

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI

BAROCUL CONTINUU

REZUMAT

Doctorand: Doinaru Mircea

Coordonator: Conf. Univ. Dr. Habil. Cornel Florin Moraru

București, 2024

REZUMAT

Barocul continuu” este în esență o pledoarie în favoarea ideii de perenitate și universalitate în spațiul european a stilisticii specifice picturii barocului. Necesitatea unui studiu aprofundat în legătură cu vasta desfășurare morfologică ce definește și separă barocul de alte fenomene artistice importante își are locul prin faptul că acesta pune în evidență constantele stilistice ce demonstrează fără drept de tăgadă exact aserțiunea de început. Apărut și dezvoltat în secolul al 17-lea, barocul, deși ar fi putut fi o continuare a Renașterii din perioada sa de maturitate, evoluează pe alte coordonate în înfățișarea și interpretarea realului din natură, coordonate ce au fost percepute în lumea criticilor de artă europeni ca un moment de ruptură față de ceea ce numim clasicism, și nu întotdeauna bine înțelese. Anumiți teoreticieni au afirmat chiar că nu se poate vorbi despre o unitate în viziunea de ansamblu a barocului.¹ Totuși, îndrăznesc să spun că dacă din punct de vedere iconologic nu există nici o asemănare între pictura din nordul protestant al Europei și cea promovată de catolicismul antireformei, în schimb se poate observa o uimitoare unitate stilistică în expresia picturală pe care o găsim la toți marii reprezentanți ai picturii barocului, indiferent că este vorba de Caravaggio, Velasquez, Rubens, Rembrandt sau Vermeer. Consider că acest fapt a făcut posibilă analizarea punct cu punct făcută de Wolfflin, a diferențelor stilistice dintre pictura renașcentistă și cea barocă, în cartea sa, „Principii fundamentale ale istoriei artei”, ceea ce a dus pentru prima dată în teoria artei la o identificare fundamentată a individualității specifice pe care o are barocul în pictură. Dacă analizăm cu atenție evoluția picturii europene începând cu sfârșitul veacului al 16-lea și continuând cu cel al 17-lea, putem găsi doi mari artiști ce pot fi numiți pe drept cuvânt inițiatorii artei barocului. Este vorba de Leonardo da Vinci și de venețianul Tiziano Vecelio, pe scurt, Tițian. Dacă cel din urmă deschide porțile picturalului (caracteristică de bază a barocului) și prin intermediul apologeților săi contemporani cu el și trăind în același mediu artistic din Veneția, Leonardo, cunoscut ca exemplu de interpretare platoniciană în ceea ce privește proporțiile corpului omenesc (exemplu grăitor ar fi celebrul bărbat „vitruvian”) pune bazele teoretice ale unui nou concept în ceea ce privește atitudinea pictorului față lumea în care trăiește, și anume atitudinea nemijlocită a studiului direct după natură considerând că singura experiență valabilă este dată de înțelegerea naturii prin observație personală.² Se poate considera faptul că acest fel de atitudine stă la baza întregii

¹ Jan Bialostocki, *O istorie a teoriilor despre artă*, „Barocul: stil, epocă, atitudine”, editura Meridiane, București, 1977, p.321

² Id., „O, Leonardo, dece trudești atât?”, p.37,38

stilistici nou apărute și că mai mult, îi va comferi barocului o lungă perenitate prin pictorii ce urmează aceste percepte mult timp după această perioadă adoptându-le în mod firesc.

Întregul studiu privitor la stilistica picturii barocului este structurat în patru capitole: „Barocul, teorii și teoreticieni”, „Realismul, esență a Barocului”, „Barocul continuu” și „Portretul efigie a unei stări sufletești”. În acest fel am căutat să dau o formă logică lucrării, începând cu o definiție a termenului, apoi a modului în care barocul s-a cristalizat în gândirea teoretică, continuând cu sublinierea coordonatelor de bază ce construiesc o formă de realism care-l definește, după care, prin analiză comparată, în al treilea capitol, am arătat paralelismele firești pe care le găsim între baroc și curente artistice care l-au precedat pentru ca apoi, la sfârșitul lucrării, să vorbesc despre paralele pe care le pot face între baroc și propriile mele picturi (având în vedere că este un doctorat profesional) și în același timp ceea ce diferă pictura mea de cea a secolului al 17-lea.

