul prin care această modalitate nouă de abordare contemplativă, și la coordonatele conceptuale cărora s-au raportat ulterior a priori viitoarele lucrări plastice structurate abstract, nu a fost nicidecum anticipat de nici un fel de impuneri sau proorocii filozofice preexistente.

O dată cu revoluția impusă de Kandinsky, pentru prima dată în evoluția artei; inefabilul specific îndeosebi abstracționismului plastic, devenea forța motrice principală a procesului de sensibilizare a contemplatorului aflat în fața operei de artă. În mod obișnuit, pe teren abstract arta plastică nu încerca și nu încearcă să răspundă fără echivoc la întrebări cu conținut semantic abstract. Artă plastică abstractă mai degrabă se orientează spre a prefigura virtual, forme sensibile intraductibile în cuvinte, dar posibil

¹Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 13.

de sugerat prin mijloace vizuale. M.S Kagan face referire la inefabil citându-l pe V.Kataev în *Iarba uitării: Totul poate fi exprimat prin cuvinte; cu toate acestea există o limită pe care nu o poate depăși nici un poet*².

Dar atât în literatură cât și în multe alte forme de artă, apropierea de anumite adevăruri absolute sau față de cele divine, poate fi făcută doar pe anumite căi ocolitoare, prin intermediul simbolului, în măsura în care acesta reprezintă [...]o *metaforă care semnifică un concept cu ajutorul unei figuri aparente*³ sau [...]cu ajutorul unei forme vizibile⁴.

Arta figurativă poate apela conceptual la utilizarea de simboluri sau la alegorie într-o manieră specifică, diferit decât o face cea abstractă, poate și datorită caracteristicilor care privesc tipologia și aplicabilitatea metaforelor în actul transmiterii mesajului artistic pe cele două paliere, deși *metafora este o caracteristică specifică tuturor artelor*⁵.

Încă de la nivelul secolului al XVII-lea, în accepțiunea lui Emanuele Tesauro *Metafora este cel mai ingenios și mai ascuțit, cel mai excelent și cel mai admirabil, cel mai îmbucurător și mai folositor, cel mai volubil și mai îmbelșugat rod al intelectului omenesc*⁶.

Analizând la modul cel mai abrupt un anume fenomen conceptual specific, cu implicații bivalente și antagonice, se pare că raportul creat între arta figurativă și cea abstractă era și este unul caracteristic luptei dintre foamea acută și perpetuă a omului de certitudine și aceea a nevoii de enigmatic.

Făcând anumite observații asupra a ceea ce este atașat creației artistice, se constată lesne faptul că acesta nu reprezintă nici pe departe o caracteristică exclusivistă, specific doar operei abstracte. Arta figurativă a abordat sau a generat deseori de-a lungul timpului mesaje cu caracter enigmatic, exprimate prin intermediul unor lucrări alegorice, simboliste, suprarealiste etc. Dar în astfel de lucrări a existat de cele mai multe ori o posibilitate de descifrare specifică, accesibilă ca semnificație semantică, tipică mai mult sau mai puțin uniform tuturor celor care aveau acces la cheia de revelare, putând astfel vorbi pentru astfel de cazuri, despre anumite fenomene cultural-artistice cu caracter ezoteric.

În cazul celor mai multe opere abstracte valoroase, indiferent de tipologia acestora, misterul nu este niciodată dizolvat până la transparență completă și nu are un statut de stabilitate, având caracteristici metamorfice în raport cu momentul și conjuncture contemplării lucrării artistice.

În plus, fără a propune cătuși de puțin o diminuare a valorii estetice a artei figurative, putem constata mereu în cadrul travaliului de creație specific acesteia, existența unor limitări incomode dar nu total restrictive, ale câmpurilor de exprimare specific inefabilului. Prin comparație, arta abstract oferă deschideri mult mai polimorfe și mai surprinzătoare de a transcede spre stări spiritual complexe, imposibile de definit exact prin intermediul unor mesaje cristalizate într-o formă precisă și imuabilă.

²M.S.Kagan, *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 389.

³Wladyslaw Tartakiewicz, *Istoria esteticii*, volumul IV, Editura Meridiane, București, 1978, p. 179.

⁴*Ibidem*, p. 174.

⁵*Ibidem*, p. 173.

⁶*Ibidem*, p. 173.

Cauza de fond a acestei stări de fapt derivă în mare măsură din faptul că figurativul are drept component principal elementul văzut, care este mult mai limitat cantitativ și calitativ decât cel nevăzut, chiar dacă în general atât văzutul cât și nevăzutul pot fi, măcar la modul parțial, expresia unei activități imaginative mai mult sau mai puțin complexe, specific atât artistului cât și contemplatorului.

După demersurile impresioniste, alipite conceptual necesității de a reda vizibilul în acord cu adevărul caracteristic unor aspect efemere percepute la nivel enzorial vizual, abstracționismul caută și relevă adevăruri estetice absolute, eliberate de configurații semantice figurative, dar puternic ancorate în capacitatea atât creativă cât și cea contemplativă a omului de a percepe armonii compoziționale plastic complexe și rafinate.

Aici se cuvine a se face două precizări importante. Prima se referă la faptul afirmat cumva anterior că arta plastic figurativă este la modul indubitabil cel puțin la fel de prețioasă ca și cea abstractă, dacă ne raportăm la absolute e orice fel de coordonate definitorii.

A doua precizare este aceea în conformitate cu care, nu orice organizare plastic nonfigurativă merită câtuși de puțin statutul de operă artistică abstractă. Nu orice îmbinare de forme sau culori reprezintă artă. În acord cu părerea lui Heinrich Lützle: *Nu există artă fără pricepere*⁷. În ciuda acestei stări de fapt, foarte multe dintre lucrările de artă abstract valoroase pot fi foarte bine rodul unor organizări plastic reduse doar la nivel de execuție tehnică aleatorie și irațională, fără ca această stare de fapt să fie un neajuns sau să reprezinte o condiție de inferioritate estetică a produsului artistic rezultat. Această stare de fapt poate fi privită ca fiind una paradoxală. De fapt însă, pricepera artistică nu exclude jocul. Doar că rezultatul jocului trebuie supus selecție rafinate. Atât valoarea artistică, cât și cea estetică a diferitelor creații plastic abstracte pot avea grade extrem de diferite însă variind foarte mult de la operă la operă. Ca urmare a unei asemenea stări de fapt, măcar o parte dintre artiștii plastici care au fost sau sunt creatori de artă abstractă s-au confruntat deseori cu mari dificultăți în cadrul procesului conceperii și mai ales în cel al finalizării compozițiilor lor plastice. Exemplul cel mai elocvent l-a oferit cazul lui Nicolas de Staël a cărui dramă de a nu-și putea finaliza lucrările abstracte după exigențele sale, l-a dus la sinucidere. Lipsa de certitudine asupra finalității operei era poate pentru acest artist mai mare decât lipsa de certitudine asupra valorii estetice și era de o importanță covârșitoare.

În cazul picturii figurative, stabilirea momentului încheierii actului creative este determinată îndeosebi de caracterele imanente ale structurilor fizice reprezentate vizual. În cazul structurilor plastice abstracte, deseori nefiind vorba în reprezentare de entități bine definite semantic, mesajul artistic transmis este mai mult transcendent, iar finalitatea execuției tehnice poate cu ușurință deveni imposibil de identificat rațional.

Imanența și transcendența nu determină totuși strict și separator caracteristicile artei figurative în raport cu cele ale artei abstracte, iar figurativul și abstractul pot coexista deseori în opera plastică.

Icoana bizantină tipică este definită întotdeauna de evidente reprezentări figurative, dar mesajul acesteia este primordial unul transcendent. Pătratele, dreptunghiurile sau formele trapezoidale ale lui Malevitch sunt abstracte și cu mesaj abstract, dar să nu uităm faptul că pătratul sau alte forme geometrice de bază, atâta vreme cât sunt

⁷Heinrich Lützler, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 97.

prezente, sunt caracterizate de o anumită configurație imanentă recognoscibilă la un mod concret.

Imanentul este prezent în lucrările abstracte după cum și transcendental este prezent în cele figurative, dar oare cât de figurative și cât de abstracte pot fi aceste lucrări diferite?

Icoana bizantină autentică se supune conceptual la modul aproape exclusive erminiei icoanei bizantine, pe baza unor canoane bine definite.

Aceste norme de construcție și reprezentare se raportează cel mai des la diverse elemente figurative, dar scopul principal al operei plastice de acest gen este mereu acela al transcederii contemplatorului prin mijlocirea anumitor simboluri, spre cele dumnezești.

Pentru a se reuși în plan artistic obținerea unui rezultat de influențare atât de complexă a stării spirituale a privitorului prin mijloace plastice, a fost necesară printre altele restructurarea figurativului perceput la nivel vizual senzorial, prin intermediul unor variate intervenții specifice. Putem lua astfel în considerare câteva exemple revelatorii raportate la unele cerințe legate de structurare a icoanei byzantine tipice. Unele dintre acestea se pot referi la situația redării de preferință a carnației personajelor prin intermediul tonurilor cadaverice verzui și pământii, altele la structurarea perspectivei liniare inverse, sau o altă situație se referă la redarea cerului divin prin înlocuirea albastrului cu foița de aur – atunci când artistul creator dispune de aceasta.

Prin intermediul unor asemenea subterfugii figurativul se abstractizează cumva, iar prin transcedență icoana depășește nivelul de simplă modalitate de prezentare prin narațiune a unor informații oarecare, lăsând cale liberă prin contemplare la deschiderea spirituală a spectatorului spre revelația divină și feedback-ul cu Dumnezeu. Putem vorbi astfel despre faptul că icoana bizantină de cea mai bună calitate – în raport cu scopul pentru care a fost creată, este aceea care reușește să prezinte prin intermediul caracterelor absolut particulare pe care le conține; transcendental și reflexiv, imanența intangibilă a Creatorului Suprem.

Pe astfel de coordonate putem spune că o icoană bine configurată și bine concepută are abilitatea de a sugera nevăzutul prin văzut, printre altele, prin intermediul unor alterări diferite ale caracteristicilor naturale ale figurativului și prin abstractizarea acestuia.

Dacă icoana bizantină relevă spiritual complexitatea invizibilului divin, pictura abstractă autentică reușește să-i satisfacă ființei umane un anume gen de nevoie estetică de sorginte oarecum laică, dar împinsă tot spre absolutul cosmic incomprehensibil.

Aceste asemănări între cele două forme de artă amintite deschid calea spre cristalizarea ideii ce configurează necesitățile umane în raport cu sacrul. Această cerință supremă este în accepțiunea Codrinei Laura Ioniță fundamentul de bază al oricărei forme de artă autentică⁸.

