

RETROSPECTIVĂ

II. Portretul în Antichitate

2.1. Misterul din adâncul piramidei

Pentru a vedea și a înțelege frumoasa creștere a chipului umanității, artistul contemporan, trebuie să parcurgă, prin călătorii inițiatice, trasee ale civilizațiilor anterioare începând cu un esențial popas de reculegere spirituală în prima construcție, piramida, în adâncul căreia poate simți palpitând de viață, spiritul omului, în așteptarea întâlnirii cu creatorul său, prin înviere. Acest popas reprezintă așadar, modalitatea de a înțelege în profunzime arta universală și nenumăratele sale manifestări în timp și spațiu.

Încă de la început arta era *calitate pură, fără cantitate*, producția se realiza în schimb în structură piramidală, *la bază cantitate maximă și calitate minimă, la vârf calitate maximă și cantitate minimă*¹. În tot acest traseu artistul a fost în totdeauna considerat interpretul și exponentul colectivității, ba chiar mai mult, trimis al unei puteri superioare, divine. *De aceea, în toată istoria sa, arta a făcut legătura între sfera puterii și cea a muncii contribuind astfel la omogenitatea organismului social.*²

*Dorința oamenilor de a se contempla prin intermediul propriei lor imagini, este, se pare, una dintre cele mai vechi, iar arta portretului individual se numără printre activitățile artistice cele mai universal întâlnite în toate timpurile. Totuși, dezvoltarea sa nu este continuă: în ciuda facultății sale de a reapare sub diverse forme, ea cunoaște și eclipse, care se datorează, fără îndoială, unor obstacole de ordin extra-artistic sau chiar extra-tehnic.*³

Marele portret al civilizației egiptene, e configurat și subordonat de autoritatea religiei respectiv a faraonului rezultând o anume încremenire, sobrietate

¹ Giulio Carlo Argan, *Prefață*, în Mary Hollingsworth, „Arta în istoria umanității”, Editura Enciclopedia RAO, București, 2004, pp. 15-16

² *Ibidem*, pp. 15-16

³ Galliène și Pierre Francastel, *Portretul. Cincizeci de secole de umanism în pictură*, Editura Meridiane, București, 1973, p.10

austeră, circumscrisă de o linie a unui canon impus din interiorul căruia transpare misterul menit parcă să protejeze secretele unor inițieri care se adresau doar celor din clasa dominantă, pe principiul ierarhic. Această ierarhizare stă la baza construcției civilizației egiptene, însă detaliul principal care predomină stilistic și expresiv este ochiul din profil alungit. Ochiul devine astfel detaliul ce simbolizează marele portret egiptean, caligrafia unei civilizații care până în secolul actual rămâne obiectul cercetării și descoperirii misterului ascuns sub vălul perfecțiunii cosmice a piramidei.

Așadar, piramidele din diferitele dinastii sunt spații ale genezei portretului, expresia lui însemnând dovada trecerii unor ființe dintr-un mediu material spre cel transcendental. Aceste prototipuri sunt de fapt nu doar configurații fizionomice, ci semne abstractizate, posibile coduri de acces spre o anume cunoaștere în definirea perfecțiunii, ca o scară spre chipul simbolic al luminii purificatoare, simbolizată prin semnul soarelui Ra. Piramida ar putea reprezenta o anticipare a conceptului lui Platon, adică interiorul piramidei fiind de fapt acea cavernă întunecată, rece și încremenită din care sufletul tinde să se elibereze.

În perioada lui Akhnaton asistăm la un apogeu al artei egiptene atât în sculptură cât și în pictură, prin grația și eleganța aristocrată care ajunge la cele mai înalte cote ale rafinamentului estetic din întreaga artă egipteană, datorită reconfigurării stilistice a portretelor spre o realizare realistă, cu toate că unii istorici afirmă a fi ușor **caricaturale**, ele sunt învăluite de un anume mister din care transpare prin rafinamentul și eleganța tratării detaliilor, o frumusețe a spiritului egiptean. Această ruptură radicală de tradiția artistică a determinat apariția unui prim semn a ceea ce înseamnă însuflețirea, ca o tendință a redării unor stări afective, a celui portretizat; în acest sens epoca așa zisă Amarneană ne-a lăsat moștenire capodopere care prin puterea de expresie pot și în secolul actual să reziste din punct de vedere artistic pe simezele postmodernismului. De referință rămân portrete lui Akhnaton și al soției sale Nefertiti prin care tendințele naturaliste latente ale artei egiptene au ieșit la iveală, printr-o viziune ce transmite expresia de visare poetică, de tandrețe și contemplare, cele două chipuri fiind redată printr-un remarcabil opus dintre **frumusețea feminină**, plină de seninătate, senzuală și sobră în același timp, surprinzându-ne printr-un tainic surâs codificat care ne trimite la Monalisa lui Leonardo, **și expresia gravă** lipsită de seninătate prin trăsături mai puțin atrăgătoare, frizând cu caricatura, printr-o tratare a detaliilor anatomice mai dură surprinzând prin linii de forță caracterul masculin.

Expresia portretului este o scriere, o sumă de semne hieroglifice care descriu spiritul și stările unei civilizații învăluită de mistere tănuite pentru eternitate în piramide.

Fizionomia codificată egipteană poate reprezenta o concentrare sintetică de semne, simboluri ale comunicării prin atitudinile formelor, generând o grafie încremenită, tăcută, dinamică și zgomotoasă în același timp, a ochiului care contemplă, asemenea sfinxului, mișcarea universului. Sfinxul, fiind adevăratul simbol care domină șirul piramidelor din Ghizeh, în epoca vechiului imperiu, reprezintă esența non-portretului, deși capul său are trăsăturile faraonului Kefren care i-a dat numele în noul imperiu, când basorelieful este înlocuit cu pictura. Astfel, portretul va găsi condiții favorabile de existență.

În Egipt, sculptorul, considerat un meșter, nu artist, era cunoscut sub numele de **Cel-ce-păstrează-în-viață**. Aceasta poate sugera faptul că, prin talentul său de a vedea în profunzime, acesta avea un aport substanțial în materializarea ideii de prelungire a vieții, prin idealizarea chipului transfigurându-i expresia. Se poate observa așadar, capacitatea de adaptabilitate a artistului egiptean, de a crea în cadrul unor canoane extrem de rigide. Reflectarea asupra vieții postume a fost o preocupare majoră a civilizațiilor evolute, o problematică existențială a omenirii de la momentul Egipt și până în secolul actual, oferindu-ne o galerie de portrete, prin privirea cărora redescoperim expresii într-o permanentă mișcare și transformare care exprimă dorința vizibilă sau tacită a omului de a regăsi un pământ nou care să-i asigure eternitatea.

Modalitatea de reprezentare a chipului a fost concepută inițial ca ideogramă datorită faptului că a fost supusă unor reguli bazate pe legea frontalității și statica sacerdotală sau „imobilismul”, fixitatea formelor hieratice, care aveau să semnifice acel sentiment al sacralului prin relația **viață-moarte-transfigurare**, concept religios care a dat naștere unei forme artistice de mare înălțime ordonată de geniul sintezei ritmului și a măreției învăluită de mesaje tănuite și în prezent.

În concluzie, civilizația egipteană a constituit de fapt un laborator în care și-au făcut apariția și s-au cristalizat, într-o formă inedită, trăsăturile esențiale ale concepției despre om și divinitate, realizate în tehnici cuprinzând sculptura, gravura, pictura-a fresco, email, propunând savante rezolvări plastice, care denotă o capacitate de sinteză și decantare a reprezentării, oferindu-ne o filă a modernității autentice, printr-o veritabilă simfonie a tăcerii. Din aroma misterului egiptean se vor inspira civilizațiile ce vor urma, continuând analiza chipului uman printr-o stilistică diferită.

2.2. Profilul cretan și etrusc, o trăsătură a vieții

O altă civilizație, un alt punct de vedere, un suflu nou, cu reminiscențe plastice egiptene, ne propune în urcușul nostru spre definirea portretului. Din totdeauna, după o perioadă care a ajuns la un academism sever, se simte nevoia evadării într-o libertate necondiționată de vreun canon, semnificative fiind în acest sens fragmentele păstrate în Palatul Cnossos, prin profilele însuflețite a unor doamne de curte într-o tratare impresionistă. Omul cretan, diferit în ideologie față de misterul piramidelor egiptene, nu simte nevoia unei arte religioase, ci preferă o artă laică și semi-laică.