Capitolul 1 Barocul, teorii și teoreticieni

Primul capitol, „Barocul, teorii și teoreticieni”, debutează printr-o definiție a termenului de „baroc” întâi din punct de vedere etimologic și apoi printr-o descriere a modului în care a fost perceput atât de teoreticieni cât și de publicul larg la primele lor contacte cu acest fenomen, atmosfera generată fiind de confuzie și de reținere dacă nu chiar respingere a barocului ca artă. Urmărind studiul lui Bialostocki aflat în cartea „O istorie a teoriilor despre artă”, se poate observa cum pe parcurs, încetul cu încetul, atitudinea teoreticienilor față de baroc se schimbă, acesta ajungând să fie acceptat ca un model de stilistică ce nu are legătură cu Renașterea și care de altfel urmează o direcție nouă în artă și reprezintă o percepție deosebită a naturii. Cea mai importantă lucrare legată de înțelegerea stilisticii barocului s-a vădit a fi „Principiile fundamentale ale istoriei artei” a lui Heinrich Wölfflin, carte ce reușește să clarifice, prin analiză formală comparată, individualitatea barocului ca un alt mod de gândire artistică decât Renașterea. Metoda sa prin care s-a făcut bine cunoscut în istoria teoriilor despre artă, a fost de a găsi cinci diferențieri evidente ce se pot face din punct de vedere stilistic între pictura Renașterii și cea a barocului: diferența dintre linearul renașcentist și picturalul baroc, dintre forma închisă și cea deschisă, reprezentare plană și sugestia profunzimii, pluralitate și unitate, claritate absolută și claritate relativă.

O altă formă de abordare a fenomenului baroc e rezervată interpretării acestui nou tip de viziune, integrată în noile realități sociale, politice și religioase, viziune ce conturează un nou profil al artistului epocii, „eroul baroc”. Acest gen de hermeneutică a fost inspirat prin studiul cărții lui Victor Ieronim Stoichiță, „Creatorul și umbra lui” în capitolul „Gianlorenzo Bernini, introducerea la o poetică barocă. Luăm la cunoștință, astfel, un nou profil spiritual al creatorului ce nu mai urmează idealul renașcentist de armonie și de calm contemplativ ancorat în eternitate sau de iluzia manieristă a „ieșirii din timp” schimbându-le pe acestea cu trăirea pătimașă a momentului. Acest fapt însă nu este urmarea unui capriciu al modei epocii sau un act de voință a unor artiști ci în primul rând apare ca o consecință a evoluției în gândirea epocii într-o altă direcție în mod inexorabil.

Tot el vorbește apoi de mecanismul esențial al acestei noi forme de reprezentare ce adună laolaltă o înțelegere aprofundată a formelor din natură cu o narațiune plină de imaginație creând astfel o nouă realitate în care irealul devine credibil. Acest fapt cere însă virtuozitate în redarea imaginii, marii artiști ai barocului fiind de fapt mari virtuoși, nu numai în redarea realului ci și în dezvoltarea imaginativă. Se vorbește acum de un nou concept al barocului, cel de *ingegno* tradus prin ingeniozitate și creativitate. Apare o nouă teoretizare în legătură cu acest iluzoriu, bazată pe teoria verosimilului din „Retorica” și „Poetica” lui Aristotel.

În încheiere, Stoichiță vorbește de alte două direcții legate de baroc. Una este aceea a legăturii imagisticii barocului de arta „efemeră”- muzica, teatrul în care mișcarea, temporalitatea, conștiința tranzitoriului, devin esențiale, a doua vorbește de artistul – personaj, care joacă rolul omului superlativ, marcat de glorie.

Al patrulea demers teoretic al barocului constă într-un periplu istoric printre artiștii importanți ai secolului 17, expun în cartea lui Germain Bazin intitulată „Arta Baroc și Rococo”. Cartea conține o istorie cuprinzătoare a tuturor formelor de artă vizuală baroc: pictură, sculptură, arhitectură, arte decorative, prin artiștii cei mai marcanți din fiecare tip de artă, structurată geografic pe țările în care barocul a fost definitiv – Italia, Spania, Flandra, Olanda și Franța. În analiza pe care am făcut-o scrierii lui Germain Bazin m-am oprit exclusiv asupra picturii.

Următorul subcapitol al aceluiași al patrulea subdemers vorbește despre istoria picturii în perioada secolului al XVII-lea în România, sau, mai bine zis, din principatele române Moldova și Valahia, apoi din Ardeal și Banat. Se face distincția dintre Valahia și Moldova, pe

de o parte, țări ortodoxe, a căror pictură a continuat stilul postbizantin, sub tutela culturală a Rusiei, iar apoi Transilvania – reformată, și Banatul – catolic, trăind cultural sub influența Austriei.