Indiferent dacă opera artistică are o orientare evident religioasă sau una laică, rareori am putea vorbi despre absența totală a sacrului. Revelațiile vin de dincolo de empiric și rațional, din însăși construcția noastră primordială, chiar din perioadele de formare biologică, ce sunt anterioare momentului nașterii.

Revelația în general, nu numai cea artistică, reprezintă elemental cel mai palpabil, cel mai polimorf și în același timp cel mai generalizat la nivelul extrem de caracteristic al specie umane, care face simțită acut prezența unor sofisticate programări divine a proceselor noastre intelectuale - de coloratură rațională, emoțională și intuitivă.

⁸Codrina Laura Ioniță, *Imanență și transcedență în arta abstractă*, p. 6.

În baza configurației psihosomatice cu care se naște orice individ și sub influența impactului pe care îl resimte acesta la contactul cu informațiile și experiențele diverse căpătate în timpul vieții, se structurează constant până la moarte pentru fiecare individ, nivele evolutive diferite de discernământ.

Discernământul rafinat este una din condițiile de bază a unei minți superioare, fiind indispensabil în procesele complexe de cercetare și înțelegere științifică, necesare abordării analitice pe coordonate epistemologice. Dar, în plan artistic și spiritual, procesele intelectuale reduse doar la un proces de discernământ oarecare nu sunt suficiente.

Indiferent de travaliul depus de către oricare dintre criticii sau teoreticienii artei, anatomia marilor opere de artă și fiziologia acestora pot fi înțelese doar fragmentar, deoarece sunt prea complexe spre a putea fi cuprinse analitic la modul plinar și la justa lor valoare.

Punctul de barieră dintre explicabilul demonstrabil și imprecizia intuitivă îl reprezintă portalul trecerii spre inefabil.

Fără transmiterea unor stări emoționale sau a unor informații ajunse la nivelul imposibilității de a fi supuse unui enunț descriptive atotcuprinzător, opera de artă plastică nu depășește statutul de obiect banal, care prin caracteristicile sale definitorii fizice și conceptuale, se raportează doar la anumite elemente materiale de referință sau la unele conceptual oarecare, fără a depăși aceste nivele.

Trebuie înțeles totuși faptul că lucrarea artistic plastic autentică și valoroasă poate fi redusă în sine chiar și până la nivelul unei simple jucării, fără a fi vorba despre nici un neajuns sau insuficiență în acest caz, după cum bineînțeles poate fi rezultatul unor acțiuni ludice întreprinse de către creator. Însă mesajul estetic sau semantic transmis în cele din urmă trebuie să aibă o anume forță de penetrare intelectuală și spirituală asupra contemplatorului și să determine asupra acestuia un anumit impact inteligibil și afectiv dezirabil, pentru a nu se cădea altfel în banal și derizoriu, iar în cele și în cele din urmă în inutil.

Se consideră că *orice artă poate fi văzută ca abstractă*⁹ în esența sa, dar nu trebuie omis faptul că diferitele opera artistice sunt caracterizate de grade foarte diferite de abstractizare.

Lucrările tipice pentru pictorul Pieter Claesz sunt definite vizibil pe teren figurativ, chiar dacă acestea pot conține în subsidiar o multitudine de înțelesuri, mai mult sau mai puțin abstracte.

Foarte evident este și faptul că înțelesul figurativ al temei lucrării date anterior ca exemplu a fost indubitabil și scopul conceptual și creativ fundamental al autorului.

Prin comparație cu lucrările de artă ale lui Claesz, cele mai multe din lucrările abstracte ale lui Malevich conțin elemente cu semnificație figurativă foarte restânsă, redusă uneori doar la nivelul unor forme geometrice. Caracterul figurativ al elementelor componistice din lucrarea *Suprematist composition* au un rol aproape exclusiv constructiv, fiind structurate în vederea coagulării compoziției plastice. Caracterul lor semantic este prezent și prin constituent imanente, dar fără o importanță majoră a configurației acestora - dacă ne raportăm la intențiile de fond ale artistului. Mai degrabă putem percepe faptul că în această lucrare, Malevich demonstrează în subsidiar faptul că în arealul artelor plastice, figurativul poate fi redus la foarte puțin uneori.

⁹Codrina Laura Ioniță, *Imanență și transcendență în arta abstractă*, p. 8.



Fig.1. Pieter Claesz, *Natură statică cu Argintărie și homar*



Fig.2. Kasimir Malevich, *Suprematist composition*

Arta abstract este mai plină de ambiguitate și de inefabil decât cea figurativă, mai ales în situațiile în care aceasta din urmă definește semantic anumite descrieri anecdotice, fie că acestea au un caracter documentarist, fie că vorbim chiar despre unul alegoric.

În lucrarea *Parabola orbilor*, a lui Pieter Bruegel cel Bătrân, narațiunea este atât de captivantă pentru observator, încât în ciuda faptului că scopul lucrării este acela de a transmite un înțeles aflat dincolo de percepția vizuală evidentă, aspectele figurative ale compoziției respective sunt de o importanță covârșitoare.



Fig.3. Pieter Bruegel cel Bătrân, *Parabola orbilor*

În concluzie, este apreciabil faptul că toate lucrările de artă au un anumit caracter abstract, dar cu siguranță unele sunt mai abstracte decât altele. Dar fie abstracte, fie figurative, toate operele de artă valoroase tind să fie certificate în propriul lor statut prin prezența rafinată, misterioasă și surprinzătoare a inefabilului, chiar dacă poate uneori să mai existe și excepții.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Pieter Claesz, *Natură statică cu argintărie și homar*

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter Claesz](https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Claesz), 13.01.2019.

Fig.2. Kasimir Malevich, *Suprematist*

compositionhttps://www.google.com/search?q=Kazimir+Malevich,+Suprematist+composition&rlz=1C2XBRQ_enRO815RO815&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=I74qGAYjEMgUzM%253A%252CAEoMaYEdMEK8fM%252C_&usg=AI4_kTABp4pHPdkaY9o6busPt16GmT3tA&sa=X&ved=2ahUKEwiUwOWal-3fAhUS1RoKHbz3DT4Q9QEwAHOECAUQBA#imgcr=I74qGAYjEMgUzM,
13.01.2019.

Fig.3. Pieter Bruegel cel Bătrân, *Parabola orbilor*

https://www.google.com/search?q=Pieter+Bruegel+cel+B%25C4%83tr%C3%A2n,+Parabola+orbilor&rlz=1C2XBRQ_enRO815RO815&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=USIKR3Z-zb_hpM%253A%252C1hdtbDAqv0Y1FM%252C_&usg=AI4_-kTKgQMTsOvJMNdIMgN_ohKM4ADIXA&sa=X&ved=2ahUKEwidx9T9l-3fAhXEziUKHROxCIMQ9QEwAnoECAUQBA#imgcr=USIKR3Z-zb_hpM,
13.01.2019.

Bibliografie:

Ioniță, Codrina Laura, *Imanență și transcendență în arta abstractă*

Lützler, Heinrich, *Drumuri spre artă*, Editura Meridiane, București, 1986.

Micheli, Mariode, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1988.

Kagan, M.S., *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979.

Tartakiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, volumul IV, Editura Meridiane, București, 1978.

ÎNLĂNȚUIRI SENSIBILE – OLIVIER DEBRÉ

FLORENȚA URICARU*

Abstract:

Tout vocation est un appel¹. Există o forță interioară pentru care fiecare este chemat să îndeplinească o anumită misiune. Să înveți să privești vizibilul este desigur o tentație să te apropii de invizibil. Artistul modern elaborează și formulează acest univers propriu pe care ni-l propune să-l privim. Fără îndoială Olivier Debré este cel care ni se dezvăluie, prin redarea emoției experiențelor trăite într-o nouă spiritualitate.

Abstracția lirică a lui Kandinsky, neoplasticismul lui Mondrian, suprematismul lui Malevitch, marcat de tabloul intitulat Guernica și întâlnirea cu Picasso în anul 1941, cu ocazia primei sale expoziții la Galeriile Aubry din Paris, va influența orientarea pictorului Olivier Debré (1920-1999) către abstract.

Pe tot parcursul carierei sale, cuprinzând ultima jumătate a secolului XX, Olivier Debré își dezvoltă limbajul original, caracterizat prin densitatea și rigoarea pastei, dominate de tonurile surde și pământii, negru și brun, cât și prin compoziții în care verticalele evocă ridicarea omului. Desenele datorează mult ideogramelor chinezești prin libertate și lejeritate, în timp ce picturile leagă o structură fermă și puternică datorate unui gest energic și tensionat.

Dorința lui de spațiu și mișcare este redată prin supradimensionarea lucrărilor, de-a lungul timpului acestea devenind gigantice, culminând cu pânzele sale monumentale, cortina Comediei-Franceze, cortina pentru noul teatru Les Abbesses din Montmartre, Paris, cortina operei din Hong Kong, cortina noii Opere din Shanghai inaugurată în anul 1998 cu o reprezentare a operei Faust de Gounaud.

La 17 mai 1999, cu o lună înaintea morții sale, Olivier Debré a fost numit membru al Academieide Arte Frumoase din Paris.

Aparența vizibilă a lumii exterioare este emoția artistului care se dezvăluie prin însăși împlinirea ființei prin atingerea idealului formei dincolo de materie.

Cuvinte cheie: *Olivier Debré, arta abstractă, abstracția lirică, noțiunea de „Signes”-semne, tehnica picturală, emoția culorii, baletul Signes, pictura monumentală.*

Reprezentarea fidelă a realității, preluată de fotografie și cinematografie, va determina artistul plastic să-și redescopere o nouă estetică asupra a ceea ce reprezintă pictura la începutul secolului XX. Organic împletit cu întreaga istorie a artei, pictorul a trebuit să aștepte schimbarea de secol, pentru a-și redescoperi resursele proprii, capabile să-i confere trecerea la o nouă spiritualitate.

Demersul creator, condus spre abstractizare, în urma unor analize, renunțări, sintetizări sau deformări va elucida greu traseul parcurs. Câteva linii care vor surprinde esențialul, ajung să dea expresivitate formei. Aplatizarea volumelor, eliminarea unor registre ce mediază accente de umbră și lumină, deformarea,

*Studentă la specializarea Master *Teorii și practici în artele*, anul I, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design.

¹ Lydia Harombourg, *Olivier Debré*, Editions POLYCHROM_ Ides et Calendes, Lausanne 2013

*renunțarea la detalii, aplicate asupra realului, conduc la o noua relaționare a formelor prin configurări nonfigurative*².

