

LBBRIS

We know
books

Colecția: PARADIGME

Coordonator: GHEORGHE PERIAN

Editor: MIRCEA PETEAN

Coperta: CRISTIAN CHEȘUȚ

© Editura LIMES, 2004

pentru prezenta ediție

Str. Snagov, 3/19

400420 Cluj-Napoca

Tel./fax: 0264/544109; 0723/194022

Email: edituralimes@yahoo.com

ISBN: 973-7907-98-1

DIANA ADAMEK

OCHIUL DE LINX

BAROCUL ȘI REVENIRILE SALE

Ediția a II-a

Editura LIMES

Cluj-Napoca, 2004

CUPRINS

I. OCHIUL DE LINX	7
II. OCHIUL ROȘU, OCHIUL ALB	65
III. ELEMENTE PENTRU O „MITOLOGIE A SENZAȚIEI”. FIUL CEL RĂU	131

Cel dintâi pas pe care cercetătorul unui curent trebuie să-l facă, e de părere H. Wölfflin, constă în detectarea și înțelegerea „schemei optice” pe baza căreia s-au articulat elementele funcționale ale sistemului. Nu este o întâmplare astfel faptul că în urmărirea evoluției artei și operația de diferențiere a clasicismului de baroc, cercetătorul introduce în joc cinci perechi de noțiuni, pe care le va numi el însuși, în capitolul final din *Principii fundamentale ale istoriei artei*, „categorii ale viziunii”¹. Deși cunoscute, le reamintesc:

1. Linear și pictural sau, altfel spus, imaginea tactilă și imaginea vizuală. Este vorba despre căutarea sensului pe de o parte în contur, iar pe de alta, în masa de culoare, în petele de lumină și umbră, în stilul pictural linia încetând să mai despartă obiectele, astfel că ele se vor întrepătrunde până la a da impresia de mișcare. Dacă viziunea lineară va impune un stil al preciziei, cea picturală va crea unul „flotant”, consecința imediată fiind un triumf al aparenței asupra realității. Certitudinea concepută plastic a cedat locul seducției unui spațiu în care suprafețele palpabile au fost distruse, iar mâinii i se refuză orice atingere. Guvernante e acum ochiul, patinând peste pete nelegate între ele, comunicante însă subteran, peste suprafețe în care desenul și modelul coloristic își trăiesc propriile ritmuri, fără a mai coincide: „Conturul unei figuri, tras cu o linie egal indicată păstrează încă oarecare corporalitate materială. Operația pe care o execută ochiul e similară cu cea pe care o îndeplinește mâna ce alunecă de-a lungul obiectelor, pentru a le defini conturile: chiar și modelul, care reproduce realitatea cu ajutorul gradațiilor de lumină, se adresează și el simțului tactil. În schimb, o reprezentare picturală numai prin pete exclude această analogie. Ea își are analogia în ochi și se adresează numai acestuia. Așa cum copilul s-a dezobișnuit să mai pună mâna pe lucruri pentru a le ‘înțelege’, tot astfel omenirea

¹ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, Traducere și postfață de Eleonora Costescu, Prefață de Ion Pascadi, Ed. Meridiane, Buc., 1968, p. 26-27 și p. 193.

s-a dezvățat să mai cerceteze imaginea de artă numai prin prisma tactilității. O artă mai evoluată ne-a desprins să ne lăsăm cu totul în voia aparenței. Prin aceasta, întreaga concepție despre opera de artă a suferit transformări capitale: transformarea imaginii tactile în imagine vizuală a fost cea mai radicală schimbare de orientare din toate pe care le-a cunoscut până atunci istoria artei². Liniei cu desfășurări uniforme și coerente i se va substitui, în baroc, linia frântă, care, asemenea petelor de culoare multiple, nu mai creează în mod obligatoriu figuri, din jocul lor, cu aparențe mereu schimbătoare, luând ființă doar ideea unei forme. Barocul neagă astfel orice contur și refuză să fixeze figura. „O imagine în funcție de efecte, ce nu există în sine, ci numai pentru ochi”³ stăpânește, în fugă, acest regat de forme ce se adună și se împletesc, dând iluzia mișcării.

2. Reprezentare plană (de suprafață) și reprezentare în profunzime, cea de-a doua pereche propusă de Wölfflin, e operantă în analiza procesului de transformare a coerenței bidimensionale într-o ordine a structurilor de adâncime, prin înlănțuirea în profunzime a elementelor spațiului baroc. „Conținutul imaginii nu se mai lasă decupat în straturi bidimensionale și trebuie să-i căutăm nervul vital în raporturile dintre părțile din primul plan și cele din planurile mai îndepărtate; putem vorbi aici de stilul suprafeței devalorizate”⁴, observă cercetătorul. Adâncimea și compozițiile stratificate devin, deci, factori hotărâtori pentru stilul baroc.