Tipul de „scriitură plastică” al operelor cretane indică tendința unei schimbări a gândirii și a organizării societății, caracterizate prin spiritul liber și prietenos. Conceptul plastic cretan *palatin*, propune o tratare extrem de liberă și picturală, în care decorativismul întâlnit în arta egipteană cedează în favoarea expresiei chipului, surprinzând mișcarea și freamătul interior al omului. Această schimbare de concepție a generat și profilul portretului care a renăscut și s-a dezvoltat în Etruria *la o oarecare distanță de marele centru al culturii grecești ale cărui idei religioase au contribuit la nașterea simțului metafizic, influență ce se exercită asupra formei modelând-o într-un sens care se apropie mai mult de real decât de savantele stilizări asiatice sau egiptene.*⁴

2.3. „Omul, o idee generală deposedată de haine și circumstanțe”

Asistăm astfel la un moment de renaștere determinat de necesitatea de a depăși un „curent” artistic ajuns la saturație precum era arta civilizațiilor preexistente, o problematică pe care o regăsim în orice formă de expresie plastică în care creația nu mai este provocată, ci se perpetuează la nesfârșit, într-un serialism opac, pierzându-și treptat forța expresiei și evident semnificația.

Dacă în Egipt arta a fost constrânsă într-un canon sever care trebuia să reprezinte cât mai eficient autoritatea superioară a faraonului, prin noul suflu artistico-ideatic al gândirii Greciei Antice, apare noul om rațional eliberat de concepția mistico-religioasă, preocupat de frumusețea armoniei trupului, desprins din încremenire și contemplare în cea mai splendidă mișcare a dorinței de a trăi. Astfel,

⁴ Galliene și Pierre Francastel, *Portretul...*, p. 31

artiștii greci practic și-au însușit limbajul plastic din marele atelier de creație egiptean, oprit într-un anumit punct, de unde au preluat, au continuat și au aprofundat, prin noi reguli, idealul de frumusețe supremă, din care străbate profilul unei civilizații ce va inspira artiștii civilizației romane, bizantine, renaștentiste și contemporane, în nesfârșita căutare a proporției sufletului.

Către sfârșitul secolului al IV-lea, după Praxiteles, prin „îndrăzneala” lui Alexandru cel mare, apare conceptul de om-individ, materializat de artistul Lisip, care își focalizează atenția asupra consemnării traseelor fizionomice, cu scopul de a defini cât mai aproape de realitate, caracterul uman, marcând astfel, un moment esențial acela al portretului, care va deveni o preocupare permanentă și fascinantă, mereu în schimbare, a artiștilor lumii.

Dacă în această incursiune în arta Greciei vechi, culminând cu apogeul perioadei elenistice, esența cercetării artiștilor greci dimpreună cu filosofii a fost aceea de a aduce un elogiu frumuseții sau perfecțiunii corporale, ca o cercetare progresivă ce a dat naștere portretului individualizat, în următorul popas al studiului nostru vom observa o schimbare radicală, a unghiului din care va fi privit omul, generată de strecurarea în clasicismul târziu a unei noi problematice, a dualismului, care va înlocui monoismul grec, deschizând astfel un nou orizont, fundamental în evoluția creației portretistice, acela al redării contrastului dintre suflet și materie.

Expresia incipientă a acestei noi concepții, apare evident în arta elenistică târzie în acest sens cel mai elocvent exemplu ar putea fi Altarul de la Pergam, unde sesizăm ruperea echilibrului dintre trup și suflet, datorită tratării expresioniste a portretelor, ca un prim strigăt al omului reținut atâtea veacuri, într-o aparentă armonie, ce va naștere unei noi viziuni, a omului prin doctrina dualistă a neoplatonismului, în antichitatea târzie.

Prin tendința spre perfecțiunea ideală a omului, căutându-se armonia dintre suflet și trup, frumusețea formelor și bunătatea sufletului, „Kalokagathia”, dispare ideea despre ceea ce însemna tendința spre portretizare, însă anticipăm trei perioade esențiale care au contribuit la apariția portretului: momentul Fayum (arta greco-romană) ce prefigurează spiritualizarea; efigiile și busturile romane, în care dispare orice nuanță de spiritualizare, accentul căzând pe individualizare-asemănare și culminând cu supremația luminii asupra întunericului-a sufletului asupra corpului, prin conceptul de katharsis-purificare-separare de corp, moment ce definește finalizarea perioadei de studiu (antichitatea) și începutul celei de aprofundare (ev-mediu).

Portretul e punctul de plecare spre actualitate prin reprezentarea instabilității și fragilității contrastului dintre profan și sacru, două stări, două atitudini care se regăsesc într-o simbioză reprezentativă a pasajului dintre antichitate, creștinism și secolele XX-XXI, idee care încerc să o inserez în structura ideatică și imagistică a investigației mele, în acest domeniu sau, mai liric spus, despre fascinația lumii ce se ascunde dincolo de privirea omului.

2.4. Portretele de la Fayum ca fereastră spre modernitate

Momentul Fayum al artei greco-romane constituie un remarcabil referat artistic în ale cărui file e necesar să ne uităm în profunzime atât artiștii plastici contemporani, cât și cei de artă sacră, deoarece putem extrage cel puțin două esențe ale reprezentării omului ce se înrăuresc: frumusețea feminină fragilă și senzuală în contrast cu cea masculină brută, și în același timp prezența prin expresia ochilor, frumusețea interioară a sufletului. Acest moment va reprezenta și trebuie să reprezinte punctul esențial și unic probabil, când a intrat în dialog sacrul cu profanul, ca o excelentă conciliere dintre cele două atitudini rezultând ceea ce înseamnă Artă.

Mumiile din Fayum oferă exemplul unic, al unei întâlniri, aparent imposibile, între un proiect uman și o invenție divină. În acest teritoriu a avut loc întâlnirea dintre zeei cerului și imperfecțiunea umană a femeilor și bărbaților unui oraș care n-a cunoscut niciodată un asemenea cer, nici un asemenea abis.

Rezultatul este surprinzător întrucât dezvăluie deopotrivă o formă de pietate artistică și de impietate resemnată: ca și când ar fi vorba aici, de însăși forma, esența existenței, de intolerabila și irezistibila sa absență.⁵

2.5. Cultul personalității- portretul roman

Expresia portretului, în permanentă schimbare, a fost și este și în contemporaneitate, determinată de realitatea înconjurătoare, grave crize sociale, de cădere economică, tulburări politice, lipsa eticii și moralei, evenimente care determină tendința de evadare în căutarea unui sprijin, astfel privirile chipurilor de la Fayum cu toate că aparțin antichității, transpar în expresia omului contemporan.

⁵ Traducere liberă, după Giorgio Manganelli, *Les portraits du Fayum. Les visages de l'éternité*, Art FMR, prefață de Lidia Soroni Mazzolani, Franco Maria Ricci Editore, tradus în franceză de J.P. Garrido, Milano, 1991, pp. 182-190, *passim*

Latinii nu aveau o civilizație anterioară celei grecești. Și dacă există și la ei o tradiție, aceasta nu poate fi decât cea lăsată de etruscii, pe care-i cuceriseră, dar și moșteniseră. Ori, cultura etruscă, la origine foarte orientalizată, cedează și ea contaminării elene. Romanii, pe de altă parte, se inspiră cu timpul direct din sursa elenă, și aceasta în asemenea măsură, încât aproape se limitează la copierea capodoperelor grecești, fără a încerca să-și creeze o concepție proprie.