Autorii analizați sunt Gheorghe Macarie, în „Trăire și reprezentare – barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea”, Corina Papa, în „Pictura murală din Țara Românească în secolul al XVII-lea”, Rodica Vârtaciu, cu „Pictura baroc în Banat” și Iulia Mezea, cu „Pictura de șevalet în Transilvania secolului al XVII-lea”.

A cincea abordare teoretică a artei barocului este de natură sociologică și vorbește despre contextul politic, religios, social și economic în care evoluează aceasta în fiecare țară a Europei. Este vorba de cartea lui Victor Lucien Tapie, intitulată *Qui sais je – Le Baroque*. Accentul în această carte se pune pe modul în care realitatea socială, prin toate formele sale enumerate mai înainte, și-a pus pecetea pe destinul artiștilor din fiecare țară influențându-i în ceea ce privește iconografia adoptată de ei dar și în stilistica lor ținând cont de faptul că trăiau într-o rețea de interacțiuni culturale și sociale ce le-au modelat mentalitatea artistică și modul lor de a se exprima.

Capitolul 2, Realismul, esența a barocului

Al doilea capitol dezvoltă ideea conform căreia caracteristica de bază a picturii barocului constă într-un anumit fel de realism, propriu numai barocului. La începutul capitolului, însă, pun în discuție doi mari artiști din perioada de vârf a Renașterii care atât prin opera lor cât și prin gândire, au constituit, pe drept cuvânt, punctul de plecare al barocului: Leonardo da Vinci și venețianul Tiziano Vecelio. Putem să-i numim precursori ai barocului prin referire la opera lor picturală dar și la ideatica duprinsă în gândirea lor ce ne-a rămas scrisă fiind ori de învățăcei („Tratatul de pictură” scris de urmașii lui Leonardo după ideile puse pe hârtie de acesta) ori de exegeții lui tișian, teoreticieni venețieni contemporani acestuia și care și-au edificat opera teoretică luând ca reper pictura marelui maestru. Este vorba de Paolo Pino, Lodovico Dolce și Pietro Aretino. În cazul lor apare ideea artei ca desfătare, diferită de renașcentista frumusețe „transcendentală”, inspirată din gândirea lui Platon și legată de Aristotel și Horațiu și pornit din similitudinea cu „arta poetică” sau, așa cum afirmă Dolce, „Pictorul poate fi numit un poet mut iar poetul, un pictor care vorbește. Toată această linie

teoretică s-a dezvoltat ca urmare a felului de a picta al lui Tițian unde primează culoarea și modelele picturale ale acestuia.

În cazul lui Leonardo putem vorbi de o nouă concepție oglindită atât în pictură cât și în teorie, concepție foarte îndepărtată de tot ce se înfăptuise până atunci în Renaștere. Renașcentist prin vastitatea cunoștințelor sale, el și-le dobândește printr-o cale ce nu a fost folosită de nimeni înaintea lui: calea metodei empirice, a observației directe după natură. Prin această metodă el se poziționează altfel față de realitate decât cei din breasla lui, inaugurând o nouă atitudine în actul creației, atitudine ce va deveni definitivă pentru întreaga pleiadă de pictori ai barocului. Bogata moștenire teoretică pe care o lasă în toate domeniile va fi urmată numai în ceea ce privește pictura, ideile sale în acest domeniu fiind strânse de urmași într-o carte celebră: „Tratatul despre pictură”. De altfel, noua sa orientare capătă contur și în opera picturală prin al său „sfumatto” ce înmoaie contururile și crează senzația de atmosferă. Odată cu acesta personajele sale se îndepărtează de lumina „crudă” ce aplatizează volumul și intră într-o semiobscuritate, precursora clar-obscurului baroc.