Momentul apariției artei abstracte pleacă de la trei artiști care, fără a se cunoaște între ei elaborează opere care nu au nimic comun cu realitatea. Primul este rusul Vasili Kandinsky (1886-1944), care zguduit de o revelație în timp ce privea în penumbră, unul din tablourile sale care se răsturnase, surprins de stranietatea frumuseții sale, nerecunoscând de fapt ceea ce este reprezentat, el trage concluzia că obiectele fac rău operelor sale și le substituie cu reprezentarea viziunii sale interioare. Rusul Kasimir Malevitch (1878-1935) pictează *Cadrantul*, un pătrat negru pe fond alb în încercarea de a explica realizarea unei lumi noi, fără subiect, bazată pe unități minimale. Cu această operă, Malevitch explică cum a îndeplinit o ruptură radicală pentru a crea „dincolo de zero” o lume nouă fără subiect, sprijinită pe unități minimale. Piet Mondrian (1872-1944), după ce-a împins la limite cubismul analitic, ajunge să creeze subiecte indescifrabile printr-o descompunere sistematică în module repartizate ritmic pe suprafața pânzei și va trece la o abstractizare pură reducând formele la un joc de vertical și orizontale, fără nicio legătură cu realitatea.

Abstracți lirică a lui Kandinsky, neoplasticismul lui Mondrian, suprematismul lui Malevitch influențează profund diferitele căi de dezvoltare ale artei abstracte în secolul XX.

Aparența rece a acestor opere, marcată de tabloul intitulat *Guernica* expus de către Picasso cu ocazia Expoziției Internaționale de la Paris din anul 1937, întâlnirea cu Picasso în anul 1941 cu ocazia primei sale expoziții la Galeriile Aubry din Paris vor influența orientarea pictorului Olivier Debré (1920-1999) către abstract. *C'était la réalité, mais nous sommes à une époque où cette réalité est abstraite, où cette réalité est une incarnation de l'idée*, va afirma Olivier Debré într-un interviu acordat istoricului de artă Daniel Abadie³.

Olivier Debré dezvoltă o pictură gestuală, în care va reda emoția experiențelor trăite. Această renaștere exprimă revoluția trezirii conștiinței sale ca om. Se va naște o nouă spiritualitate, aceea a abstractului liric. După o serie de opere la limita nonfigurativului, marcate de ororile războiului, artistul se interesează de structura spațială și de repartitia elementelor în compoziție, aflat fiind sub influența lui Cezanne și a cubismului lui Picasso.

Imediat după război, Olivier Debré a pictat în alb și negru. Nu a durat mult timp și în curând a început să lucreze în culori, concentrându-se mai mult asupra cerului și asupra luminii, decât asupra pământului, menținând sobrietatea culorilor din natură, combinând aceasta cu transpunerea emoției, structura lucrării reliefând partea esențială a modului personal de a picta.

Olivier Debré începe să exploreze noțiunea de *Signes*. Personajele *Signes*, urmate de peisajele *Signes*, se caracterizează printr-o pictură construită, densă, care structurează cu rigoare compoziții abstracte inspirându-se, dar fără a copia realitatea observată. În toți acești ani, el caută „Le bon Signe”, acel ceva care nu va fi niciun exercițiu formal, niciun procedeu decorativ care va fundamenta legitimitatea picturii sale abstracte. De-a lungul acestor opere consacrate conceptului de „être dans la signe”,

²Corneliu Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului visual*, Ed. Polirom, Iași, 2010.

³ Olivier Debré, *Entretien avec Daniel Abadie – interview-* publié dans le catalogue de l'exposition „Olivier Debré”, Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975.

artistul definește apropierea sa de o realitate devenită indescifrabilă, transfigurată de actul de pictură în semn abstract, eliberat de reprezentare. Cvasitotalitatea „personajelor signes” este prezentă în picturi dense, elaborate, mari desene în cerneală de China, dar și în câteva sculpturi turnate în bronz, care vor fi sporadic reluate când pictorul realizează marea majoritate a producției sale de „peisaje aflate sub semnul abstractului”.

Olivier Debré devine capătul firului Școlii de la Paris. Înconjurat fiind de Hans Hartung, Nicolas de Staël, Serge Poliakov și Pierre Soulages, evolează către un stil fluid legat de abstractizarea gestuală. El sugerează peisajul prin lucrări monocrome nuanțate prin câteva pete. Lucrează mult materia dând sobrietate culorilor. În Statele Unite este inspirat de descoperirea picturilor lui Mark Rothko și ale lui Franz Kline. Indiferent de vreme își găsește un loc și pictează în exterior. Contemplarea peisajului îi trezește emoția. Se poate vorbi despre o artă organică. Olivier Debré face parte integrantă din peisaj. Dimensiunile tablourilor se măresc de-a lungul timpului, devenind gigantice. El dezvoltă o contopire cu pânzele sale, mergând pe stratul de pictură. Acest fapt îl implică în întregime și conferă operelor sale o adevărată prezență, o putere fizică deosebită.

Schițele sale, guașele, creionările, precum și lucrările în cerneală de China lucrate în tinerețe au rămas oarecum necunoscute, 25 dintre acestea fiind totuși expuse. Fascinația pentru Picasso este omniprezentă. Își orientează căutările către semne care vor reflecta gândirea prin sugestie sau prin personificare din arta informală, precum negru/alb, contrastul, supraînălțări prin linii drepte, curbe concave sau convexe. Lucrarea intitulată *Grande Blanche de Loire*, cu ale sale concrețiuni bordurate, picături de apă, urme pe nisip, iarbă, rămurele, surprinde elemente ale vieții exterioare care se amestecă în pictură, în mod neașteptat.



Fig.1.Olivier Debré, *Grande Blanche de Loire* (1973)

Olivier Debré lucrează cu tușe plate fără relief, utilizând cuțitul și adăugând uneori esență de terebentină. După ce a fost pictat la sol, tabloul este ridicat, lăsând liberă curgerea nedefinită a culorii. Acest gest care lasă loc hazardului, aleatoriului, augmentează intensitatea tabloului. Lucrările sale monocrome sunt tratate mai ales în deplină cunoștință a materiei. El își așează pânzele fie sprijinite de un perete, sau de un copac sau chiar pe jos, niciodată însă pe un șevalet. Lucrarea intitulată *Scurgere de ocră în mișcare* este realizată în culori nuanțate, transposeca o prelungire a gesturilor corpului omenesc cu câteva trăsături dinamice.

Opera de mari dimensiuni a lui Olivier Debré nu evocă un eveniment anume și nimic nu se poate identifica cu precizie. Cu toate acestea, titlul poate da o orientare privirii spectatorului. Se evocă mai ales așezările văii Loirei, mai ales provincia Touraine, unde pictorul a copilărit. O bună parte din fotografii ne arată artistul pe malul fluviului Loire, însoțit de numeroase pânze întinse pe jos, la picioarele sale.

„*Il y a longtemps que je pose les toiles au sol, ne serait ce que pour des raisons strictement pratiques et éviter que les couleurs souvent très liquides ne coulent pas. Mais l'explication matérielle ne suffit jamais. Tout acte est la traduction d'une idée ou d'une attitude morale. Je crois que peindre au chevalet peut créer une distanciation entre la toile et l'artiste. Lorsque je peins par terre, il existe une adhesion physique, sensuelle presque sexuelle*⁴.

Opera din Muzeul de Arte frumoase din Caen intitulată *Les taches fortes du haut*, unde însuși titlul ne dă indicații asupra compoziției, trăsăturile materiei mai dense punctează marginea superioară a pânzei și se constituie ca un ecou la concrețiunile din unghiul drept inferior. Aceste turbulențe periferice se opun mult mai fluidei zone centrale. În ansamblu, suprafața este pe deplin acoperită. Orizontalitatea formatului este intensificată prin efecte de baleiaj care traversează de la stânga la dreapta întreaga pânză, conferind în același timp o senzație unduitoare, asemănătoare cu cea a apei. Olivier Debré obține acest rezultat utilizând o perie foarte mare, prevăzută cu un braț lung, care amplifică mișcarea și îi exaltă întreaga ființă. Gestul în sine excede limitele pânzei, sugerând continuarea tabloului. Imaginea gândită depășește astfel limitele reale ale tabloului, tinzând să cucerească întregul spațiu din jur. În fața acestui mare format lichid care tinde să se dilate, spectatorul poate trăi experiența unei imersiuni totale. Între altele, aceste urme vizibile materializează timpul creației, căci, așa cum spune artistul *la peinture ne serait que du temps devenu espace*⁵.

Tabloul nu este unul monocrom, ci avem de a face cu un bleu nuanțat în mod subtil, cu un ocră cu tente de negru care lasă să se întrevadă chiar și câteva urme de roșu violaceu. Negru, bleu și ocră de Loire, culorile par întim legate de fluviu, ocrul reprezentând nisipul, bleul poate fi cerul care se reflectă în apă, iar negrul ar putea fi al umbrelor fugitive ale peștilor sau ale vegetației subacvatice. Topite și diluate, culorile sunt aplicate prin suprapunere în straturi multiple, fine și transparente, care întăresc iluzia profunzimii dată de adevăratele reliefuri de la periferia picturii.



Fig.2.Olivier Debré, *Ocre foncée trace vertical gris bleu Touraine*(1984)

⁴Gérard Cahn, *L'oeuvre et la personnalité du peintre Olivier Debré*, 30 septembrie 2009-elisabeth.blog.lemonde.fr 2009/09).

⁵ Lydia Harambourg, *Olivier Debré*, Editions Ides et Calendes, Lausanne 2013.

Pe tot parcursul carierei sale, Olivier Debré își dezvoltă limbajul original, caracterizat prin densitatea și rigoarea pastei, dominanta tonurilor surde și pământii, negru și brun, cât și prin compoziții în care verticalele evocă ridicarea omului. Desenele datorează mult ideogramelor chinezești prin libertate și lejeritate, în timp ce picturile leagă o structură fermă și puternică datorată unui gest energic și tensionat.

Opera sa se hrănește și din pictura lui Turner și Monet. Formele și culorile se dizolvă, paleta se luminează, formatele se alungesc, materia devine fluidă și transparentă și se etalează în vaste câmpuri cromatice presărate cu concreții. În aparență, am putea crede că pânza pictată reprezintă un detaliu mărit la extrem, al unei porțiuni a Loirei de exemplu, un *zoom* puternic îndreptat spre un peisaj observat cu minuțiozitate.