*Dubla influență elenistică și etrusco-italică transpare din nou în portretul roman: preocuparea de idealizare a însușirilor morale, dar și tradiția realistă. În secolul I î.Hr., trăsăturile feței, cum ar fi ridurile de expresie, sunt accentuate pentru a scoate în evidență severitatea fizică a cetățeanului precum și vârsta, garantând aparent bunele moravuri și capacitatea de a governa: un naturalism exterior, presupus a atesta calitatea civică a modelului.*⁶

Premizele nașterii noului concept spre individualizare s-a datorat unor două motivări fundamentale ce condiționează pretutindeni existența portretului sau tendința spre portretizare subliniate de către Galliene și Pierre Francastel, și anume: [ideea depășirii morții și ideea exercitării eficiente funcției imperiale.](#)⁷ Apare dorința de a rămâne în eternitate, fapt care generează o tratare a fizionomiei cât mai aproape de realitate, ceea ce implică studiul trăsăturilor feței care aveau scopul de a evidenția, vârsta demnitarului (o preocupare ce transpare din elenism), precum și sublinierea caracterului „fiecărui suflet în parte” (o preocupare a artei etrusce) supus naturalismului roman.

Din perioada republicană rolul sculpturilor omagiale și a sculpturilor era acela de a răspândi principii și valori fundamentale, portretul, desprinzându-se de idealizarea de tip grecesc, pune accentul pe redarea trăsăturilor faciale realiste, ce trebuiau să exprime reprezentarea simbolică a autorității (auctoritas), a prezenței a demnității (dignitas) și a eroismului suveranului, idee preluată după modelul lui Alexandru cel Mare.

Galeria de busturi romane, cuprinzând expresii ale demnitarilor și a soțiilor lor, a filosofilor, cândva în spațiul public, acum în muzee ale lumii, expuse pe socluri moderne, ca mărturii istorice și estetice ale existenței umane, constituie un permanent dialog a artistului contemporan ca o fereastră deschisă de inspirație, spre

⁶ Claude Frontisi, *Istoria Vizuală a Artei*, traducere de Alina Dimitriu, Liliana Filimon, Denisa Mateescu, Editura Enciclopedia RAO, București, 2007, p. 51

⁷ Galliene și Pierre Francastel, *Portretul ...*, p. 37

noi interpretări a lumii actuale, vitregită de idealuri. În creșterea frumuseții chipului uman, antichitatea romană, ce a însemnat o contribuție esențială ca bază, în conceptul bizantin, și în Renaștere, conferind soluții de realizare plastice, în ceea ce privește atitudinea, preocuparea de a diferenția fragilitatea, eleganța, senzualitatea expresiei feminine în contrast cu severitatea, sobrietatea și autoritatea expresiei masculine, comună fiind atitudinea demnității, o esență inexistentă în timpurile noastre.

Moneda ca valoare materială, prin faptul că au apărut portretizații demnitari și soții de demnitari, a devenit valoare artistică și valoare istorică, ce relevă o galerie de fizionomii în care putem urmări frumusețea feminină plină de noblețe, sensibilitate, senzualitate și spiritualizat, mai târziu, alături de care într-un contrast firesc e prezentat chipul dur, mândru, stăpân pe sine, simbolizând bărbăția.

Portretul roman, în creșterea sa, îl putem analiza ca o sinteză de construcție printr-un singur portret, la început pătruns de idealism, apoi naturalism, după care materia începe să fie modelată cu o atenție tot mai mare asupra caracterizării personalității; apoi, datorită dualismului, prin tratarea fizionomiei mai accentuată, sunt exteriorizate stările interioare, până la momentul când ochii măriți sugerează o maximă stare de tensiune, ce tinde spre contemplare, cel mai elocvent în acest sens e impunătorul portret al lui Constantin cel Mare, prin care se face trecerea la chipurile transfigurate.

III. Portretul în lumea bizantină

3.1. Frumusețea interioară în lumina bizantină- de la Artă la manierism decadent

Premisele apariției și configurării chipului iconic, până la momentul când s-a cristalizat ca imagine idealizată a divinității, reprezentând nu o frumusețe corporală, ci una acorporală ce crește din bezna materiei, transformându-se în lumină, s-au datorat comunicării dintre filosofie, religie și artă, meditații, exegeze, prin intermediul cărora, cuvântul devenea imagine a luminii.

Voi insista asupra clarificării unei problematice a stilurilor diverse ce au provenit dintr-un centru important, acela al Constantinopolului, ce a furnizat în imperiu, modele de reprezentare a arhetipului, însă ceea ce a însemnat o reușită din partea artiștilor a fost faptul că au păstrat esența canonului readaptându-l la spiritul fiecărui popor, același Pantocrator îl vedem la Daphni, Cefalù, Mon Reale, Sfânta

Sofia, Pammakaristos, Sinai, Boiana (Iisus Hristos Everghetul), Studenica, Novgorod (Teofan Grecul) nu observăm deloc o stereotipie, ci dimpotrivă, o surprinzătoare varietate de interpretări inedite și extrem de originale, ce nu le vom mai întâlni din perioada paleologică târzie, când deja meșterii își umbreau epigonii, copiind cu înverșunare o anume expresie, fără a realiza că profanează, prin tehnicism, creația unui maestru anonim și mai mult decât atât, se îndepărtează de arhetip.

În antichitatea târzie, datorită gravelor probleme sociale, de cădere economică, tulburări politice, omul intră într-o stare de criză, căutându-și un nou punct de sprijin, generând evadarea sa din rațional spre extra-terestru, în „suprasensibil”, ca o posibilă refulare, în lupta sa cu interiorul său, făcându-se astfel trecerea de la expresia senzuală clasică exteriorizată de factură expresionistă, spre cea interiorizată.

Ruperea echilibrului dintre suflet și corp este ridicată în mod conștient la rang de principiu artistic. *În toate aceste portrete, sufletul tinde către lumea suprasensibilă și pare că vrea să se elibereze de învelișul material care-l acoperă și îi frânează năzuința către înalt. Din această luptă cu corpul ia naștere un conflict chinuitor care conferă chipurilor o expresie întunecată. O caracteristică a artei antichității târzii, un concept care-a constituit în formarea și cristalizarea stilisticii bizantine, acest dualism rămânând tipic în reprezentarea omului, însă expresia „întunecată”, specifică debutului dualismului, a fost eliminată prin subordonarea corpului, sufletului.*⁸

Portretele cele mai elocvente în care putem observa ruperea echilibrului dintre corp și suflet sunt capodoperele de la Fayum, în care, cu toate că s-a păstrat senzualismul, apare ideea de frontalitate, sobrietate culminând cu atenția focalizată asupra ochilor supradimensionați exprimând o stare de inconfort spiritual și în același timp contemplativi, spiritualizați, prin aceste chipuri anticipăm ceea ce va însemna transfigurarea iconografică. Acest moment de înaltă calitate artistică îl vom mai regăsi în secolul VI într-un alt spațiu de referință, și anume Muntele Sinai, Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Egipt, reformulat ca arhetip bizantin, printr-o tratare extrem de liberă picturală, accentul căzând pe expresia chipului și a mâinilor încadrate de un drapaj simplu și bine gândit, sugerând discret ceea ce este dincolo de el, de aceea consider că pentru a revitaliza arta iconografică trebuie să avem în vedere

⁸ V.Lazarev, *Istoria Artei Bizantine*, Volumul I, Editura Meridiane, București, 1980, p. 87

aceste momente ca repere de înaltă ținută ce trebuiesc să constituie modele de urmărit și nu spre a le reproduce ad-literam.

Deoarece în arta bizantină, capodoperele iconografice au apărut datorită faptului că artiștii stăpâneau desenul formei anatomice (moștenire antică), analizând minuțios detaliile, proporția întregului în raport cu portretul și mâinile, prin studii laborioase. Dacă s-ar fi păstrat desenele pregătitoare realizate manual, am fi putut observa creșterea construcției „umbrei” până la strălucirea sa prin privire, cu siguranță am descoperi în spatele acestei lumini, zeci de propuneri, până la momentul când artistul a simțit că a găsit expresia cea mai adecvată ce exprimă arhetipul.