1 Cele cinci categorii stilistice fundamentale

Urmarea moștenirii spirituale lăsate de cei doi mari artiști ai renașterii, Leonardo și Tițian, capătă consistență prin poziționarea artiștilor baroc față de natură. Ei caută redarea ei printr-un nou fel de realism – natura așa cum se vede și nu un produs al rațiunii, rod al concepției platoniciene din renaștere. Pentru a contura mai bine acest tip de realism, am găsit că e mai bine să plec de la cele cinci principii fundamentale ale lui Wolflin: 1 Evoluția de la liniar la pictural, 2 Evoluția de la reprezentarea plană la cea în profunzime, 3 Evoluția de la forma închisă la cea deschisă, 4 Evoluția de la multiplicitate la unitate și 5 Claritate absolută și claritate relativă. Ceea ce am găsit de cuviință să subliniez este faptul că cele cinci caracteristici de bază ale barocului dau rezultat doar dacă sunt folosite de către artiști împreună, ca un agregat ce le conține într-o legătură strânsă de cauzalitate, fiecare, luată separat determinându-le pe celelalte. . Am precizat mai apoi (aceasta fiind, ca și „disciplina tonală de altfel, o considerație personală) că cele cinci caracteristici ale lui Wolflin trebuie luate întotdeauna ca un tot unitar, legate împreună prin legături de cauzalitate, orice eludare a vreunui ducând la o fractură în logica internă a tabloului dând senzația de neclaritate,

stângăcie sau eclecticism Pentru a pătrunde mai bine esența acestor caracteristici am încercat o explicație a modului în care acționează stimulii vizuali asupra retinei noastre și modul în care răspundem noi la acești stimuli, ca urmare a faptului că imaginea e formată dintr-o cascadă de stimuli ce ne invadează simțurile, aflați într-o perpetuă mișcare și transformare legată de structurarea dinamică a acestora, atât în planeitate cât și în profunzime. Pentru ca imaginea să capete claritate și logică, reacționăm prin constituirea unei imagini de sinteză formată din petele și culorile existente – în mare și numai zonele de interes imediat, în detaliu. Acest fapt mă îndreptățește să spun că imaginea reorganizată va include toate cele cinci caracteristici stilistice de care am vorbit și în plus o sinteză tonală a imaginii compusă din trei tonuri de bază, observabilă în lucrările tuturor marilor maeștri ai barocului și pe care am analizat-o sub numele dat de mine, de „disciplină tonală”. Motivul pentru care am folosit acest termen se datorează evidenței faptului că artiștii importanți au folosit pe tot parcursul elaborării operelor numai trei tonuri de bază – deschis, intermediar și închis, ținute astfel cu strictețe, dintre care unul devenind dominantă. Am exemplificat modul de susținere a disciplinei tonale, alegând câte două lucrări de la unii artiști, întâi în faza primară, de proiect și apoi în faza finală. Odată definit fiecare principiu în parte, mi-am ales un număr de artiști cunoscuți, mari personalități ale barocului și le-am analizat formal câte o lucrare din punctul de vedere al fiecăruia dintre cele cinci principii. Picturalitatea, opusă linearului renașcentist, poate fi văzută în primul rând ca un principiu unificator în pictura barocului. Prin ea se deschid noi posibilități de sugestie de neatins în arta nebazată pe ea. Așa cum ne-a arătat Leonardo, imaginea poate căpăta adâncime spațială și atmosferă. Celelalte patru principii sunt legate în mod organic de ea (în picturalitate aflăm liantul care face legătura între ele) și apoi picturalitatea face posibilă poate cea mai definitorie pentru baroc calitate, ducând la sugestia de mișcare, pentru că pictura barocă explicitează o acțiune în evoluție și nu etalarea unei frumuseți în repaos precum cea renașcentistă. Nu toți artiștii barocului au avut curajul să folosească picturalul în adevărata lui amploare. Îl găsim ca definitoriu doar la pictorii de cea mare valoare: Rembrandt, Rubens, Velasquez, Vermeer sau Caravaggio, prin ea găsim la ei concentrarea densă a ideilor în imagine și expresivitatea ei atât de firească. Apoi, picturalul are o altă înfățișare la fiecare dintre acești artiști legat de de factura fiecăruia, adică de modul în care folosește modeleul.

Al doilea principiu, al profunzimii, se poate asocia cu tehnica cea mai des întâlnită în baroc, clar-obscurul. Ingeniozitatea lui, prin jocul de lumini și umbre, se află în posibilitatea de a scoate în evidență numai zonele de mare interes din pictură lăsând tot restul formelor în surdină, atenuate fiind de obscuritate. Ca și ochiul uman, focalizează atenția numai acolo unde