O lucrare executată în aer liber, o referință explicită asupra unui loc real, prezența elementelor metaforice (culorile peisajului fluvial, mișcarea unduitoare, materialul lichid) și alegerea unui format clasic picturii de peisaj, pot într-adevăr să te facă să gândești că Olivier Debré s-a apropiat de pictorii impresioniști obsedați să captureze lumina adevărată din peisaj. Olivier Debré manifesta un interes susținut pentru variația culorilor și a luminii în natură, dar nu dorește să înregistreze fidel realitatea, așa cum o propune în titlul lucrării, ci să transmită emoția creată admirând peisajul: *je traduis l'émotion qui est en moi devant le paysage mai pas le paysage*⁶. Transcrierea emoției resimțite și a ambianței cromatice a unui loc sunt adevăratele preocupări ale lui Olivier Debré. Pentru a face acest lucru, el trebuie să lucreze în mijlocul naturii, absorbit și legat în mod intim de ea.

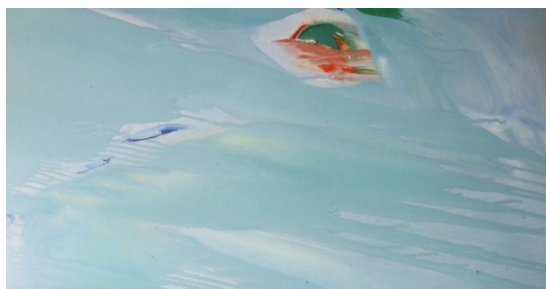


Fig.3. Olivier Debré, *Tivoli*, 1990

Artistul caută să se facă una cu subiectul său scufundat în peisaj, așa cum și spectatorul va fi ulterior scufundat în marele format. Tabloul devine o sinteză între ceea ce observi și ceea ce simți în fața unui peisaj natural. *Ce qui m'intéresse, c'est la part de moi qui peint soit une part d'un individu sensible et ému, que la chose, en quelque sorte, passe à travers moi et que je la domine intellectuellement, que je guide son développement, mais qu'elle marche seule, C'est ainsi que je deviens un élément de la nature, je deviens quelque chose qui est manié. Quand je suis comme le vent, comme la pluie, comme l'eau qui passe, je participe à la nature et la nature passe à travers moi*⁷.

⁶ Olivier Debré, *Entretien avec Daniel Abadie, interview*, publié dans le catalogue de l'exposition "Olivier Debré" Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975.

⁷ *Ibidem*.

Pictura este o cristalizare a senzațiilor complexe avute într-un anumit moment și într-un anumit loc. În acest context, gestul și culoarea joacă un rol fundamental. *J'ai commencé à vouloir que la couleur parle en elle même, dans sa qualité propre; que ce bleu-gris agisse avec son pouvoir de bleu-gris, que le rouge agisse avec son pouvoir de rouge, dégager au maximum le pouvoir propre de chaque couleur*⁸.

Variațiunile lor sunt tot atâtea stări de spirit. Dominanta de bleu și fluiditate ar putea să traducă seninătatea resimțită de către pictor în momentul creației, iar încărcăturile de vopsea ar releva energii latent și concentrate, ansamblul exprimând un fel de forță liniștită în culori vii. Începând cu această epocă, Olivier Debré începe să acorde lucrărilor sale numele locurilor unde au fost executate.



Fig.4. Olivier Debré, *Coule bleu pale Mont de Guilin, Chine 1989*

Emoția nu este un fenomen care derivă dintr-o idee fixă, este pur și simplu o stare a minții care permite o autentică revelație, un adevăr personal. Acest adevăr pătrunde direct prin noi, și orice tentativă de a-l analiza înseamnă o violare a sa. Artistul experimentează evenimentul, momentul, iar momentul devine o operă de artă iar monologul lăuntric al acestuia, în forma unei căutări exterioare definită ca suprafață de lucru și îndreptată către tărâmurii mai adânci și mai spirituale înseamnă o modalitate de a schimba idei cu cei care ne înconjoară.

Culorile tind să iasă în afara suprafeței de lucru și astfel spațiul a devenit mai mare. Bernard Noël are dreptate atunci când vorbește despre „signes suprafețe”. Imaginea nu mai formează un contrast cu suprafața de lucru, ci este parte integrantă din ea, altfel exprimat, suprafața este parte din imagine.

Baletul *Signes* s-a născut din dorința pictorului de a crea o apropiere dintre pictură, muzică și dans. Olivier Debré explică de ce a ales acest nume și de ce semnul surâs domină întreaga scenă.

Pourquoi du sourire? Parce que j'ai considéré que l'expression du visage se traduisait par un signe sur le visage. Donc, ce signe est la première manifestation de la pensée, de la communication. C'est au fond, si l'on peut dire le phénomène de l'incarnation de l'âme la sensibilité profonde dans la chair. Le signe, lui, est une incarnation de la pensée. Alors, en représentant le phénomène de cette première

⁸ Olivier Debré, *Entretien avec Daniel Abadie – interview- publié dans le catalogue de l'exposition „Olivier Debré”,* Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975 et le catalogue de l'exposition "Olivier Debré" –mai-june 2017 – Galerie Diane de Polignac- Paris.

*incarnation, j'aboutissais à quelque chose d'excessivement absolu en soi. J'ai donc peint des signes qui étaient des signes du sourire mais malheureusement, j'étais en fin de compte le seul à comprendre que c'était le sourire alors que, cependant, ce signe, par sa sensibilité par sa forme, devait en principe être senti comme cela par celui qui regardait*⁹.

Când i-a propus d-nei Brigitte Léfèvre, directoarea de dans a Operei Naționale din Paris, să realizeze un balet, Olivier Debré a dorit să dea viață semnelor sale de spațiu și să le prelungească misterul, dincolo de pânză. Dansul îi va permite transpunerea simbolică, abstractă a picturii sale, în spațiul și timpul cucerit de el însuși. Ceea ce este conținut în pictură se va desfășura în ritmul inventat de coregrafie.

Paleta de culori explodează în tonuri vii, dând viață siluetelor dansatorilor, îmbrăcați în negru și alb, galben solar, sau albastru dramatic. Gesticulația fluidă a coregrafiei lui Carolyn Carlson se desfășoară precum o caligrafie, printre decorurile glisante, creând sufletului un spațiu special de regăsire al surâsului, semnul. Inteligența creativă și sensibilă a pictorului, a viziunii sale pe tema semnelui-surâs, a fost transpusă remarcabil în scenă de intuiția coregrafei Carolyn Carlson în complicitate cu compozitorul René Aubry.



Fig.5. Imagine din baletul *SIGNES*



Fig.6. Imagine din baletul *SIGNES*

Pornind de la picturile lui Olivier Debré și de la coregrafia lui Carolyn Carlson, tema seducției, a dragostei, a vieții, a nașterii și renașterii naturii, prind viață. Carolyn Carlson, „un poet al spațiului și al timpului”, integrează surâsul printr-un semn al mâinilor, care revine ca un leitmotiv în balet. Semnul se dezvoltă plecând de la mișcările de dans, cu alunecări unduitoare, asemenea personului pe pânză.

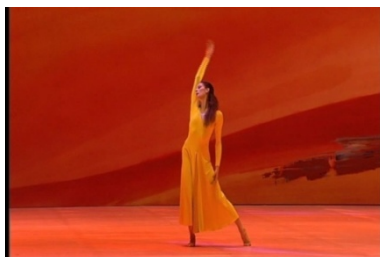


Fig.7. Imagine din baletul *SIGNES*



Fig.8. Imagine din baletul *SIGNES*

⁹ Olivier Debré, *Entretien avec Daniel Abadie – interview- publié dans le catalogue de l'exposition "Olivier Debré" Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975).*

Semnul păstrează amprenta surâsului, care se infiltrează tămăduitor în suprafețele mari ale pânzei, calme întinderi cvasi-monocrome de acorduri joase. Ocruri, brunuri verzui, alburi ușor maculate mângâie pânza și inundă scena. Surâsul, semnul, devine *Victorie*. Baletul *Signes* rămâne prin excelență o adevărată operă de artă.

Dar Olivier Debré rămâne fidel creației sale. El pictează Cortina Comediei-Franceze din Paris, realizează în colaborare cu doi artiști chinezi cortina noii Opere din Shanghai inaugurată în anul 1998 cu o reprezentarea a operei *Faust* de Gounaud, colaborează cu Carolyn Carlson și pictează pentru ea cortina pentru noul teatru *Les Abbesses* din Montmartre, Paris. Înțelegem astfel mai bine dimensiunea uriașă a lucrărilor sale.

La peinture, pour moi, c'était quelque chose comme un journal intime. Ce que je rêvais et que je n'arrivais pas à faire, c'était à être en contact direct avec la nature. Et puis je me suis rendu compte que c'est une chose impossible. On passe par un système de langage qui finalement vient d'ailleurs. On le prend au point où il en est arrivé, où l'ont mené les peintres qui nous ont précédé¹⁰.



Fig.9. Olivier Debré pictând cortina operei din Shanghai

Trăsăturile dominante ale modului în care pictează Olivier Debré sunt aranjamentul spațial și intensitatea emoțiilor. Pictura, dacă este spontană și reală, ar trebui să comunice imediat adevărul emoțiilor. Este foarte important ca într-o pictură să poți susține de la început și până la capăt impulsul care a generat-o. Ea se dezvoltă, se extinde, dar punctul de plecare trebuie să rămână același, altfel din acel moment devine altă pictură.

Lista ilustrațiilor:

Fig.1. Olivier Debré, *Grande Blanche de Loire* (1973), Cabanne Pierre - *Olivier Debré- Editions Cercled'Art*, Paris, 1991, p. 4.

Fig.2. Olivier Debré, *Ocre fonce trace vertical gris bleu Touraine* (1984), Cabanne Pierre - *Olivier Debré- Editions Cercled'Art*, Paris, 1991, p. 6.

Fig.3. Olivier Debré, *Tivoli* (1990), Cabanne Pierre - *Olivier Debré- Editions Cercled'Art*, Paris, 1991, p. 7.