Capul în care se concentra capacitatea expresivă a sufletului, devine elementul dominant al figurii, corpul a căpătat o importanță cu totul secundară: lipsit de greutate, se pierde sub cutele rafinate ale veșmintelor, al căror ritm liniar avea o amprentă abstractă, irațională.⁹

Creația artistică bizantină a avut momentele de creștere, când a predominat picturalitatea, mișcarea, dezinvoltura, proporția, studiul naturii, valori ale antichității, ce dădeau vigoare expresiei; dar în momentul în care spiritul conservator al societății metropolitane propune respectarea anumitor modele și perpetuarea lor, apare forma severă și ascetică, în care predomină liniarismul sec, fără viață, gama cromatică își pierde nuanțele impresioniste, devenind compactă, raportul dintre chip, mâini și drapaj devine egal, fenomen numit de I. D. Ștefănescu „bizantinizare”=*copiere servilă modelelor anterioare*. Dintre cele două orientări ce au oscilat, prima, remarcabilă, ce exprimă spiritualul printr-o interpretare artistică picturală și elevată, iar cea de-a doua, rigidă și scolastică, în final cea din urmă a închis porțile creației prin „triumful” isihasmului¹⁰ (arta paleologă târzie), isihasm ce însemnează începutul decadentei artei în „favoarea păstrării inalterate” a arhetipului. Însă, precum El Greco, cel care a reușit să redea arhetipului obosit o nouă viață, tot așa, doar Teofan Grecul, format la școala constantinopolitană, a reușit să readucă privirea Fayumului, revenind la sursa alexandrină ca izvor de inspirație, dovedind încă o dată că progresul artei s-a datorat depășirii în permanență a unui canon impus, aceasta face diferența dintre un maestru, ca și Teofan Grecul, și simplii zugravi, precum Teofan Cretanul.

⁹ V. Lazarev, *Istoria Artei ...*, Volumul I, p. 76

¹⁰ *Ibidem*, Volumul I, pp. 36-38

Autoritatea erminiilor a închis atât în trecut cât și în secolul actual creația sacră contemporană, rămânând ca etalon fundamental al „meșterilor” neînzebrați ce nu realizează faptul că prin copierea unui chip nu se păstrează mesajul ci se îndepărtează de autenticitatea arhetipală, deformând ideea de frumusețe interioară=spirituală.

Studiul propus de I. D. Ștefănescu atestă faptul esențial că atât în portretele de donatori cât și în prototipurile iconografice, există o anume individualizare ce diferențiază un chip de altul, fiind nu doar o redare a unui caracter, ci mult mai mult, o exprimare a unei stări psihologice, a unei trăiri interioare, ce se datorează studiului fizionomiei umane ca fundament a genezei interpretării adâncimilor nedefinite de dincolo de privire.

3.2. „Portrete” spiritualizate în viziunea unui expresionist bizantin: Teofan Grecul

Simțul accentuat al picturalului al lui Teofan provine din pictura constantinopolitană a epocii paleologe din prima jumătate a secolului al XIV-lea când, prin revenirea la antichitate, și studiul manuscriselor alexandrine, încărcate de reminiscențe elenistice, iconografia prinde din nou viață, pentru scurt timp. Ca reper al acestui strălucit moment avem capodoperele constantinopolitane de la de la Kahriyé Djami, unde vedem studii de portret în adevăratul sens al cuvântului, din care transpare forța desenului simțit și înțeles, printr-o tratare monumentală și minuțioasă în același timp, fiecare cu individualitatea proprie, având în comun esența profundă a spiritualității. Teofan a preluat acest moment, nu pentru a imita, ci dimpotrivă, pentru a reinterpretă expresiile prin propria sa personalitate reducând la minim procedeele de realizare în favoarea maximei expresivității.

3.3. Reflecție asupra necesității înnoirii viziunii artei conservatoare bizantine

...Doar marii maștrii înzebrați cu un simț artistic rafinat, o cultură plastică solidă și un desen expresiv au avut capacitatea de a depăși limitele fără a altera semnificația desprinzându-se astfel de modeștii meșteri tributari unor rețetare și modele depășite pe care le copiază la nesfârșit cu mulțumirea că respectă tradiția fără să realizeze că se îndepărtează de autentică icoană!

E lesne de observat că o imagine plastică fie că este icoană ori un peisaj, prin copierea efectivă își pierde mesajul rezultând o lucrare frumoasă în cel mai bun caz, dar fără viață practic o suprafață acoperită de culori.

Din păcate și în secolul actual în arta sacră a apărut pericolul tot mai pregnant de a cădea în manierism, o rudă apropiată a amatorismului cauzele fiind incultura lipsa de talent și incapacitatea meșterilor iconari de a înțelege în profunzime arta de a scrie dezinvolt într-un spațiu doar aparent limitat. Fiecare spațiu liturgic pictat nou trebuie să constituie în final un reper grăitor un discurs nou al imaginilor într-un cuvânt oglinda actualizată a Tradiției Bisericii Ortodoxe *o Mărturisire Ortodoxă de Credință exprimată plastic*.¹¹

Pentru artist există deci un moment distinct, foarte important și mult așteptat cu smerenie și emoție de fiecare dată când îndrăznește să dea Cuvântului formă și viață, pentru a nu lăsa pe suport un chip cu calități doar estetice; acest moment nu este altul decât al inspirației divine revelatoare. Prin inspirație divină revelatoare trebuie să înțelegem puterea de a descoperi momentul și locul în care îngerul conduce penelul artistului, scriind singur, nu în culori, ci în lumină. Această „lumină” a dat naștere binecunoscutelor „ACHEROPOIETAI”, prin care artiștii au descoperit chipul desăvârșit în creație considerat reper pentru iconografi. Aceștia din urmă trebuie doar să îl urmărească, nici într-un caz să îl copieze la nesfârșit, astfel încât ajungând la un nivel artistic, spiritual, să poată crea prin fiecare lucrare o icoană nouă, atât de desăvârșită încât să ne cuprindă cu privirea ei nemărginită, iar noi privitorii să ne simțim cu adevărat în fața unui chip **nefăcut de mâna omului**.

„Chipul desăvârșit”, ca reper în creația artiștilor iconografi, nu este altceva decât reprezentarea Iconică Hristică actualizată, mereu înnoită, ceea ce nu presupune îndepărtarea de prototip ci pătrunderea în profunzimea expresiei. În acest sens îmi permit să redau îndemnul Î.P.S. Arhiepiscop și Mitropolit Bartolomeu Anania, care la întrebarea mea asupra posibilității de a crea în interiorul limitelor canoanelor mi-a oferit un răspuns relevant anume „*Hristos trebuie reprezentat în lumina secolului actual*”, în prezent nu în trecut, îndemn care m-a eliberat de anumite prejudecăți susținute de unii meșteri care nu îndrăznesc să cerceteze, să sape în

¹¹ Părintele Arsenie Boca. *Biserica de la Drăgănescu. <<Capela Sixtină>> a Ortodoxiei Românești. „O smerită mărturisire ortodoxă de credință exprimată plastic”*, Editura Deva, Deva, 2005, p. 1

adâncuri spre a descoperi izvorul cu apă vie dătător de înțelepciune căci iubirea de frumusețe ne satisface și ne umple de bucurie¹².

Un program de reconstituire și reînnoire a limbajului plastic în registrul sacru este absolut necesar prin aportul artiștilor care au vedere pentru a salva puținele spații liturgice, de invazia așa zișilor „meșteri autorizați” cu studii medii, care pictează doar din motive materiale, fără acea răspundere de ceea ce lasă în urmă. Există actualmente două extreme: așa zisa pictură frumoasă prin care unii meșteri distrug fin nenumărate biserici prin imagini fade și finisaje desuete ori îndrăzneli puse pe seama artisticului, întrecând măsura căzând într-un expresionism bufonic, adică manierismul și pictura de șevalet aplicată pe zid.

E de-ajuns să privim și să analizăm doar buchetul cu flori de câmp pe un fond de albastru, adică Mănăstirile din Moldova, unde regăsim cele mai frumoase file de miniatură într-o cheie cromatică pastelată, expresia personalizată a fiecărui chip în parte, mișcarea firească, imaterialitatea și profunzimea reprezentărilor figurative, practic cel mai pur stil bizantin de tradiție românească, pe care și din care trebuie să ne inspirăm pentru a păstra spiritualitatea și identitatea românească.

Noi artiștii suntem responsabili în fața Domnului de fiecare cuvânt prin imagine, pe care-l lăsăm în urma noastră, căci de la el vor lua aminte și ceilalți de aceea Dumnezeu nu investește pe oricine cu harul de a picta, tocmai de aceea El veghează asupra celui înzestrat cu har, acestuia din urmă revenindu-i datoria și răspunderea de a progresa treptat, pas cu pas, culoare peste culoare, până când e capabil să-l împărtășească și celorlalți, însă cu mare grijă spre a nu-i îndrepta din lipsă de creativitate pe o cale îngustă.