contează. Apoi, prin nuanțarea intensității luminii dă impresia de mai aproape sau mai departe. Senzația în sine a profunzimii nu e proprie decât arhitecturii sau sculpturii, datorată focalizării diferite în funcție de distanță, a ochilor, în plan bidimensional putem vorbi doar de sugestia de distanță. Problema plastică apărută în acest gen de sugestie, ca și în cazul picturalului, a fost rezolvată cu ingeniozitate și în mod diferit de fiecare dintre artiștii mai sus pomeniți. Am luat ca exemplu de rezolvare a ei, analiza unor lucrări cunoscute: „Diana la vânătoare” a lui Rubens, „David cu capul lui Goliat” a lui Caravaggio, „Meninele” lui Velasquez și lucrarea lui Rembrandt, „Filozof meditând. Prin analiză formală am demonstrat că aceiași tehnică de clar-obscur duce la un alt fel de rezolvare la fiecare dintre acești artiști și construiește viziuni diferite. Al treilea principiu stilistic important (celelalte două rămase fiind consecințe ale acestora trei) este unitatea opusă pluralității din renaștere. Ceea ce înseamnă că dacă în Renaștere, deși concepuți ca fiind în grup vezi oamenii separați unii de alții, înbaroc vezi întâi grupul și apoi oamenii care-l compun. Aceasta intră în evidența faptului că jocul pictural dintre lumini și umbre, în mod diferit de contururile individuale ce divizează imaginea în părți separate, este capabil să arate grupul ca un tot unitar, ca un agregat compus din subansambluri. Exemplele luate pentru cele două concepte contrarii le-am ales ca fiind lucrările a doi artiști, Vermeer din Delft cu „Dantelăreasa” și „Femeie cu o carafă” pe de o parte, sugerând unitatea și Poussin pe de alta cu „Sfânta familie împreună cu Ioan Botezătorul și Sfânta Ecaterina, ca exponent al pluralității.

2 Conținutul

Închei capitolul cu unele considerente legate de iconografia picturii baroce. Este vorba de marea variație de viziuni și de diferențele marcante ale acestora, mai ales între nordul protestant al Europei și zona catolică a contrareforme. Diferențierea esențială, însă, se face între artiștii partizani ai unui naturalism provenit din observația directă după model (pictorii olandezi dar și artiști catolici ca Velasquez și Caravaggio) și cei cu o viziune plină de retorică, care-și găsește sursele de inspirație în statuarea Greciei antice, ușor accesibil în Italia, folosindu-se de ele fie prin a le interpreta creând imagini pline de vitalitate și firesc așa cum e cazul lui Rubens fie ca citate ale lor prin studii după ele integrate în compoziții ca la Poussin. De altfel acest mare artist, răsfățat de Academia Regală de Pictură din Franța lui Ludovic al IV-lea nu poate fi considerat ca fiind artist baroc, idealul său de pictură fiind cel clasic.

În Olanda, În afară de Rembrandt (singurul pictor olandez care-și alege subiecte biblice) se dezvoltă și capătă amploare ceea ce numim „Pictură de gen” cu subiecte luate din viața de zi cu zi sau cu peisaje pictate direct după natură. Aceste picturi însă nu sunt simple instantanee luate după natură emanând fiecare în parte un lirism provenit din viziunile foarte diferite ale artiștilor.

Din antagonismul ideilor vehiculate în pictură (legat în bună măsură și de antagonismul dintre concepția antireforme catolice și a religiei protestante) se naște și o contradicție în ceea ce privește gusturile amatorilor de artă susținători ai celor două viziuni de bază – cea retorică și cea naturalistă. Lupta între idei apare mai dramatică și pentru faptul că se păstrează la majoritatea iubitorilor de pictură, idealul clasicizant al frumosului de sculptură antică, naturalismul frust câteodată în alegerea modelelor la Caravaggio sau Rembrandt fiind considerată ca ofensă a bunului gust. Dacă artiștii promotori ai „clasicului antic” ca Rubens sau Van Dyck devin răsfățați ai puternicilor epocii și se bucură de glorie și notorietate (exemple ale artistului – personaj ce-și joacă rolul gloriei după afirmațiile lui V I Stoichiță), alți artiști , ca Rembrandt de exemplu, înfruntă perplexitatea sau indiferența chiar și a criticilor de artă, incapabili să vadă dincolo de obișnuințele lor în ale gustului. Barocul, prin pictori ca el sau Caravaggio s-a arătat a fi o revoltă față de gustul și mentalitatea oficializate și recunoscute la nivel înalt.

Capitolul 3, Barocul continuu

Capitolul al treilea, care poartă de altfel numele lucrării de doctorat – „Barocul continuu”, conține pledoaria în sine legată de continuitatea stilisticii barocului dincolo de limitele impuse de încadrarea în secolul al 17-lea. După o scurtă dizertație despre continua pendulare a artei europene între clasicism și baroc.