¹⁰Daniel Abadie, *Interviu publicat în catalogul expoziției « Olivier Debré », Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975.*

Fig.4. *Olivier Debré, Coule bleu pale Mont de Guilin- Chine (1989), Cabanne Pierre - Olivier Debré- Editions Cercled'Art, Paris, 1991, p. 8.*
Fig.5. Imagine din baletul *SIGNES*, p. 10.
Fig.6. Imagine din baletul *SIGNES*, p. 10.
Fig.7. Imagine din baletul *SIGNES*, p. 10.
Fig.8. Imagine din baletul *SIGNES*, p. 10.
Fig.9. *Olivier Debré pictând cortina operei din Shanghai- Galerie Diane de Polignac & ChaZournes- Paris -Le catalogue de l'exposition "Olivier Debré", mai-june 2017, p. 11.*

Bibliografie:

Abadie, Daniel, *Olivier Debré, Entretien avec Daniel Abadie – interview- publié dans le catalogue de l'exposition "Olivier Debré",* Maison de la Culture et des Loisirs et Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1975.
Ailincăi, Corneliu, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Polirom, Iași, 2010.
Boisseau, Rosita, *Fresques interactives- Carolyn Carlson et Olivier Debré dans Signes* – www.fresques.ina.fr.
Cabanne, Pierre, *Olivier Debré- Editions Cercled'Art, Paris, 1991.*
Cahn, Gérard, *L'oeuvre et la personnalité du peintre Olivier Debré- 30 septembre 2009-*elisabeth.blog.lemonde.fr 2009/09.
Debré, Olivier, *Éspace pensé, espasecréé, 1999*, [fr.wikipedia](http://fr.wikipedia.org), *Olivier Debré.* Galerie Diane de Polignac & ChaZournes- Paris, *Le catalogue de l'exposition "Olivier Debré"* –mai-june 2017.
Harombourg, Lydia, *Signes –Lettre de l'Academie de Beaux Arts*–www.academie des beaux-arts.fr.
Harombourg, Lydia - *Olivier Debré- Editions POLYCHROM_ Ides et Calendes, Lausanne 2013.*
Ioniță, Codrina Laura, *Imanență și transcendență în arta abstractă*, Ed. Artes, Iași 2011.

ANCA BOERIU – IDENTITATE ȘI METAFORĂ

IRINA AVRAMESCU (IOSIP)*

Abstract:

Pornind de la ideea că personalitatea, Sinele și Eul artistului antrenând energii conștiente, subconștiente sau non-conștiente fac parte din structura intimă a artistului, având în vedere anumite condiții de reticență și afirmațiile lui Wassily Kandinsky, Camilian Demetrescu, Nicolae Martin, Pavel Mureșan, M.J. Bartoș în completare cu interpretările după „Testul culorilor lui Max Lüscher”, s-a evidențiat ideea că cele două spații se pot suprapune în condiții dinamice de relativitate și fluiditate.

De asemenea, se reține faptul că arta, prin specificul ei de autenticitate și unicitate, poate să compenseze explozia actuală a spațiului public corespondent lipsei de identitate reală a indivizilor din cadrul societății.

Cuvinte-cheie:Anca Boeriu, spațiu privat, spațiu public, fluiditate, relativitate, personalitate, identitate, culoare, violet, gri, magenta, alb, metaforă.

Artistul trebuie să fie orb față de formele „recunoscute” sau „nerecunoscute” și surd în fața teoriilor și dorințelor epocii. Ochiul lui – mereu deschis – trebuie să se îndrepte spre viața interioară, iar urechea să și-o aplece spre glasul necesității interioare.

Wassily Kandinsky¹

Privind câmpul tematic și gravurile Ancăi Boeriu - distinsă artistă graficiană, având o bogată activitate artistică, a cărei valoare a fost recunoscută prin numeroase premii naționale și internaționale, curatoare a multor expoziții și evenimente legate de artă și, nu în ultimul rând, lector univ. dr. la Universitatea de Arte București, anticipând următoarele expoziții, prof. univ. dr. Cristian R. Velescu remarcă în 2014 că însăși placa de gravură a acesteia devine „obiect artistic, purtător al unei informații de natură antropomorfă, ba chiar confundându-se cu ceea ce ar putea fi numit „esență a antropomorfismului”².

Atelier de gânduri (2015) a apărut din nevoia interioară și de reacție publică la tragedia de la clubul *Colectiv*, în solidaritate cu victimele incendiului, în care, prieteni ai fiilor săi au fost implicați, și unii chiar au dispărut. Expoziția a cuprins personaje imense, ce se contorsionau dramatic pe fondul alb al planului pictural - albul inocenței și desene obiect - personaje răspândite pe sol în poziții chircite, asemănătoare fetusului rupt de firul vieții. Referitor la această expoziție, artista a mărturisit: „Am simțit în timp ce lucram

* Studentă la specializarea Master *Teorii și practici în artele*, anul II, Universitatea Națională de Arte „G. Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design.

¹Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994, p.69.

²***, *Boeriu Anca*, din 2 noiembrie 2012, în <http://artindex.ro>, URL: <http://artindex.ro/2012/11/02/boeriu-anca/>, accesat în 04.03.2019.

siluetele lor culcate la pământ pentru a se apăra de foc. Lucrările exprimă nu atât idei, cât mai degrabă sentimente, impresii”³.



Fig.1. Detaliu din expoziția *Atelier de gânduri*, Bogdana Contras, Anca Boeriu– *Atelier de gânduri*

Atelierul de vise (Galeria Senso, 2016) reprezintă un nou capitol deschis de artistă în studiul privind natura umană și relațiile interumane, și urmarea firească a expozițiilor: *Atelier de gânduri*, *Autoportret* (2014), *Despre distanțe* (2012) și *Despre gest* (2011), *Punct de sprijin* (2008-2009).

Ca în toate expozițiile sale (cel puțin în cele nominalizate mai sus), personajele domină spațiul și timpul prin dimensiunea lor uriașă (lucrări de dimensiuni mari) - senzație sporită și de numărul lor redus din fiecare lucrare, aflându-se, adesea, în căutarea a ceva necunoscut aflat în afara câmpului apropiat (uneori siluetele sunt fragmentare, incomplete), acel „ceva” esențial și care le lipsește. Printre personaje se remarcă repetiția, obsesivă aproape, a aceluiași „autoportret” fără asemănare fizică cu autoarea, însă un portret-matrice purtător al personalității profunde a autoarei și al reactivității sale în relațiile interpersonale, suspendat într-un spațiu lipsit de timp și de identitate.



Fig.2. Anca Boeriu, Proiectul *REconstrucție sentimentală*

³Mihai Plămădeală, *Gravura oferă infinite posibilități compoziționale*, *Tribuna Magazine* Nr. 370, 1-15 februarie 2018, p. 21.

Și în expozițiile mai recente de grup, precum *Noaptea Albă a Galeriilor/NAG* (2017), Anca Boeriu, recunoscând în *REconstrucție sentimentală* „[...] prezența aproape fizică a atașamentului sufletesc față de impresie, de gând, de sentiment, de idee...”⁴ în travaliul său de „[...]pierdere și regăsire identitară...”⁵ plasează în spațiul expozițional personaje-obiect uriașe -plăci decupate și acoperite cu desen sau pictură. Printr-o gestică încremenită în instantanee ale pășirii, zborului sau atingerii, artista transcende timpul și spațiul *amprentând cu inefabilul său spațiu intim spațiul public real, palpabil al expoziției.*

Dintre expunerile din ultima perioadă, artista recunoaște că *Atelierul de vise*, este „o expoziție foarte personală, plină de trăiri emoționante: „*Cred că orice artist, chiar dacă nu își dă seama, tot timpul spune ceva din interiorul său*”⁶.

1. În atelierul de „vise”

Expoziția *Atelierul de vise* pare a fi percepută ca un *experiment profund personal* sau chiar un *sanctuar propriu al trăirilor, viselor, interpretărilor, incertitudinilor* legate de personajele implicate într-un complicat și ambiguu flux de relații și ierarhizări.

„Atelierul” este un spațiu abstract, în care trecutul, prezentul și viitorul coexistă în același corp, în aceeași clipă, corpul plutind suspendat între realitate și vis.

Un mister planează în toate lucrările, orice încadrare definitivă fiind exclusă, un mister al relațiilor între personaje, care se pare că nu poate fi dezlegat nici chiar de personajele însele, căci evenimentele par să se reia iar și iar, într-un alt context, altcândva și altundeva, fără o concretizare a intențiilor.

Gestul, adesea, rămâne nefinalizat, astfel încât atingerea fizică rămâne la nivel de intenție realizându-se, însă, într-un fel sau altul, la nivel psihic.

Atelierul de vise nu permite accesul boem la o interpretare clară, selectând numai anumite „vise” și sublimând fiecare sentiment la manifestările gestuale esențiale, cele mai elocvente. Este un *laborator în care, printr-o profundă introspecție, autoarea se cunoaște pe sine prin sine dar și prin relațiile cu ceilalți*, care sunt analizate și revalorizate continuu, aproape până la epuizare, reticențele între personaje izvorând din ele însele și pentru ele însele. În această ecuație, publicul, aproape paradoxal, nu pare să fi fost luat în calcul, chiar dacă lucrările sunt propuse spre a fi văzute.

Fiecare lucrare *pare să fie alocată unei experiențe personale, reale sau imaginare, făcând parte din intimitatea autoarei*, fapt consensuat în titluri precum: *Fără scăpare, Rememorări, Resemnare, Amintire despre zbor, Vise nemărturisite, Stratouri de gânduri, Încercare de zbor și Dialoguri.*

Dimensiunea monumentală a personajelor și o anume imobilitate a gesturilor și a expresiilor lor, care îi amintesc lui Cristian R. Velescu de „atmosfera plină de taină a teatrului codificat, alteori lăsând senzația acelor încăperi pe care vechii oratori și le imagi-

4Proiectul *REconstrucție sentimentală* în secțiunea *Camera de autor* din cadrul evenimentului NAG 2017, URL: <http://www.galateca.ro/camera-de-autor.html>, accesat în 04.03.2019.

5Ibidem.

6 Oana Georgescu, *Atelier de vise la Galeria Senso*, Ziarul de Duminică, 16 iunie 2016, în <https://www.zf.ro>, URL: <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/atelier-de-vise-la-galeria-senso-de-oana-georgescu-15498470>, accesat în 04.03.2019; sunt citate unele textele din cele incluse în Catalogul „Anca Boeriu, Atelier de vise, Galeria de Artă Senso”, Ed. Publishing House: Alicat, București, 2016.

nau”⁷, pot fi atribuite sentimentelor copleșitoare, paralizante care lipsesc oamenii de suflu și puterea de a finaliza gestul, chiar și în timpul visului.

În contrast cu o anume concizie aspră specifică graficianului, expoziția are un *caracter profund introspectiv* și feminin, dacă ne gândim la delicatețea cu care sunt devoalate sentimentele și relațiile dintre personaje. Sentimentele nu se declară și nu se declină – atitudine activă specific masculină, ci se sugerează - chiar dacă se simte presiunea lor persistentă, spațiile personajelor nu se confruntă ci se tatonează și se întrepătrund la nivel psihic. Nimic teatral, ci sentimentul viu ce înmagazinează energii, peste a căror intensitate nu se poate trece prin vorbă și nici chiar prin finalizarea gestului.