3.4. Reintegrarea artei sacre în contextul universal al dezbatărilor privitoare la arta modernă și contemporană. Preambul

Preocuparea mea personală în ceea ce privește simțământul pentru descoperirea icoanei interioare ce străbate prin privirea chipului umanității, vine încă din copilărie, când cercetam nedumerit și impresionat în același timp de modul în care asemeni unui clar-obscur, „luna căpăta fizionomii diferite” de la o clipă la alta, într-o schimbare permanentă, observație care apoi în timp datorită educației vizuale de la academie ce era axată în primul rând pe evitarea stereotipiei în favoarea

¹² Michael Quenot, *Icoana Fereastră spre absolut*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 10

descoperirii creației fără granițe și canoane impuse, esența fiind forța de comunicare a imaginii.

Datorită inevitabilelor comunicări vizuale aplicate cu artiști de referință din arta plastică și sacră, ce mi-au conferit prin abordările inedite, repere esențiale, în ceea ce înseamnă simțul pentru o artă care să adune oamenii într-o comuniune a păcii.

Înnoirea artei sacre ocupă un loc aparte în arta franceză a secolului XX. Solicitarea făcută lui Chagall în anul 1956, de a interveni cu o lucrare într-un baptisteriu, este dovada unei evoluții remarcabile manifestate în sânul bisericii, evoluție care a marcat schimbarea radicală de viziune în ceea ce privește conceperea și decorarea spațiilor de cult. Această mișcare este marcată, încă de la originile sale, de reîntoarcerea la universul spiritual.¹³

O schimbare a unui concept deja uzat, încadrat în norme insurmontabile poate fi regândit prin apel la opinia și aportul cel mai autorizat a creatorului cu spirit inovator și cu o profundă simțire spirituală, reanalizând expresia „ființelor celeste” ca suflete figurate prin umbră, a cărei proporție dată de prezența luminii, oscilând în funcție de intensitatea acesteia din urmă, astfel vom figura nu doar portrete, gesturi închistate într-o haină grea și geometrizată ci umbre din care vibrează strălucirea aureolei interioare, deschizând omului ce intră în contemplant noua fereastră, spre noua biserică, cu pereții curățiți de impuritățile meșteșugărești, pură și aerisită, pătrunsă de mișcarea neîncetată a aripilor colorate ale serafimului. O asemenea capacitatea de a depăși „normalul”, manierismul neobizantin, însemnează o voință temerară și uneori eroică, un impuls creator imbatabil ce nu trebuie să aibă alt scop decât revalorizarea unei arte sacre devalorizate.

În cazul artei sacre ce nu mai înregistrează decât timide încercări de remodelare a limbajului, și acelea înăbușite de barierele tradiționaliștilor și a adepților săi, a fidelilor, a făcut ca acest filon să rămână neclintit atâtea secole, acest fapt însemnând un regres inacceptabil ce a generat eliminarea acesteia din discuțiile artiștilor contemporani, rămânând un fenomen îndepărtat de ceea ce înseamnă Artă. Soluția este una singură: încercarea de a depăși „rutina timpului”, prin redesenarea unui arhetip eliberat de adăugirile tehniciste ce anulează claritatea și puritatea

¹³ Rodica Zdrengea, *Intervenții ale artiștilor în spații de cult în Franța secolului XX*, Teză de Doctorat, UAD, Cluj-Napoca, 2006, p. 4

frumuseții de dincolo de privire, aceasta înseamnă crearea unui dialog constructiv dintre Artiști, Oameni de cultură și teologi cu perspective umaniste.

O nouă cale se deschide picturii religioase și prin activitatea lui Gustave Moreau, maestrul la „Școala de Arte Frumoase” din Paris. [...] El caută să ofere privitorului o impresie puternică, mai presus de reprezentarea lucrurilor. Dincolo de aparențe se evocă o lume ideală, privilegiind expresia stărilor afective- visul, misterul, Matisse, Rouault, Desvallières, elevi ai lui Gustave Moreau, au fost îndrumați să-și creeze opera cu sensibilitate și inteligență.

Epuizarea unei societăți cum este cea actuală cu precădere, trebuie să provoace artistul, care prin arta sa, să revină la o sinteză a modalităților de exprimare, inserând elementul spiritual ca simbol al revenirii la „verticala etică”, construind astfel, prin viziuni originale, expresia simbolică a omului în căutarea identității pierdute.

Arta este spațiul ce leagă omul de sacru, o anticameră de pregătire spirituală, în care își limpezește privirea prin ferestre din spatele cărora respiră sufletul celui ce le-a creat, artistul.

*Vreau o artă de echilibru, de puritate, care să nu neliniștească, nici să tulbure, vreau ca omul obosit, surmenat, istovit, să se bucure, în fața picturii mele de liniște și odihnă.*¹⁴

3.5. Pași de ecumenism prin artă

*Adevăratul artist se cunoaște prin aceea că știe să picteze adâncimea,*¹⁵ afirma James Mc. Neill Whistler, un cercetător ce nu a pictat icoane efectiv, dar prin portretele sale a reușit să surprindă icoana tăinuită a oamenilor.

„Micuța Rose din Lyme Regis” exprimă frumusețea și curățenia interioară a copilului, ne trimite la puritatea îngerilor, astfel un artist cu inspirație poate să construiască un chip de arhanghel apelând la stilistica bizantină, devenind o icoană „vie”.

Artiștii cu sensibilitate, doar dacă trasează prin linii încrucișate, forma aripilor unui serafim, cu un cărbune pe o pânză albă, reușește să redea cea mai

¹⁴ Neag Rădulescu, *Henry Matisse*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 5

¹⁵ *Mari Pictori. Viața, sursele de inspirație și opera*, Nr. 12: James Mc. Neill Whistler, Editor: Publishing Service SRL., București, 2000, p. 27

profundă sinteză a Chipului divin, o expresie ce depășește net o redare a unui iconograf docil, ce repetă la nesfârșit un model tip.

În Răsăritul Ortodox noile abordări sunt aproape inexistente, prima cauză este respingerea acestei propuneri datorată conservatorismului acerb al celor care, „din lipsă de vedere”, susțin păstrarea cu stoicism a unei modalități de exprimare tradiționaliste, a unui „bizantinism” deja obosit, în dezacord cu actualitatea, fiind de preferat o pictură monotona în cel mai fericit caz, unde atenția asupra portretelor este substituită unor împodobiri tehnice prin veșminte și ornamente.

Omul contemporan simte nevoia de a Vedea într-o altă lumină un spațiu de comunicare cu divinitatea. Din această cauză artistul nu trebuie să se rezume doar la vechile programe iconografice din erminii și nici să se dezică de ele, ci să încerce să le reformuleze printr-o reinterpretare nouă. O asemenea reformulare prin implicarea unor artiști cu concepte absolut inedite de substanță, alături de un efect estetic de înaltă ținută, ar putea avea și un alt efect (condiția artistului ca misionar) acela de a atrage omul contemporan mai aproape de biserică, de dialogare prin intermediul frumuseții picturii, biserica devenind astfel și un punct de interes cultural, cu adresabilitate unei mult mai largi categorii de oameni.

Unii teologi de școală refuză să vadă în iconograf un teolog prin imagine, ca și cum acesta le-ar slăbi poziția lor personală. Ori, redescoperirea necesară a sensului profund al liturghiei, nu poate fi despărțită de o redescoperire a sensului icoanei. După părerea mea, teologul prin imagine dispune de un mijloc de expresie puternic, care ajunge dincolo de cuvinte.¹⁶

Programul iconografic pe care îl propun în proiectul „Ecumenism prin artă”, o capelă localizată într-un spațiu inedit, Aeroportul Internațional Cluj-Napoca, este bazat pe studiile în domeniu atât de artă sacră cât și de arte vizuale, ce au însemnat o sumă a concluziilor, din comunicarea cu artiști iconografi clasici precum Teofan Grecul, Andrei Rubliov, moderniști precum Grigorie Krug, Arsenie Boca, Tonitza, Marco Rupnik, Sorin Dumitrescu, Nicolai Ozolin, artiști ce au adus concepte noi în arta sacră a secolului XX și XXI, precum și artiști ce prin mijloace artistice inedite au atins cele mai adânci profunzimi spirituale, și anume: El Greco, Rembrandt, Van Gogh, Paul Gauguin, Matisse, Paul Serusier, March Chagall, Rouault, Desvallières, Gustave Moreau, Alberto Giacometti. De fapt, atât în creația personală

¹⁶ Quenot, Michel, *Nevoia de icoană. De vorbă cu meșterul iconar Pavel Busalaev*, traducere de Măriuca și Adrian Alexandrescu, Editura Σοφία, București, 2006, p. 157

în domeniul artei sacre, cât și în arte vizuale există cele două linii de cercetare distincte, însă din interferența dintre ele rezultă chipul omului contemporan ce exprimă spiritualitatea, o stare ce-și caută o nouă așezare. De aceea artiștii cu înclinație spre frumusețea spirituală trebuie să creeze aceste noi așezări atât prin intervenții în spații ecleziale, cât și prin tablouri ce vor fi așezate la loc de cinste în anticamera Bisericii.