1 Constante stilistice în arta europeană

Metoda folosită pentru demonstrația continuității acestui fel de stilistică este analiza formală a unui număr de lucrări semnate de artiști din perioada baroc, romantism,

impresionism și postimpresionism, din trei puncte de vedere: a compoziției (dinamice, sugerând mișcarea), a eclerajului (foarte variat, cu sursă de lumină laterală, venind de sus sau contrejour) și a facturii (cu pensulație liberă construind imagini de sinteză, cu un amalgam între folosirea penelului și a cuțitului de paletă îmbogățind în felul acesta materia pictată). Se poate în felul acesta, discerne, chiar dacă în mod variabil, repetarea acestor formule stilistice la toți pictorii pe care i-am ales pentru demonstrație. Se poate găsi din nou o corelație între cele trei abordări ale stilului baroc: Sugestia de dinamism caracteristică în mare parte tablourilor din baroc este accentuată atât de compoziția dinamică și eclerajul specific, cât și de factura liberă, toate trei fiind găsite cu precădere în primul rând la marii maștri ai barocului aleși de mine.

2 Compoziția

Există o diferență foarte mare între compozițiile ce definesc stilul Renașterii și cel baroc. Viziunea renașcentistă cerea stabilitate și calm imaginii ce o promova pe când barocul, așa cum am mai afirmat, cerea dinamism, sugestia mișcării. Șarpanta compozițională era gândită, deci, ținând cont de aceste cerințe. Compoziția renașcentistă se articula printr-o dominantă orizontală, intersectată din când în când de verticale și rezultând un ritm pe orizontală și verticală iar compoziția dinamică pleca de la o diagonală sau o suită de oblice ce trebuiau echilibrate, știut fiind faptul că numai prin construcția obiectelor sau personajelor pe diagonală ajungem la o compoziție instabilă. Meritul artiștilor ce au folosit acest fel de compoziție este acela de a găsi căi ingenioase de a o echilibra.

Artiștii analizați ca adepți ai compoziției dinamice sunt: Jacopo Robusti zis Tintoretto (precursor al Barocului prin compozițiile sale), Caravaggio, Rubens și Rembrandt, pictori remarcabili prin originalitatea rezolvărilor compoziționale; dar și Artiștii preromantici și romantici – Francisco Goya, Theodor Gericault și Eugène Delacroix, pentru ca șirul să se încheie cu William Turner și postimpresionistul Edgar Degas.

3 Eclerajul

Acest subcapitol tratează modul în care este aleasă direcția luminii ce cade asupra personajelor sau obiectelor din compoziții și rolul compozițional al jocului dintre lumină și umbră. Există, ca și în cazul compozițiilor o evidentă diferență între eclerajul de tip renașcentist și cel baroc. În Renaștere, idealul de claritate cerea ca întreaga imagine să prindă contururi ferme, lucru posibil numai în cazul în care lumina venea din față, accentuând aceste contururi în detrimentul părților umbrite, de multe ori fiind numai sugerate. Compozițiile

dinamice însă, în pictura barocului, cer îndeobște o accentuare a ritmului închis – deschis creat de umbre și lumini ducând la o subliniere sau, dimpotrivă la o diminuare a diagonalelor dominante. Umbrele devin parte integrantă în elaborarea compozițiilor și se organizează în acestea după logica adusă de direcția pe care o dă sursa de lumină. Acum apar pentru prima dată efecte ale luminii care vine din direcție laterală, de sus sau chiar din spate („contrejour”).

Lucrările analizate din prisma eclerajului sunt opera pictorilor: Caravaggio, Georges Dumesnil de la Tour și Rembrandt ca pictori ai barocului, apoi preromanticul Goya și romanticii Gericault și Delacroix și în final postimpresionistul Pierre Bonard.

4 Factura liberă

Factura este modul în care se realizează modelele ce sugerează volumul sau texturile materialelor prin modul în care se folosesc penelul, cuțitul de paletă și altele; îndeobște se mai numește și pensulație. În cazul de față este analizat un tip de factură diferit de pensulația lisă, care urmărește cuminte formele și relieful volumului redat în pictură (specifică Renașterii). Mult mai variată decât prima, ea se construiește pe logica unei viziuni de sinteză și uneori vădește un temperament puternic din partea pictorului în cauză, demonstrând, în mod paradoxal, posibilitatea de a reda organicul (în carnația personajelor) și textura materialelor mult mai veridic decât factura lisă. Exemplele alese în legătură cu pensulația sunt lucrări ale lui Velasquez, Rembrandt, din perioada barocului și apoi ale lui William Turner și Claude Monet.