Fig.3. Anca Boeriu, *Fără scăpare* (2016), ulei/pânză, 120x80cm

Pentru secvențierea imaginilor, utilizând hașuri orizontale, precum în lucrările *Vise nemărturisite I*, *Vise nemărturisite II*, *Încercare de zbor II* sau *Straturi de gânduri*, artista împrumută linia din specificul graficii, care, în acest caz, delimitează spații și momente având efectul de stratificare a informației, a diferențierii temporale dintre un prezent și ceva ce poate fi trecut sau viitor ori dintre personajul și evenimentul principal și cele secundare.

Atracția irezistibilă a potențialelor feminin și masculin, dintre femeie și bărbat, este crucificată simbolic în matricea umană, prin poziționarea ne-uzuală, în cadrul compoziției, în formă de cruce, a personajelor în lucrarea *Fără scăpare* (Fig.6).

Zborul, idealul neîmplinit al lui Icar, prezent în toate visele omenești printr-o stare de beatitudine, de topire în neant, se regăsește în lucrările Ancăi Boeriu atât prin prezența fulgului, cât și prin reprezentarea diferitelor faze ale zborului, de la încercare (*Încercare de zbor I*, *Încercare de zbor II*) până la starea de apogeu – starea de zbor *Salt în gol* și anularea completă a greutății corporale. De altfel, autoarea recunoaște că *proiectul expoziției a pornit chiar de la „o serie de vise reale. De mulți ani visez că zbor”*⁸.

7 *Ibidem*.

8 Mihai Plămădeală, *op. cit.*

2. Culoarea, între subconștient, inconștient și alegerea rațională

Având în vedere că visele se desfășoară de obicei în culori și arareori în alb și negru, apreciem cu atât mai mult alegerea unei singure culori și a non-culorilor pentru majoritatea lucrărilor.

Artistul, prin personalitatea sa creatoare, cultură, sensibilitate, imaginație și experiență profesională, realizează o operă având caracter de unicitate, care reflectă societatea în care s-a format, dar mai ales, *personalitatea sa unică*. În consens cu acest lucru, reținem definiția generală dată de M.J. Bartos, a operei de artă, ca fiind „expresia individuală și colectivă a unei culturi, expresia fidelă a unei nevoi spirituale”⁹, ce antrenează într-o dinamică proprie, „*energii ce provin atât din zona conștientului, cât și din cea a inconștientului*”¹⁰.

Privind alegerea culorilor, psihologul și filozoful Max Lüscher¹¹ a creat un test al culorilor, care sondează structurile profunde ale personalității, numit „Testul culorilor lui Max Lüscher”¹²¹³, prin care, pe baza alegerii culorilor în ordinea preferinței, dintr-un set specific de culori, prin mai multe iterări - fiecare destinată unei anumite determinări psihofiziologice, se poate obține o cunoaștere și autocunoaștere adecvată privind „structura psihologică, conștientă și subconștientă a individului”¹⁴, precum și motivațiile implicate, bazându-se pe atitudinea subiectivă față de culoare. Prin aplicarea testului în varianta profesională, se obțin informații despre reacțiile unui individ la situațiile existente și comportamentul său general de răspunsuri - efect și se află atitudinea individului

9M.J. Bartos, *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, ediția a II-a, București, 2016, p. 18-19.

10Ibidem.

11Max Lüscher (1923 – 2017) - elvețian, doctor în filozofie, psihologie și filozofia dreptului, psihoterapeut și profesor, a creat un sistem interpretativ original al personalității pe baza culorilor, care permite evaluarea normalității sau a dezechilibrului între diferite funcții ale personalității; lucrări publicate: *The Lüscher Colour Test, Remarkable Test That Reveals Your Personality Through Color* (1972), *Color - the mother tongue of the unconscious* (1973), *The 4-Color Person*, (1979), *Colors of Love, Getting in Touch with Your Romantic Self* (1996), *The Lüscher Profile* (1986), *Personality Signs* (1981); cea mai cunoscută lucrare este *Testul culorilor*, în wikipedia.org, URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Max_L%C3%Bcscher, accesat în 04.03.2019.

12Pavel Mureșan, *Culoarea în viața noastră*, Ed. Ceres, București, 1987, p. 89-90; testul referit în mod curent prin *Testul culorilor lui Max Lüscher* sau simplu *Testul culorilor*, este un test proiectiv care, îmbunătățit în timp, a ajuns la performanța determinării medicale și psihologice a personalității, a unor aptitudini și afecțiuni, în varianta sa profesională (cuprinde 73 culori formate în 25 de nuanțe diferite și solicită în testare 43 de alegeri diferite; datele obținute oferă „o mulțime de informații în legătură cu structura psihologică, conștientă și subconștientă a individului, ariile de stres psihic, stadiul echilibrului sau dezechilibrului glandular, și multe informații fiziologice de mare valoare fie medicului, fie psihoterapeutului”; varianta scurtă (testul rapid) este formată din 8 culori: albastru-întunecat, verde-albăstrui, roșu-oranj, galben-strălucitor, violet, maro, negru și gri-negru; și varianta scurtă are relevanță în medicină lucrând ca un sistem timpuriu de avertizare privind suferințe viitoare datorate stresului (ex. insuficiență coronariană, atac cerebral etc.); testul oferă un înțeles general al culorilor în funcție de alegerile intervievatului.

13Nicolae Martin - lector universitar, *Note de curs Psihodiagnoza*, în <http://www.consultanta-psihologica.com>, URL: <http://www.consultanta-psihologica.com/testul-Luscher/> accesat în 04.03.2019; testul lui Max Lüscher este larg utilizat de specialiști, cabinetele psihologice în domeniul clinic, în psihologia muncii și orientarea socioprofesională și școlară, evidențiind unele tendințe în structura persoanei privind alegerea culorilor.

14Pavel Mureșan, *op. cit.*, p. 90.

condiționată obișnuită, atitudinile sale conștiente, „pulsurile chiar subconștiente în domeniul emoțiilor, voinței, acțiunii și aspirației, impulsurile și trebuințele *însădite* adânc în psihicul său”¹⁵, deci caracteristici ale personalității celui interviuat.

Din punct de vedere al testului, culorile sunt considerate simple culori, fără o judecată de valoare în legătură cu estetica lor sau alte circumstanțe, fiind selectate din zona medie a spectrului luminos corespunzător, evidențiindu-se faptul că structura culorii rămâne aceeași pentru oricine (adică înțelesul obiectiv al culorilor de bază; de exemplu, albastru-închis înseamnă pace și liniște), indiferent dacă cuiva îi place sau nu culoarea. Deci semnificația psihologică și fiziologică a culorilor, alese chiar pentru acest scop, este universală, aceeași în toată lumea, indiferent de vârstă, gen, educație, cultură, grad de civilizație ș.a.m.d.

Urmărind înțelesul general al alegerii culorilor, se poate interoga semnificația culorilor alese pentru realizarea unei opere de artă, neexistând posibilități de interpretare substanțial diferite în cazul utilizării a unei singure culori și a non-culorilor și a echilibrului între suprafețele acoperite de acestea.

Așadar, putem aprecia ca fiind interesantă utilizarea, pe lângă alb și negru, în diverse grade de amestec, rezultând un **gri** (de la cel strălucitor, prin cel neutru și până la cel întunecat), a unei singure culori: violetul – cel mai mult în varietatea sa magenta care, chiar dacă este temperată, reprezintă un puternic factor dinamizator al emoțiilor vizuale și ideatice.

Griul are semnificația generală dată de Max Lüscher în *Testul culorilor*, „ca nici întunecat, nici luminos, fiind în întregime liber de orice efect stimulativ sau tendință psihologică. Este neutru: nici subiectiv, nici obiectiv, nici interior, nici exterior, nici tensiune, nici relaxare”¹⁶. El insinuează, în lucrările Ancăi Boeriu, un element de disimulare, reținere și acomodare, ce acoperă suprafețe mari, separând zonele de interes, cărora li se alocă magenta, prin varietatea lui tonală având calitatea de a pune în valoare magenta dar și de a atenua virulența potențial psihologică și vizuală a acesteia.

Reținând faptul că Lüscher, evidențiază anumite legături între personalitate, factorii psihologici și fizici de la un moment dat și alegerea culorilor¹⁷, din perspectiva preferinței pentru culoarea **violet** (amestecul dintre roșu și albastru, care în proporție superioară de roșu devine magenta) se poate defini o personalitate cu aspirații înalte, introvertită.

Violetul¹⁸, a cărui rudă apropiată este magenta, poate însemna „identificare și intimitate, sau poate denota „o înțelegere intuitivă și sensibilă”. Dar „calitatea acestei culori auxiliare este și reală și iluzorie”, însemnând o dificultate în a face diferența sau o agitație „fără soluție”. Această identificare include aspectul că „tot ceea ce este dorit sau gândit trebuie să devină realitate”, așa încât, violetul „e încântare, implică o stare magică în care sunt împlinite dorințele”, persoana care preferă violetul dorind „o relație magică” în care „să fascineze și să fie fascinată”.

Volitiv sau intuitiv, utilizarea culorii violet semnifică și o „reticență a exprimării sentimentelor sau a definirii acestora” ori „o evadare în imaginar”. În violet se întâlnesc însă, două contrarii, al neimplicării și separării - corespunzătoare culorii albastru și al acțiunii, al dorinței de intensitate a trăirii și preaplin al vieții - corespunzătoare culorii roșu, amestecul dinamic al celor două producând neliniște și așteptări, specifice

15Ibidem.

16Ibidem, p. 202.

17Nicolae Martin, *op.cit.*.

18Pavel Mureșan, *op.cit.*, p. 219.

identificării. Dar virarea culorii către magenta, printr-un aport de roșu, semnifică o atracție mai puternică către viață și acțiune.

Dar violetul¹⁹ în care se regălesc, într-o varietate tonală de amestec de roșu și albastru, majoritatea lucrărilor în culori de ulei ce definesc tema expozițională, este și culoarea umbrei, conform unei teorii asociate impresionismului, ea fiind complementară galbenului solar și reprezintă metaforic zona „obscurității” (neclarității, umbrului), aceasta fiind chiar cea pe care autoarea o revelează prin lucrările sale.