O redefinire a artei sacre de sorginte bizantină înseamnă desprinderea din încremenirea actuală datorată manierismului și prin repetiția la infinit a unor modele depășite de actualitate, ce prin copiere au fost vitregite de mesajul sacru autentic, astfel îmi permit să afirm faptul că într-o mare măsură pictura bisericească, iconografia, cărțile și obiectele de cult, până la mobilierul specific interiorului, sunt sub semnul artizanatului, a fastului exagerat, toate acestea generate de lipsa educației simțului estetic, a promovării meșterilor și nu a artiștilor „cu vedere”. Pentru „regenerarea privirii”, e necesar a se constitui o comunitate de artiști preocupați în sensul adevărat al cuvântului, de rolul artei în cele două spații eclezial și public. Însă acest demers aparent imposibil de realizat, cel puțin în spațiul românesc, s-ar putea materializa într-o primă etapă, prin introducerea în programa de învățământ în instituțiile teologice, a unor cursuri axate pe interferențele dintre arta sacră și arta plastică, într-o prezentare comparativă între clasic și contemporan, o abordare ramnificată pe tehnici tradiționale aplicate pe materiale convenționale și neconvenționale, stilistici și procedee decorative și picturale, compoziționale, prin propunerea unor soluții actualizate a programelor iconografice, precum și comunicarea cu artiști clasici și contemporani preocupați de problematica sacrului.

Justa măsură, echivalentă a tradiționalismului, este o impunere fără fundament, a unei maniere susținută pe motivul de a păstra nealterat mesajul sacru, dimpotrivă, această fixare într-un canon de neclintit, a stopat evoluția firească a artei, fapt care a generat apariția unor reprezentări doar tehnice și deloc artistice, ce coboară până spre Kitsch. Evident că prin promovarea acestei orientări „tradiționaliste” cel care intră în biserică spre a contempla, acceptă noncalitatea deoarece nu are alți termeni de comparație, considerând că o pictură bună trebuie să fie la fel cu celelalte și astfel privirea în loc să regenereze, degenerează, contaminându-și privirea cu expresii amorfe, ori esența artei sacre este focalizată înspre portret-chip și portretul gesturilor ce are rolul de a atrage, de a cuprinde, și a provoca dialogul spiritual al omului cu divinitatea, ca o prezență imediată și nu îndepărtată. Afirmăția prezenței

imediate ne poate trimite la o reflectare plastică ceea ce poate certifica firescul înnoirii, adică reconstrucția și actualizarea mesajului sacru autentic materializat prin expresii mereu noi.

3.6. Chip transfigurat și portret în miniatură

Manuscrisele ilustrate cu miniaturi au ca origini perioada de declanșare a artei creștine, undeva între secolele IV-Vși au avut un rol fundamental în formarea, cristalizarea și apoi promovarea atât a cuvântului, cât și a imaginii ce însoțea cuvântul în Imperiul Bizantin, impunându-se apoi și în mediile occidentale, determinând importante mutații stilistice în pictura romanică și gotică, mai apoi.

Comparativ cu icoana actuală aplicată pe lemn, în care regăsim doar chipul sfântului anulat de multe ori de abundența „fără limite” a foiței de aur, în miniatură, atât ornamentica, scrisul, cât și foița de aur, sunt dispuse într-un mod judicios, fără excese, spre a reliefa portretul (donatorul) și chipul transfigurat.

Studiul miniaturii însemnează piatra de temelie a iconografului și nu numai, deoarece implică atât cunoașterea tehnicilor, cât și ceea ce este esențial, precizia desenului prin stăpânirea proporției, întrucât a reprezenta un chip de câțiva milimetri doar, e nevoie de o educație „a mâinii”, și o concentrare psihică extrem de mare, o singură deviere a liniei distruge esența caracterului. Chipul sau portretul în această tehnică va fi privit de foarte aproape și tocmai de aceea fiecare detaliu trebuie tratat cu maximă rigurozitate și dezinvoltură în același timp.

IV. Portretul clasic

4.1. Portretul în viziunea clasică -Renașterea portretului

Dacă artistul în perioada bizantină era constrâns de reguli tot mai stricte impuse, ce a dus în final la rigidizarea expresiei, până la manierism, noul avânt generat de umanismul Renașterii, favorizează reapariția portretului individualizat, pregătit spre a fi redat într-o nouă lumină, revalorificând arta antichității greco-romane, artistul îndreptându-și atenția spre o reabilitare a conceptului despre Frumusețe apelând la înțelepciunea antică adaptată la conceptul lui Plotin care susține

că *Frumusețea de dincolo de simțuri ce poate fi admirată în lăuntru Frumuseții sensibile constituie adevărata natură a Frumuseții.*¹⁷

Ideea de regăsire a omului, prin înlesnirea dialogului cu divinitatea, motivează întreaga galerie de tablouri religioase a Prerenășterii, Renașterii și Barocului, ca o reconciliere a artei profane cu arta sacră, prin aceasta redeschizându-se calea spre progresul artei și eliberarea treptată a artistului de reguli impuse.

Atât în antichitate cât și în evul mediu și în Renaștere, noile orientări artistice se configurează ca o materializare a scrierilor filosofilor, artiștii fiind într-o conlucrare cu aceștia, în permanenta căutarea strălucirii interioare.

Trăsătura comună dintre profilul florentin, cel flamand și venețian apoi, este tendința de a relata, mai ales prin chipurile feminine, profane sau sacre, o anume senzualitate (anulată în arta bizantină) ce nu face trimitere la frivol ci e pătrunsă de sobrietate, ca o frumusețe ce-și propune să încânte și să fie contemplată dintr-o perspectivă a seninătății omului ca și creație a divinității.

Cu toate că florentinii au preferat la început profilul, ca și reflectare la suita de portrete medalion a antichității prin înrâurirea conceptului flamand ce întoarce chipul spre privitor provocându-l la comunicare, studiul profilului rămâne ca un pas esențial în definirea caracterului uman, ca o schiță prealabilă a detaliilor fizionomice, fiind un unghi din care pot fi surprinse trăsăturile esențiale. Motivația unghiului din care au privit o fizionomie poate fi una ce a marcat traseul evoluției artei portretistice până în perioada contemporană, și anume că fiecare individ în parte și într-o anumită perioadă istorică, trebuie văzut din poziția ce-l caracterizează cel mai bine, și plasat în spațiul care-l reprezintă cel mai bine, precum și prin tratarea plastică, adecvată redării stării interioare.

4.2. Dialog cu artiști marcanți în creația personală:

4.2.1. Un artist bizantin convertit la arta vie: El Greco (Domenikos Theotokópoulos 1541-1614)

Am ales dialogul cu El Greco, spre a găsi posibile răspunsuri a întrebării: Care sunt limitele permise unui artist de a se mișca în cadrul unui canon? Urmărind modul în care a reușit, evident prin contactul cu maeștrii artei contemporane renascentiste venețiene din timpul său, unde din umbra roșie de Tițian

¹⁷ Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, traducere de Oana Sălișteanu, Editura RAO, București, 2005, p. 184

s-a desprins descoperindu-se pe sine și prin sine chipurile semenilor săi pe care i-a transpus în ipostaze mistice, portretizându-le sufletul ca flacără ce prin strălucirea sa emană căldura sfințeniei, astfel prin umbrele de lumină a izbutit să elibereze forma rece și rigidă a artei bizantine de tehnicism și manierism (așa numita artă cretană), propunând o nouă interpretare a esenței divine, fapt care demonstrează încă o dată depășirea unui canon și libertatea infinită în cadrul acestuia.