Capitolul 4 Portretul efigie al unei stări sufletești

În fine, ultimul capitol face o paralelă între propria mea pictură și stilistica dar totodată și tematica barocului. Titlul ales, „Portretul efigie al unei stări sufletești, face referire la o caracteristică de bază a picturii mele ce se găsește în mod global în toate compozițiile cu personaje ori chiar în portrete sau lucrări cu un singur personaj. Această caracteristică ține de viziunea mea finală din orice pictură care diferă de modul artiștilor baroc de a concepe o compoziție alegorică, o pildă culeasă din biblie sau chiar un tablou „de gen” olandez și alege ca punct final expresia exterioară a unei (sau a unor) stări sufletești, plecând însă de la o temă foarte cunoscută în pictură, muzică sau literatură, cum ar fi de exemplu „Parabola orbilor” sau „Amurgul zeilor” devenită simbol prin universalitatea sa și care transmite viziunii aceeași încărcătură simbolică. Legătura picturii mele cu stilistica barocă se află în sugestia mișcării: o mișcare firească a personajelor, în primul rând, găsită și în pictura barocului dar și o fluidizare a lor corespunzând exteriorizării stărilor sufletești, fluide la rândul lor, în veșnică schimbare

sau metamorfoză. Modalitatea de a focaliza atenția cu precădere pe trăirile personajelor ocolind alegoria sau în general narația unor fapte a presupus renunțarea a tot ce e trimitere către ele: caractere individuale date personajelor, veșminte specifice oricărei epoci (eroii evoluează în stare de nuditate), cadru peisagistic, pe scurt, tot ceea ce ține de contingent, compoziția devenind atemporală și generalizatoare. Chiar atunci când simt nevoia să mă folosesc de veșminte (ca în cazul portretelor) acestea au un caracter neutru și nu atrag atenția.

Analiza formală făcută lucrărilor mele pentru a putea face paralele sau deosebiri față de stilistica barocului, a păstrat cele trei perspective: a compoziției (dinamică, sugerând mișcarea însă făcând recurs la o simplitate de limbaj, descărcată de orice detaliu care nu este necesar), a eclerajului (variat, reușind prin sine să dea un sens imaginii) sau a facturii (care prin libertatea tușelor și întretăierea lor sugerează un joc abstract dacă pictura este privită de aproape și se recompune într-o imagine recognoscibilă, privită fiind de la distanță). Ceea ce se află în plus față de analizele stilistice din capitolul precedent este discuția despre simbolistica culorii și despre acordurile cromatice având în vedere că dau o mare importanță culorii pe care o consider purtătoare în sine a unei simbolistici ce ține de o interpretare afectivă și totodată ce sugerează prin ea însăși o stare sufletească, îmbinarea culorilor în acorduri întregind în felul lor înțelesul pe care-l dau imaginii.

Închei acest din urmă capitol prin a mă referi la o altă tematică pe care am început să o dezvolt în pictură și care stă sub denumirea generală „Valul” așa cum de altfel a fost și titlul expoziției în care ea și-a făcut apariția. Mai apropiată de romantism privit ca parte a stilisticii barocului, această temă tratează imaginea unui val ca o formă individuală de existență și nu ca fragment al unui peisaj marin. În acest fel el poate fi asemuit cu portretul unei vietați efemere aflată în plină mișcare explozivă și dinamică. Dacă grandioarea amenințătoare a fiecărui val pare a fi oglinda trăirilor furtunoase ale unui erou romantic, fluiditatea lui sugerând transformarea continuă a unor stări sufletești, forma în sine a lor – o alternanță între gol și plin, între transparent și opac și între material și imaterial a devenit un foarte bun pretext pentru o pictură în care se regăsesc dinamismul în compoziție, o deplină variație a luminii în ecleraje elaborate și o libertate a facturii sugerând diferențe de materialitate între structura învolburată a spumei, transparența vitrifiată a apei și încețoșarea aburilor ce apar pe creasta valurilor și sunt duși odată cu ele.