Culoarea violet este „abstractă în raport cu tenta locală a naturii, dar conține acel concret - am putea spune - *inefabil al stărilor afective puternice*”²⁰, afirmă Camilian Demetrescu, și tocmai aceste stări și intensitatea lor indică un *spațiu intim al autorului care amprentează lucrările și spațiul public al sălii expoziționale, dar care se revelează sau nu publicului, în măsura în care acesta posedă calitățile și informațiile necesare descifrării mesajului artistului.*

Deși culoarea se dovedește un instrument subtil de exprimare a Eului și nu se adresează (neapărat) rațiunii, ea poate fi organizată de aceasta, efectul afectiv al culorii fiind condiționat de elaborarea estetică și tehnică. În prelucrarea violetului și derivatei sale magenta, este necesară o adevărată măiestrie, deoarece anumite tonuri și cantități pot provoca senzația de sațietate sau respingere, deci, cu atât mai mult este de apreciat realizarea performantă a acestora și a derivatelor lor tonale.

Ca în orice abordare a *Testului culorilor*, interpretarea de mai sus trebuie înțeleasă în termeni temporali, deoarece răspunsurile la culoare ale unui individ pot diferi de la un moment la altul, ele fiind rezultatul condițiilor de mediu, prezente sau trecute, care îi afectează comportamentul la un moment dat, situație care, se subînțelege, trebuie gândită ca o posibilă restrângere a variantelor de interpretare menționate. Așadar, interpretarea înțelesului culorilor în cadrul acestei expoziții, se aplică în cazul lucrărilor care definesc tema și în contextul specific al acestei expunerii, neavând un caracter de permanență privind artistul sau opera sa, mai ales pentru că alegerea culorilor s-a făcut în afara efectuării propriu-zise a testului.

Dar, după cum se vede, toate semnificațiile de mai sus privind culorile utilizate, converg către ideea primordialității și persistenței unui spațiu intim al artistului în cadrul expoziției, mai ales că sunt utilizate numai o culoare și non-culorile, numărul redus al acestora indicând o puternică subiectivizare a trăirilor și a mesajului, mai curând decât obișnuința graficii în alb și negru.

Pe de altă parte, nu poate fi uitat faptul că alegerea culorilor și rafinarea tonurilor cromatice în opera de artă, a purității și luminozității acestora, ține de percepția fiziologică subiectivă a culorilor și, mai ales, de calitățile morale și profesionale ale artistului.

Așadar, utilizarea culorilor în opera de artă nu numai că se supune unei anumite simbolistici culturale, a unei logici raționale, a stării afective și emoționale ale individului sau a unei alegeri estetice ci, în mod primordial, *alegerea lor reprezintă personalitatea subconștientă și inconștientă, Eul profund, sinele și conștiința individuală.*

19Kassia St Clair, *Culorile și viața lor secretă*, Ed. Baroque Books & Arts, Tipărit la Monitorul Oficial, București, 2017, traducere Mihai Moroiu; conform teoriei complementarității culorilor, culoarea violet este complementară galbenului solar, logic ea fiind considerată ca fiind culoarea umbrei, p. 175.

20Camilian Demetrescu, *Culoarea suflet și retină*, Ed. Meridiane, București, 1966.

3. O identitate autobiografică

O anume lucrare iese din tiparul cromatic al expoziției și se mulează pe o *identitate autobiografică*, fiind cea mai luminoasă lucrare din punct de vedere vizual și ideatic. *Maternitate* înlătură efemerul, incertitudinea. Femeia - mamă este o certitudine pentru copilul său, o prezență solid-reală și o parte permanentă din viața acestuia, manifestându-se în orice plan al existenței umane, material sau spiritual.

Compoziția picturală conține câteva particularități cu semnificații speciale. Orientarea compoziției în plan vertical ne indică o anume orientare ascendentă spirituală și morală a personajului și sugerează existența a două planuri în cadrul temei: unul material ce se regăsește în partea de jos a tabloului, evidențiat și de ocrul din partea din stânga-jos și unul spiritual, sugerat de concentrarea magentei în partea de sus a tabloului. Personajul mamă este aliniat la latura din stânga a lucrării, lăsând loc copilului în centrul imaginii.

Privitorul completează în subconștient, ceea ce a rămas nedesenat din capului mamei și ceea ce se află deasupra acestuia, un spațiu care nu poate fi desenat ci numai imaginat, cel al perfecțiunii spirituale. Se sugerează că acest trup face parte din două lumi: al lumii create dar și al lumii creatoare. La rândul lui, chipul copilului păstrează aceeași culoare cu cel al mamei, chiar dacă în tonuri mai deschise de magenta, culoarea regească, care în anumite civilizații a reprezentat apropierea de zei. Umbrele sunt rezervate trupului mamei, iar lumina plină, pruncului.

Spiritualitatea lucrării este sugerată atât de magenta cât și de galben, o altă culoare care se consideră că dă și asigură viața și care împrăștează paleta coloristică, de altfel foarte restrânsă și aici, compusă din: magenta, roșu, verde, galben și ocrul, în plus față de cele două non-culori. Chiar și fondul, de un gri întunecat, grizat, acoperă o suprafață colorată inițial cu magenta, din care culoare mai răzbate pe alocuri câte o mică pată – cu semnificația evidentă a transcendenței spirituale.

Personajele, mamă și copil, sunt incluse amândouă în cadru, dar, spre deosebire de copil, care ocupă o poziție centrală și este conturat în întregime, mama este reprezentată numai fragmentar, sugerând importanța sa secundară în ansamblu. Simplitatea petei de culoare care reprezintă veșmântul copilului, de un alb pur, fără linii care să fragmenteze întregul și aproape fără urmă de umbră, atrage hipnotic privirea, fiind susținută, prin contrast coloristic, de culorile vii de pe haina purtată de mamă.

Ideea prezenței continue a mamei, în activități repetitive dedicate copilului, este subliniată și de leitmotivul floral pictat cu acuratețe. În nici o lucrare nu se regăsește o răbdare a detaliului ca în acest tablou.

Încadrarea personajelor în spațiul lucrat, imaginea fragmentată a mamei și cea în întregime a copilului și griul fundalului subliniază și ele, în contrast cu vivacitatea culorilor personajelor, importanța și uni-direcționarea atenției permanente a mamei pentru pruncul ei.

Spre deosebire de alte lucrări, *Maternitate*, indică o atitudine de completă aservire, dedicație, atenție, protecție a mamei pentru copilul său, relevată imagistic prin soliditatea construcției personajului precum și prin intensitatea tonurilor.

Aceasta este, de altfel, singura lucrare în care culorile explodează în nuanțe vii de roșu, galben, verde, albul pur, în tușe și alături prețioase.

Albul, de o claritate deosebită, doar ușor atins de umbra unor griuri, este un simbol al inocenței și purității. Griul, sugerează și în această lucrare neimportantul, dar tonul închis al acestuia indică un anume potențial pericol, de care mama, cu mâinile ei disproporționat de mari comparativ cu trupul, învelind aproape trupul micuț, dorește să-și

protejeze pruncul, precum acesta ar face încă parte din trupul său. Culorile calde de pe hainele mamei indică sentimentele materne, pline de o atentă iubire.

Culorile contrastante, roșu și albastru, considerate de Wassily Kandinsky a crea un contrast spiritual puternic, interior²¹, sunt aici combinate (amestecate) într-o armonie coloristică ne-uzuală, nu tocmai confortabilă, derivând din și impunând forme superioare de percepție, fiziologică și psihologică.

Personajele, mama și pruncul, în contrast cu cele ale altor lucrări, par să fie mai relaxate, mai expresive, pe figura copilului deslușindu-se chiar un ușor zâmbet.

Lucrarea *Maternitate spune o poveste adevărată, recognoscibilă, vie în intenția și realizarea sa, exprimând sentimente specifice spațiului intim al ființei umane* și redă sentimentul matern în maniera proprie a artistei, trăirile profunde și evenimentele care le-au provocat având o semnificație specială pentru autoare.

4. Spațiul privat al artistului și spațiul public

Reținând afirmația lui Liviu Lăzărescu precum că „artistul modern nu se subordonează, la modul declarat, semanticii culorilor”²², constatăm că simbolistica contemporană europeană a culorilor se asociază înțelesurilor de mai sus, (simbolistica depinzând de cultură și de epocă), văzând, în acest caz, o asemănare cu perioada albastră a lui Picasso, care prin utilizarea „vinețurilor”²³ a părăsit semnificația tradițională a culorilor. Dar mai mult, apreciem că, *utilizarea culorilor și a tonurilor, în această expoziție se datorează și personalității și inspirației emoționale ale autoarei, fiecare culoare sau amestec fiind determinat de anumite sentimente și relevând o anume intensitate a trăirii*²⁴.

De altfel, și raportările personajelor unele față de altele, care se revalorizează și ierarhizează continuu, schimbul și modificarea de roluri și identitate, re poziționarea în spațiu și timp sau suspendarea evenimentelor într-un spațiu atemporal, sugerează vizitatorului caracteristicile *unui spațiu privat în care evenimentele și personajele au fost, sunt și poate vor fi reale sau se află într-un un vis continuu, cu repetiție, până când subconștientul va găsi o rezolvare a problemelor*. Acest ultim mod de a privi situația este susținut și de obiceiul oamenilor de a repeta mental în timpul repausului și eventual în subconștient în timpul somnului, problemele a căror rezolvare o doresc, creând scenarii diverse până la găsirea celei mai potrivite soluții.

Așadar, se subliniază faptul că arta este un caz special, care lucrează cu materialul uman și prin acesta (psihicul și fizicul uman) și că *prin artă, se evidențiază personalitatea fiecărui artist, originalitatea acestuia, pornind chiar de la structura sa interioară și înglobând cultura, tehnicile și tehnologiile timpului, deci chiar spațiul său intim, indiferent dacă autorul dorește sau nu să facă acest lucru*.

Precum s-a văzut, chiar dacă ține de domeniul profesional al artistului vizual,

21 *Ibidem*, p. 204; privind alăturarea roșului cu albastru, Wassily Kandinsky numește contrastul dintre acestea puternic spiritual, contrast interior.

22 Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, Ed. Polirom, București, 2009, p.79; într-o listă prescurtată, simbolurile contemporane alocate culorilor în Europa sunt: albul – puritatea, lumina; violetul – tristețea, descurajarea; galbenul – în sens pozitiv; optimismul, noblețea, lumina; verdele – vitalitatea, fertilitatea, liniștea, speranța etc.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*, p. 56-57; „analiza trăsăturilor psiho-afective ale personalității cu ajutorul culorilor este astăzi de uz curent în psihologie și medicină”; testele lui Max Lüscher și Rorschach determinând acele trăsături psiho-afective ce reies din preferința sau respingerea unor culori.

alegerea culorilor depinde în mod primordial de starea sa interioară aparținând sferei private. Efectele alegerii, se transferă prin intermediul lucrărilor în spațiul public.