3. Forma închisă și forma deschisă își găsesc o altă formulare în perechea tectonic și atectonic, funcțională în urmărirea deplasării accentului de pe forma întoarsă mereu spre sine spre aceea cu revărsări și tendințe de dezmărginire. E momentul dispariției simetriilor pure și al vicierii stabilității prin asonanțe de echilibru, un rol decisiv jucându-l acum diagonală, a cărei preponderență pune în umbră vechile compoziții fundamentate pe contraste de direcție precum orizontala și verticala. Barocul va impune în acest context un stil al „echilibrului în suspensie”, al raporturilor de tensiune, niciodată de plenitudine calmă. În stilul atectonic esențială nu mai este structura, ci „suflul” în măsură să schimbe totul în mișcare și fuziune. Nu ceea ce *este* interesează acum, ci ceea ce *devine*: „Valorilor experienței i s-au substituit cele ale devenirii. Din limitată, frumusețea a devenit

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

ilimitată⁵. Prin aceste „imperfecții”, disimulatoare ale normei, prin ridicarea la rang de principiu a asonanțelor ce frâng cadrul și articulațiile, barocul introduce astfel în scenă forma „neterminată”, compoziția „fluentă”.

4. Multiplicitate și unitate sau unitate multiplă și unitate indivizibilă, unitară, perechea a patra, se referă la trecerea de la un sistem formal articulat la unul al fluențelor infinite. Două sunt, în principal, modalitățile de realizare ale unui astfel de proces; este vorba despre dizolvarea funcției autonome a formelor parțiale și, în paralel, despre constituirea unui motiv dominant, cu caracter general. Dacă „unitatea multiplă” era produsul coordonării accentelor libere, „unitatea unitară” a barocului derivă din subordonarea acestora. Raportul dintre parte și întreg cunoaște alte valorizări, în perceperea acestuia contând mai puțin „compartimentările”, cât sesizarea mișcărilor de simultaneitate, fluenta elementelor. Există astfel o „narație dramatică” în orice spațiu baroc, o condensare a imaginii în „momentul ei cel mai acut”.

5. Claritate și neclaritate sau claritate absolută și claritate relativă, ultima pereche, pune în ecuație precizia obiectivă a artei clasice cu o „claritate a neclarității” proprie secolului baroc, pentru care frumusețea e dependentă de „imprecisul” ce absoarbe forma, iar farmecul de lucrurile ce se ascund. Neclaritatea barocă vine să înlocuiască stabilitatea absolută (claritatea, deci) a reprezentărilor clasice, dominant fiind acum impulsul de a reda nu atât formele, cât schimbarea, devenirea lor. Rezultatul este unul paradoxal, căci tocmai prin această mișcare care absoarbe limitele, imaginea își trăiește clipa regală, dezvăluindu-se în totalitatea tensiunilor ei. Rezolvările se retrag în fața misterului: „Ochiul percepe punctele principale, între ele rămânând zone întregi de o precizie incertă; (...) Cu o cercetare de aproape nu ne-ar rămâne în mână decât o coajă goală, sufletul acestei arte nu se revelează însă decât celui în stare să se lase pradă farmecului scânteietor al ansamblului⁶.”

Analizând aceste cinci perechi de noțiuni sau „categorii ale viziunii” propuse de H. Wölfflin, un alt cercetător al curentului baroc, Al. Ciorănescu, e de părere însă că ele sunt reductibile de fapt la patru, „căci

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 190.