Și dacă nu ar fi existat artiști care să propună mereu „portrete ale sufletelor” actualizate, atunci nu ar mai fi existat progres în artă, și arta ar fi fost în total dezacord cu omul și societatea, în cazul lui El Greco a jucat un rol esențial și faptul că destinul a făcut să-și găsească spațiul unde a fost adoptat și apoi considerat artistul de onoare al Spaniei, unde a reușit să valorifice esențele tradiției bizantine transformând decorativismul inexpressiv conservatorist într-un pictural viu, cursiv, solemn, în care din întregul siluetei de umbră pe care lumina curge ca o cascadă, punând în evidență prin tăcerea chipului vorbirea mâinilor.

El Greco a reaprins printr-o formulare plastică pătrunzătoare lumina apusă a Bizanțului înțelegând cel mai profund conceptul lui Plotin ce a stat la baza configurării chipului transfigurat, rămânând ca reper ce a readus la viață un mod de exprimare convențional.

4.2.2. „OMUL” în lumina rembrandiană: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)

Privirea rembrandiană ce străbate prin toate portretele, fie că a plasat omul în cadre sacre, casnice ori cotidiene, reflectă o pătrunzătoare introspecție asupra individului, readucând în actualitatea timpului său acea verticală etică și morală, propusă în antichitatea greacă de către Fideas, revăzută în evul mediu prin spiritualitatea bizantină ca o coloană de lumină a adevărului, o esență prin care noi artiștii contemporani putem medita spre a găsi răspunsul la modul în care putem reconfigura *imaginea pierdută a omului*¹⁸.

Fereastra pe care o propune Rembrandt, e portretul omului ce se luptă cu sufletul său, o luptă a contrastelor, în așteptarea „îmbrățișării Îngerului cu Iacob”,

¹⁸ Jutta Hammer, *Probleme privind definirea portretului*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Series Historia, Fasciculus 2, Cluj, 1971, p. 125

în așteptarea „îmbrățișării fiului risipitor cu tatăl”, în așteptarea „îmbrățișării pruncului de către dreptul Simeon”, ipostaze ce se pot repeta la infinit în creația artistică, devenind de fiecare dată o provocare nouă.

Asemeni lui El Greco, chipurile modelate de creatorul inspirat devin umbre ale unor posibili sfinți a căror aură nu este în jurul capului, ci se așează într-o zonă anume a chipului, în contrast cu cealaltă zonă de natură umană în așteptarea contopirii celor două anulându-se astfel, dezechilibrul ce oprește creșterea în intensitate a luminii. Portretele sale sunt construite nu printr-un desen analitic, ca cel al lui Dürer, ci de la o construcție abstracționist lirică în care liniile și tușele diferențiate așezate cu vigoare și precizie, sugerează subtil în piano, „momentul forte” când pe neașteptate apare chipul sufletului uman, limpede și clar, zguduitor și profund, din neantul facerii.

Chipurile rembrandiene și în special autoportretele sale sunt puse sub semnul confesiunii directe și învăluite de misterul tainic al dialogului neintermediat cu divinitatea, plasat în spații închise sau deschise cotidiene, mitologice sau sacre, de la portrete medalion, bust, cu mâini, ori întregi, cu o singură figură, sau colective, prezintă omul în ipostazele extreme, omul văzut în înalta societate și omul în simplitatea sa martirică, pentru care liniștea sufletească reprezenta valoarea supremă ce umbrea valorile materiale.

4.2.3. Tentația infinitului in opera rembrandiană-aplicație practică și teoretică-PROLOG

Am pătruns în atelierle intime ale măștrilor picturii pentru a căuta aura potrivită care să învăluie un maestru al sunetelor sacre și a-i readuce spiritul în actualitate; în final am descoperit lumina printr-o simfonie a destinului a unui mare artist care a înțeles că întunericul nu e decât o formă a luminii, Rembrandt maestrul clar obscurului.

Portretul interior al muzicianului D. Cunțanu e tratat prin procedeul clar-obscur care însemnează împerecherea ciudată a luminii cu umbra, adică în termeni muzicali „piano-forte” modalitate de a pune la un loc liniștea cu zgomotul. E un „crescendo” de la tonurile de brunuri închise, grave până la tonalitățile înalte de galben auriu, care conferă chipului acea cheie de sobrietate și transcendentalitate specifică spiritului sacru.

Profilul muzicianului transpare și din reconstituirea pe care am făcut-o despre Roman Melodul unde totul începe de la o hârtie albă pe care o primim la naștere de la Maica Domnului prin înger, cu condiția de a lăsa urme de lumină care să lumineze pașii oamenilor; acesta e destinul creatorului!

În toată suita portretelor realizate în diferite procedee tehnice am încercat să redau spre „a fi citit” de către privitor dorul omului de Dumnezeu exprimat prin notele unei partituri a „Glasurilor Îngerești”. O altă interpretare în tehnica modelajului reprezintă o punere în scenă a corului omenirii cu privirea îndreptată spre cer, spre a-Lă căuta pe Cel de care am fost îndepărtați prin pierderea valorilor spirituale și a uniformizării. Dirijorul are aici rolul de a încerca să redea acea stare de purificare prin ceea ce înseamnă cântecul.

V. Reconfigurarea portretului în viziunea modernă

5.1. Artistul militant: Paul Gauguin (1848-1903)

Gauguin, ca și El Greco, Rembrandt sau Van Gogh, dintr-o simțire interioară, cu o credință tăinuită, a militat pentru dreptate și adevăr într-o preocupare supremă Omul, ce cade pradă intereselor politice sau religioase. Artistul a fost și trebuie să rămână un om liber, un cavaler al luminii a cărui spadă simbolică e penelul și paleta drept scut unde amestecă materia amorfă și devine viață.

Autoportretul este o preocupare interioară, o introspecție psihologică a artistului însuși ce ne prezintă reflectarea, nu a chipului său propriu-zis, ci a unei stări „găsită” pentru a exprima cu cât mai multă claritate în raportul său cu o societate absentă, lipsită de umanitate, o burghezie reticentă la valorile morale și spirituale, atitudine ce motivează „strigătul” lui Gauguin în secolul al XIX-lea, cu ecou tot mai clar în societatea derutată a secolului nostru, când totul e pus sub semnul standardizării.

Revolta interioară, se acumulează de la un portret la altul, fuga lui nu era de oameni, de civilizație, ci de sistemul politic și social, era *împotriva unei epoci ce îngăduia necruțător să se ucidă bărbați, femei lipsite de apărare, chiar și copii, dacă aparțineau comunei*.¹⁹

¹⁹ Kuno Mittestädt, *Autoportretele lui Gauguin*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 22

Aceste trăiri interioare intense, alături de ceea ce vedea în jur, s-au materializat prin reacția la arta academică, care nu mai propunea nimic nou, Gauguin a reconstruit să se desprindă de redarea clasică a portretului, evitând traseele tradiționale ale proporției, preferând stabilitatea efemerului, instantaneului, exagerând prin stilizare detaliile fizionomice punând accentul pe acea asemănare simbolică a spiritului și a destinului său în raport cu societatea dar și cu divinitatea, conferindu-ne mai ales prin autoportretele sale o imagine complexă a artistului responsabil de arta și impactul pe care îl va avea aceasta atât ca realizare artistică, cât și ca document istorice atestă ignoranța înaltei clase sociale față de oameni.

Aceste consemnări, destăinuirii, ale artistului, reflectă autoportretul puținilor mari artiști ce au considerat indiferent de problemele întâmpinate că arta este o responsabilitate maximă, un joc de copil luat foarte în serios în căutarea răspunsului la întrebarea: „De unde venim, cine suntem, încotro ne îndreptăm?”, aceste întrebări au avut ca fundament traseul spre Golgota prin care s-a identificat și maestrul Gauguin, cel ce și-a păstrat în taină substratul unui om cu credință în valorile spirituale.