Contribuții personale:

Luând în considerație faptul că lucrarea de doctorat este în mare parte (exceptând primul capitol – „Barocul, teorii și teoreticieni”) o înlănțuire de analize formale legate de stilistica barocului, contribuția mea constă în efectuarea integrală a acestor analize și alegerea lucrărilor de pictură analizate, bazându-mă numai pe experiența mea de atelier și pe cunoștințele acumulate de-a lungul timpului, legate de opera unor artiști baroc de referință. Astfel, în capitolul al doilea, „Realismul – esență a barocului” analizez natura acestei forme de realism din punctul de vedere al celor cinci categorii stilistice fundamentale descrise de Heinrich Wölfflin prin optica mea proprie, alegând eu însumi pentru fiecare categorie exemple ale rezolvărilor plastice în picturi semnate de Caravaggio, Velasquez, Rubens, Rembrandt sau Vermeer din Delft și precizând ceea ce este propriu fiecărei rezolvare. De asemeni, adaug o concluzie personală formulând necesitatea păstrării pe tot parcursul elaborării unei picturi a ceea ce eu am numit „disciplină formală”, adică păstrarea a trei tonuri de bază folosite în mod ierarhic, unul din ele devenind ton dominant. Evidența acestui fapt se află analizând din acest punct de vedere proiecte aflate în faza inițială alături de lucrările finale ale unor artiști, lucru ce demonstrează că ei s-au folosit de această disciplină în mod voluntar. O altă remarcă ce-mi aparține e legată de convingerea că cele cinci categorii stilistice nu pot fi văzute decât ca un tot unitar, legate fiind între ele prin legături de cauzalitate. Nerespectarea necesității de a ține cont de toate cele cinci categorii în mod simultan punându-le alături și disciplina tonală duce la o fractură stilistică a imaginii pe care o percepem ori ca pe o ambiguitate ori ca pe un eclecticism sau o stângăcie involuntară. Al treilea capitol numit „Barocul continuu” poate fi rezumat la o paralelă între stilistica barocului, privită fiind din trei puncte diferite de vedere: compoziție, eclairaj și factură, și rezolvările din punct de vedere stilistic al unor pictori ce pot fi luați ca puncte de referință pentru curente de mare însemnătate în istoria artelor: romantismul, impresionismul și postimpresionismul. În acest mod se demonstrează perenitatea stilisticii barocului, nu ca o repetere a ei ci o poziționare asemănătoare a percepției artistului față de natura înconjurătoare. Acest al treilea capitol împreună cu al patru-lea: „Portretul efigie al unei stări sufletești sunt concepute și dezvoltate prin intermediul analizelor formale într-un mod care-mi aparține în integralitate”.

Cuvinte cheie

Baroc, romantism, impresionism, pictural, compoziție dinamică, ecleraj, factură liberă, disciplină tonală, dominantă, ton, nuanță, clar-obscur.

CUPRINS

Argument	4
Introducere	4
Capitolul 1, Barocul, teorii, teoreticieni, istorie	7
1. Ce este barocul (teoreticieni).....	7
2. Teorii. Heinrich Wolfflin și principiile fundamentale ale artei	14
3. Cele cinci dicotomii fundamentale	20
4. Hermeneutică barocă	22
5. Istoria picturii europene a secolului al XVII-lea din perspectiva barocului	27
5.1 Arta Baroc și Rococo	27
Pictura baroc în Italia	28
Spania secolului al XVII-lea	29
Pictura flamandă	29
Secolul XVII în Provinciile Unite	31
Franța secolului al XVII-lea	33
6 Barocul Romanesc	34
6.1 Barocul în Moldova	34
6.2 Pictura murală din Țara Românească a secolului al XVII-lea	36
6.3 Pictura baroc în Banat	37

6.4 Pictura de șevalet în Transilvania secolului al XVII-lea	39
7. Corneliu Baba	41
8 Victor Lucien Tapie „Ce stiu eu – Barocul”, abordarea sociologică	44
8.1 Capitolul1 Renașterea și barocul	44
8.2 Capitolul 2 Societățile Europei moderne și barocul	46
8.3 Capitolul 3 Barocul în Italia	46
8.4 Capitolul 4 Baroc și clasicism în Franța	47
8.5 Capitolul 5 Barocul în Spania și țările iberice	47
Capitolul 2, Realismul, esență a barocului	48
1. Izvoarele	48
2. Cele cinci categorii stilistice fundamentale	51
3. Conținutul	65
4. Portretul	71
Capitolul 3, Barocul continuu	74
1. Constante stilistice baroc în arta europeană	77
2. Compoziția	78
3. Eclerajul	86
4. Factura liberă	90
Capitolul 4, Portretul efigie al unor stări sufletești	95
1. O viziune în afara alegoriei	98
2. Compoziția. Recursul la simplitate	103
3. Eclerajul	107
4. Factura	110
5. Culoarea	116
6. Valul	122
Încheiere	125

Imagini

Capitolul 1.....	127
Capitolul 2.....	152
Capitolul 3.....	176
Capitolul 4.....	202