Însuși Kandinsky aduce în discuție esența spirituală și intimă a artistului care lucrează în opera de artă, conferindu-i originalitate și profunzime: „[...]gândurile și sentimentele care pot fi exprimate exterior, dar și acțiuni complet ascunse, despre care *nimeni nu știe*, gânduri nepronunțate, sentimente neexprimate (în acțiuni umane), sau elemente constitutive ale unei atmosfere spirituale”²⁵.

Recurența dimensională a personajelor și a portretelor - matrice, mai mult decât o ideatică comună a expozițiilor, indică personalitatea și participarea afectivă majoră a artistei, ce transcende timpul și domină spațiile.

În acest caz, spațiul expozițional, devine o *extensie a spațiului privat al autoarei*, în care aceasta continuă a visa și a crea, un studiu aprofundat în vederea înțelegerii lumii sale interioare și a celei exterioare, fiind un laborator al *profundeii introspecții*, în vederea armonizării celor două, oferind vederii o *lume și o stare profund personală*, în care puținele personaje seamănă în mod izbitor, impresia finală fiind de multiplicarea unui *autoportret-matrice, în variantele feminin și masculin, aflate în diverse relaționări în spațiu și timp*.

Această expoziție intimidează privitorul, permițând intrarea în intimitatea „atelierului” spiritual și emoțional al artistului, dar numai a aceluia care pășește cu atenție și delicatețe, în acest spațiu atât de intim, în care personajele își păstrează în umbră identitatea și chiar definirea și finalitatea relațiilor. Atmosfera tensională a expoziției se transmite și vizitatorului, care participă afectiv numai în măsura în care se identifică și este dispus să o facă, cu personajele și relațiile expuse, situație deloc confortabilă, ce necesită empatie, o cunoaștere matură și anduranță emoțională.

Publicul vizat în acest caz, liber de a alege de a fi participant sau nu la trăirile personajelor, trebuie să fie un fin psiholog și decriptolog al universului psihic uman și să aibă, eventual, anume informații despre persoana autoarei.

Având în vedere cele de mai sus, se poate înțelege faptul că numărul și calitatea publicului poate face ca un spațiu expozițional să păstreze uneori mai mult, altelei mai puțin, dar totdeauna ceva, din caracterul și esența unui spațiu privat.

Astfel, reiese că *în fiecare expoziție rămâne mereu o parte intangibilă publicului, o altă parte încriptată* (ce ține de personalitatea sau din biografia intimă a artistului) ce poate fi descoperită de un public ce deține anumite calități și informații și *altă parte, a trăirilor puternice, autentice care ajunge să fie văzută și înțeleasă de majoritatea publicului*.

Realul și imaginarul, își asumă fiecare o parte din opera artistei, într-o proporție și dinamică variabilă, cunoscută numai de autoare. Păstrând în minte acest gând, putem asimila întreaga expoziție *Atelier de vise*, și unei cercetări prin artă, asupra Sinelui și a relațiilor cu exteriorul, în care experiențele reale sau cele din vis reprezintă tot atâtea ipostaze posibile, viabile, experimentate într-o formă sau alta, trăite și sublimite prin formă și culoare.

Dar dacă ne aliniem ideii că expozițiile sunt o devoalare a personalității artistului și nu neapărat un produs al cercetării, se aduce aici un elogiu autenticității, sensibilității și elocinței cu care autoarea aduce în spațiul public sentimente atât de profunde, asumate prin mesaj, forme și culoare. În lumea actuală agitată, pătrunsă de propria importanță, lucrările artistei Anca Boeriu apelează printr-o muzică subtilă la delicatețe și la

25Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994, p.88.

sensibilitate, pe care o poate înțelege numai un public empatic și inițiat.

Alături de culoare, mesaj și personaje, se menționează și alte elemente, dintre care linia, tușa, amplasarea spațială a elementelor în spațiul pictural, alcătuirea compoziției și semnătura care aduc indicii asupra personalității profunde, nu neapărat conștientizate, a artistului, studii aprofundate în domeniu fiind semnalate de-a lungul timpului.

Toate, culoarea, personajele (de dimensiuni mari, în număr redus, personajele-matrice) și tema conduc spre ideea unei metafore în regia autoarei (dimensiuni care impresionează, gesturi încremenite etc.) în care personajele și experiențele artistului, senzitivitatea, sentimentele și trăirile acestuia o preced, întemeiază, susțin și transcend spațiului privat, oferind un alter-ego public.

Lucrările Ancăi Boeriu revelează o zonă a sensibilității general umane, trăită și redată conform personalității sale, pe care, însă, omul contemporan o practică public și sesizează în consecință cu un mimetism stereotip, creat de mode și modele lipsite de valoare și autenticitate, într-o uniformizare și implicit anonimizare distrugătoare de scopuri și idealuri reale. În acest sens, *se poate explica reducerea, în contemporaneitate, a spațiului privat, în favoarea celui public*, pe care artista încearcă a o compensa prin contribuția sa artistică.

Sigur, în lipsa explicațiilor detaliate ale autoarei privind expoziția și fiecare lucrare în parte, orice interpretare poate fi speculativă, dar arta nu-și propune o narațiune a vieții ci propune viața însăși, în acest sens dăm crezare autenticității și veridicității acestui tezaur intim și, cei care îndrăznesc, chiar trăiesc alături de artistă propriile ei evenimente și sentimente.

Prin prezenta interpretare, neexhaustivă, se constată că cel puțin elemente precum personalitatea artistului, detaliile autobiografice, caracterul personajelor, tipul și intensitatea sentimentelor și trăirilor implicate și spiritualitatea, reprezentând spațiul intim al artistului, amprentează opera artistică conferind originalitate și unicitate.

Dar, toate considerațiile enumerate mai sus, susținute de afirmațiile amintite ale lui Wassily Kandinsky, Camilian Demetrescu, Nicolae Martin, Pavel Mureșan, M.J. Bartoș, în completare cu interpretările după *Testul culorilor lui Max Lüscher* conduc spre ideea că în opera de artă se manifestă plener spațiul intim al artistului. Acestea nu implică canoane etice sau morale și nu intenționează o analiză psihologică asupra artistului sau artei sale, ci produce un studiu asupra evidenței că artistul, prin personalitatea și arta sa unică, suprapune *o parte din spațiul său privat peste spațiul public*, conferind un caracter de *relativitate* asupra considerării ca fiind exclusiv spațiu public un spațiu expozițional cu destinație socio-culturală și un *caracter de fluiditate* care caracterizează dimensiunea variabilă a amprentării spațiului public cu spațiul intim al artistului.

De asemenea, se reține faptul că arta, prin specificul ei de autenticitate și unicitate, poate să *compenseze explozia actuală a spațiului public* corespondent lipsei de identitate autentică a indivizilor în cadrul societății.

Lista ilustrațiilor:

Fig. 1. Detaliu din expoziția „Atelier de gânduri”, Bogdana Contras, *Anca Boeriu – Atelier de gânduri*, în www.sensoarte.ro, URL: <https://www.sensoarte.ro/Clipa-de-arta-6502/anca-boeriu-atelier-de-ganduri/>, accesat în 04.03.2019

Fig 2. Anca Boeriu, Proiectul „REconstrucție sentimentală” în secțiunea „Camera de autor” din cadrul evenimentului NAG 2017, URL: <http://www.galateca.ro/camera->

de-autor.html, accesat în 04.03.2019

Fig3. Anca Boeriu, „Fără scăpare” (2016), ulei/pânză, 120x80cm, atașată la ***, *Boeriu Anca*, din 2 noiembrie 2012, în <http://artindex.ro>, URL: <http://artindex.ro/2012/11/02/boeriu-anca/>, accesat în 04.03.2019

Bibliografie:

Bartos, M.J., *Compoziția în pictură*, Ed. Polirom, ediția a II-a, București, 2016.
Demetrescu, Camilian, *Culoarea suflet și retină*, Ed. Meridiane, București, 1966.
Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994.
Kassia St., Clair, *Culorile și viața lor secretă*, Ed. Baroque Books & Arts, Tipărit la Monitorul Oficial, București, 2017, traducere Mihai Moroiu.
Lăzărescu, Liviu, *Culoarea în artă*, Ed. Polirom, București, 2009.
Mureșan, Pavel, *Culoarea în viața noastră*, Ed. Ceres, București, 1987.
Plămădeală, Mihai, *Gravura oferă infinite posibilități compoziționale*, în *Tribuna Magazine* Nr. 370, 1-15 februarie 2018.

Webografie:

***, *Boeriu Anca*, din 2 noiembrie 2012, în <http://artindex.ro>, URL: <http://artindex.ro/2012/11/02/boeriu-anca/>, accesat în 04.03.2019.

***, Lüscher, Max, în wikipedia.org, URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/Max_L%C3%Bcscher, accesat în 04.03.2019.

Georgescu, Oana, *Atelier de vise la Galeria Senso*, Ziarul de Duminică, 16 iunie 2016, în <https://www.zf.ro>, URL: <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/atelier-de-vise-la-galeria-senso-de-oana-georgescu-15498470>, accesat în 04.04.2019.

Nicolae, Martin - lector universitar, *Note de curs Psihodiagnoza*, în <http://www.consultanta-psihologica.com>, URL: <http://www.consultanta-psihologica.com/testul-Lüscher/> accesat în 04.03. 2019.

<http://artindex.ro>

<http://www.consultanta-psihologica.com>

<https://en.wikipedia.org>

<https://www.sensoarte.ro>

<https://www.zf.r>

<http://www.galateca.ro>

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	3
Magdalena Ivan Scena Judecății de Apoi, teologie a iubirii în Răsărit și temă de cugetare în Apus.....	5
Iustin Onofrei Răstignirea lui Iisus Hristos – evoluție, reprezentări și simboluri.....	13
Sabina Maria Azoitei Biserica Sfântul Gheorghe a mănăstirii Voroneț. Artă și credință.....	23
Cosmina Oltean Castelul Lázár – una dintre cele mai impunătoare construcții nobiliare de pe teritoriul Transilvaniei.....	33
Georgiana-Iuliana Prichici Caracterul filosofic al arhitecturii gotice.....	38
Mirela Hreniuc Raportul dintre pictura și miniatura fraților van Eyck.....	45
Cristiana Ursache Omul în pictura lui Leonardo da Vinci.....	53
Nicoale Gabriel Obreja Condiția inefabilului în opera artistică plastică între figurativ și abstract.....	66
Florența Uricaru Înlănțuiri sensibile.....	74
Irina Avramescu (Iosip) Identitate și metaforă.....	83