VI. Portretul în creația personală din perspectiva contemporană

6.1. Omul-personalizat și depersonalizat

Tendențele oculte ale secolului XXI vizează negarea sufletului, adică a umbrei care luminează privirea prin cunoașterea valorilor spirituale și morale. Renunțarea la aceste valori însemnează o absorbție a adevărului (a vederii) de către puterea de acoperire a negrului, ce determină o cădere a omului într-o gaură neagră. Astfel chipul devine o densă umbră rece din care străbat vagi reflexe deschise ca reminiscențe ale chipului îndepărtat de profunzimi, desenul personalității devenind până la urmă un cod format din semne, cifre, etc. Disoluția până la negarea portretului e generată de faptul că omul nu mai este în centrul preocupărilor ca și personalitate cu identitate ci e parte integrantă într-un proces de uniformizare a maselor.

În contextul actual aflat într-un proces de uniformizare cu tendințe ce nu vizează ce nu par să vizeze echilibrul umanității apare necesitatea implicării artistului ca reporter al descreșterii chipului uman în contrast cu dorința de reabilitare. Apare astfel un nou tip de construcție al omului ca simbol a unei conștiințe depersonalizate într-un paradis artificial al unei societăți degradante.

Omul devine o umbră nedefinită, interiorizată, demoralizată, manipulantă, redusă la o simplă piesă pe marea tablă de șah o omenirii. Aceasta ar putea fi una din trăsăturile fizionomice ale acestei epoci, prefigurând o nouă criză etică și morală a antichității târzii într-o interpretare modernă.

6.2. Recircumscrierea umbrei umane în lumina contemporană

Actul creativ implică toate treptele esențiale de la prima trăsătură a ovoidului pe care, prin verticale și orizontale descoperim raportul armonios dintre volume și până la detaliu, ca un demers al construcției în care regula clasică a desenului e substituită, sau mai precis adaptată, reconfigurată în funcție de cum simte artistul că trebuie să se prezinte (prin autoportret), sau cum să prezinte caracterul interior al celui portretizat. Precum egiptenii au considerat că profilul cu ochiul văzut din față era unghiul cel mai explicit spre a reda mesajul scontat, frontalitatea la bizantini, semiprofilul la flamanzi și olandezi, tot așa și într-o viziune contemporană trebuie să găsim nu at modalitate de tratare, cât unghiul din care privim chipul uman într-o permanentă mișcare în spațiile cotidiene, contrastante, ce determină configurații mereu noi privirii acestuia.

A surprinde stările psihologice efemere ale omului asemeni mișcării umbrei sub influența luminii, în funcție de intensitatea căreia, își schimbă proporția și forma, însemnează o introspecție infinită, un joc imposibil și fascinant în același timp, de a surprinde și a circumscrie prin desen, un instantaneu, ce se schimbă în fracțiuni de secundă. De fapt acea fracțiune de secundă, o urmărim de la prima linie ori tușă de culoare, indiferent de tipul de reprezentare realist, impresionist, expresionist, fovist, până la abstractizarea și chiar negația portretului, căutând într-o îndelungă așteptare, o clipă în care surprindem esența ce descrie personalitatea din spatele privirii.

Prin mișcarea umbrei și a luminii, întâlnirea și contopirea dintre cele două, e o dinamică repetitivă, serialistă, dar inedită; construind vizual acest dialog nonfigurativ, observăm în permanență modul în care ele singure se configurează în

forme ce își schimbă proporția în funcție de intensitatea luminii, exprimând spiritul uman imaterial ce, printr-o trăsătură de cărbune ori pastel, poate deveni un portret.

Omul, în viziunea actuală, este o umbră aparent luminoasă, prin care transpare nu echilibrul (acea frumusețe prin strălucire), ci din nou dualismul antichității, dezacordul cu noi înșine, acea luptă a umbrei noastre cu celelalte umbre într-un dialog surd al chipului nostru interior cu cel exterior, în căutarea ieșirii din labirint spre a redescoperi verticala etică.

Dacă umbra devine colorată în prezența luminii în absență expresia acurateții spirituale umane, dispare, absorbită de negrul ce diluează și chiar anulează orice trăsătură a unui chip, ce devine un negativ nedefinit, o negație a portretului. Negativ și pozitiv, negru și alb, sunt de fapt două stări diferite antagoniste ale omului, ce-și caută identitatea, în momentul în care umbra pură (lumina) își face prezența în cea impură (negru) și crește în intensitate, acel contrast interior se estompează, iar trăsăturile sufletului devin tot mai clare, iar chipul pierdut în neant revine din nou prin privire.

Lipsa luminii interioare distorsionează chipul exterior, care devine nedefinit, nu în sensul strict al cuvântului, ci văduvit oarecum, de acea claritate dată de stabilitatea interioară.

6.3. „Probleme privind definirea portretului”

Există în construcția oricărui portret un parcurs etapizat de la acel „concept” ca stadiu mental al ideii, o procesare laborioasă a datelor, ce provine din dialogarea la nivel vizual și psihologic cu modelul. Astfel, desenul se configurează într-o primă etapă în „subconștientul artistului”, ca o umbră schițată virtual, a sufletului circumscris, ce așteaptă „întruparea”. Schița umbrei urmează apoi a fi reflectată pe o suprafață a unei pânze sau a unui alt material, supusă jocului de linii și pete ce se ordonează treptat în căutarea unei anume proporții ce definește clar asemănarea interioară, urmărind unghiul, lumina și spațiul cel mai adecvat sugerării acestei idei.

Artistul reprezintă omul „explicându-l”, cu cât mai multă claritate, răscolind în toate sertarele de dincolo de privire, în căutarea „notițelor ascunse” ce pot

mărturisi adevărul tăinuit al omului, decodându-l, descoperă autenticul realism psihologic.

Problema descoperirii propriei identități reprezintă sensul căutărilor în drumul spre umanitate al artistului, în strâns raport cu mediul social înconjurător și orientării acestuia ceea ce determină ca rezultat nu asemănarea prin redarea fidelă „a tipului corporal și fizionomic”, ci reprezentarea stării psihologice, aducând în lumină caracterul sufletului surprins într-un moment anume al veșnicei oscilații dintre sacru și profan.

Transpunerea ființei interioare prin intermediul autoportretului a fost și este o preocupare a artistului contemporan ca și o modalitate de a-și descoperi propriul „eu”, printr-o confesiune din care străbate o „simfonie a destinului”, un „cânt” închinat existenței efemere a omenirii. Autoreprezentarea e un pretext al artistului de a de a se prezenta asemeni unui actor în diferite ipostaze interpretând într-un mod unic roluri ce au marcat propria existență, devenind astfel mărturii trăite, menite să străbată eternitatea.

Aceste autobiografii din punct de vedere tehnic și stilistic sunt și comunicări directe sau indirecte cu artiștii timpurilor, a căror modalități de „a vedea”, constituie o bibliografie demnă de urmărit unde regăsim ilustrate toate tipologiile portretului de la cel simplu, fără descrierea unui mediu sau a unei acțiuni, apoi portretul în mediul înconjurător, până la portretul în acțiune, unicitatea lor constând în modul de a reflecta realitatea epocii respective.

Unul din elementele vizuale prezent în creațiile personale este „firul cu plumb” ce este întrebuințat în prima etapă a construcției portretului spre a găsi locul exact al volumelor și interacțiunea dintre ele, are totodată și un sens simbolic, semnificând prin oscilația sa căutarea verticalei etice și morale a unei societăți tot mai îndepărtată de aceasta, dar și pendula ceasului exprimând cea de-a patra dimensiune, a trecerii timpului, a prezenței vieții.

Importanța portretului este aceea de a emite mesaje ce ridică întrebări asupra contradicțiilor umane provocate de orientarea politică ce anihilează și reduce omul la o simplă piesă manipulantă și manipulată, de către acei „regi, nebuni” ai lui Corneliu Baba un artist ale cărui portrete ridiculizau rafinat un sistem degradat al societății comuniste în care „fascinația scaunului” devenise o dorință firească, a conducătorilor ce reprezentau modele „demne de urmat”.

La întrebarea dacă mai există un ideal social, un model, voi răspunde prin portretul unui mare Om că a existat, prin părintele Valeriu Anania, ale cărui cuvinte de mare adâncime spirituală și mereu actualizate remodelau chipurile interioare ale oamenilor, rămânând un reper, a cărui voce se aude și acum.