ultimul pare mai degrabă o repetare sau eventual un corolar al celui dintâi⁷. Într-adevăr, atât prima pereche, cât și a cincea pune față în față simțul tactil cu cel vizual, claritatea impresiei pe care o oferă atingerea conturului fiind concurată de senzațiile, mult mai bogate în fuga lor permanentă, născute în raza privirii. Pentru Al. Ciorănescu lucrurile se prezintă oarecum mai simplu, trecerea de la clasicism la baroc neimplicând neapărat opoziția tactil-vizual, ci doar grade diferite de valorizare a „artei de a vedea”. El consideră astfel că „în realitate, drumul de la desen la pictură se poate concepe și ca o evoluție firească a artei de a vedea. Pentru un primitiv care ar privi un rând scris, literele sunt tot atâtea realități necunoscute al căror sens colectiv i-ar fi imposibil să-l ghicească. Fără să fim în mod obligatoriu primitivi, ni se întâmplă același lucru dacă privim hieroglifele unei inscripții sau o pagină de ideograme aztece. Ochiul examinează pe rând imaginile, le realizează prezența, dar nu le citește. Este necesară o întreagă evoluție, pentru a înțelege că nu este vorba de realități propriu-zise, ci de simboluri și funcțiuni. (...) Diferența dintre arta clasică și cea barocă pare să fie aproximativ aceeași. Prima respectă individualitatea și independența fiecărui element văzut sau realizat artistic. Pictorul nu privește obiectul, ci detaliile lui. Privirea lui examinează metodic câmpul vizual ca și cum s-ar afla în spatele unui reticul. Ochiul său ‘mătură’ spațiul ocupat de model, asemenea fascicolului de lumină care creează imaginile la televiziune: în acest fel adăugarea segmentelor ajunge să formeze o viziune ‘desenatoare’ a cărei unitate rezultă din simpla suprapunere a detaliilor. Obiectele se prezintă astfel: dar nu există nici o îndoială că nu le vedem așa. Viziunea picturală rezumă realitatea, eliminând detaliile neesențiale din cadrul ansamblului și reducându-le la starea de simplă funcție. Această selecție, redusă doar la acele detalii care sunt suficiente pentru definirea temei și la sugerarea acelor care, fiind cerute de realitate, nu solicită în egală măsură interesul, tinde să reconstituie realitatea și vivacitatea intuitivă a unei prime priviri, care nu pretinde să aprofundeze detaliile, ci să vadă doar subiectul. Aceasta face ca desenul, și odată cu el, toate artele plastice care depind de el, să reclame o cercetare amănunțită, în timpul căreia privitorul reconstituie atitudinea și viziunea ‘desenatoare’ a artistului. Dimpotrivă, viziunea ‘picturală’ realizată

⁷ Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, Postfață de Dumitru Radulian, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 32.

în exclusivitate pe baza culorii și a valorilor volumului, permite o contemplare îndelungată, dar de departe și în ansamblu⁸.

Având în vedere însă că în descrierea procesului de transformare a reprezentării pe care o conține paralela clasic-baroc propusă de Wölfflin, revin cu insistență termeni precum fluentă, stil flotant, dezmarginire, devenire etc., cele cinci categorii ale viziunii pot fi considerate ca fiind subsumabile de fapt unei singure perechi. Este vorba de opoziția static-dinamic, prin prisma căreia e înțeleasă și intrarea cu vitalitate în scenă a ceea ce secolul actual a definit drept o poetică a privirii. Astfel, observă Wölfflin, „coloritul clasic este o armonie solid stabilită între culori distincte, în timp ce coloritul baroc este întotdeauna rezultatul unei mișcări cromatice, legate de impresia unei ‘deveniri’”. Pentru a-l diferenția de portretul clasic, vom spune despre cel baroc că are drept conținut nu atât ochiul, cât privirea, nu atât buzele, cât vorbirea pe care o schițează. Corpul respiră. Întreg spațiul tabloului e încărcat de mișcare⁹.

Mișcarea. Aceasta ar fi, deci, una dintre trăsăturile definitorii pentru spațiul baroc, perechile lui Wölfflin, prezentate mai sus, punând-o constant în evidență. O scurtă recapitulare s-ar putea arăta în acest sens utilă. Astfel: 1. În baroc, linia nu mai desparte obiectele, ele refuză să se fixeze într-un contur, se întrepătrund, dau impresia de mișcare, constituind elementele permutabile ale unui stil „flotant”. 2. Planurile suprapuse, ce au luat locul suprafeței bidimensionale, sunt străbătute de mișcare, vibrație. 3. Forma deschisă refuză imobilitatea, ea se revarsă peste sine, într-o devenire continuă. Pare a fi animată intim de un „suflet” ce transformă totul în mișcare. Preferința se îndreaptă acum spre compozițiile asimetrice și ritmurile complexe. 4. Unitatea unitară este o unitate fluentă. Detaliile compoziției sunt văzute în interrelație, formează un tot. 5. „Neclaritatea” (sau claritatea relativă) barocă rezultă din redarea formelor ca schimbătoare, în devenire. Viziunea statică a pozițiilor de echilibru e înlocuită printr-o impresie de acțiune sau mișcare.

Prin această deplasare a accentului de pe structurile de ordine, armonie și echilibru spre o dinamică a formelor, barocul se descoperă a fi, prin definiție chiar, mișcare. Este o lume, observă Al. Ciorănescu, „ce își

⁸ *Ibid.*, p. 34, 35.

⁹ H. Wölfflin, *Principii fundamentale...*, p. 195.

recunoaște stabilitatea doar în permanența mișcării”, și aceasta în primul rând datorită privirii. Căci, în contradicție cu Wölfflin pentru care mișcarea, în spațiul baroc, se naște în temeiul noilor formule ale compoziției în adâncime, Ciorănescu e de părere că mișcarea plastică nu vine din direcția artistului care o imprimă obiectelor reprezentate, ci aparține privirii spectatorului. Este vorba de efecte asemănătoare așa numitului „trompe l’oeil”, privitorul făcând mai mult decât să „însoțească” formele ritmate ale unei compoziții. El le (re)crează, în urma a două acte simultane, anume recunoașterea subiectului și „măturarea” câmpului vizual cu priviri succesive: „Dat fiind faptul că obiectul picturii nu se poate mișca de la sine, artistul procedează într-un mod care să oblige privirea spectatorului să execute mișcărilor pe care opera nu le poate executa, dar pe care le indică cu exactitate, asemenea unei săgeți. În felul acesta, ochiul trebuie să răspundă la două misiuni simultane: aceea de a recunoaște subiectul, de a-l analiza dintr-o singură privire și aceea de a ‘mătura’ câmpul vizual cu priviri succesive, ce reconstituie treptat posibilitățile spațiale ale mișcării reprezentate. Atât timp cât această mișcare de a ‘mătura’ cu privirea pictura nu se va lavi de scări de valori spațiale, nici frecvente și nici variate, imaginea va fi statică; dar dacă, dimpotrivă, privirea întâlnește în drumul ei indicații mai numeroase de diferențe de adâncime, care cer de fiecare dată o participare rațională pentru stabilirea pozițiilor corespunzătoare într-un spațiu ‘real’, va fi vorba de o operă bogată în mișcare. Pentru a o realiza trebuie să percepem în același timp scena și planurile ei; și străbătând pictura de adâncime, copiem mental gesturile mișcării. Avem impresia că o însoțim, dar în realitate o creăm, în același mod în care fascicolul luminos reconstituie imaginea televizată, parcurgându-i toate detaliile”¹⁰.

Sugestii ale unei realități în mișcare le oferă, de asemenea, drama, o altă „descoperire” a barocului, numele ei – remarcă același Al. Ciorănescu – venind de la verbul grecesc care înseamnă „a face” sau „a acționa”. Protagonistul ei e omul așa cum l-a descris Bernini (citată, în mod sugestiv, de mai toți cercetătorii curentului baroc), omul adică „niciodată mai asemănător cu sine însuși decât atunci când se mișcă”. Nu insist însă aici asupra dramei, fiind un domeniu asupra căruia voi reveni. E locul, în schimb, de a semnală o altă definiție a barocului ca univers în mișcare. Devenită aproape emblematică, ea îi aparține lui Eugenio d’Ors, care înțelegea prin baroc, în primul rând, „cultul formelor care zboară”, al structu-

¹⁰ Al. Ciorănescu, *Barocul...*, p. 100, 101.

rilor cu preferință pentru forma fugii¹¹. Ar fi vorba, în subtext, din nou, despre prezența modelatoare a liniei oblice (remarcată și de Wölfflin) ca axă de construcție în ansamblul baroc, deoarece formele dispuse pe diagonală par întotdeauna mai ușoare decât cele pe verticală. Explicația o oferă Rudolf Arnheim în *Artă și percepția vizuală*, demers dedicat „văzului creator”¹², notațiile sale despre baroc subliniind faptul că fiecare aspect al unei compoziții integrabile acestui curent nu este altceva decât o parte a unei forme în continuă schimbare, a unui sistem în care accentul pus pe linia oblică nu lasă niciodată privirea să se oprească, o obligă să fugă¹³. De asemenea, comentând observațiile lui Wölfflin cu privire la intervenția precumpănitoare, în timpul tranziției de la pictura Renașterii la cea a barocului, a imaginilor construite pe oblică, R. Arnheim aduce argumente dintre cele mai solide în sprijinul ideii că „adâncimea picturală obținută printr-o orientare oblică a formelor își păstrează întotdeauna, într-o anumită măsură, caracterul ei dinamic, o calitate deosebit de potrivită stilului baroc” și citează în acest sens o remarcă desprinsă dintr-un tratat al lui Lomazzo, tipică pentru înțelegerea spațiului pictural drept un cadru al valorizării efectelor motrice: „Căci cea mai mare grație și însuflețire ce o poate avea un tablou este aceea de a exprima mișcarea, pe care pictorii o numesc spiritul unui tablou”¹⁴.

Referința la „mișcarea limbii de foc” (după Aristotel, elementul cel mai activ dintre toate) și „forma flăcării” (cea „mai potrivită mișcării”) care se face aici justifică astfel atenția acordată de alți cercetători (Gustav René Hocke, de pildă) stilului „serpentinat”, ce descompune formele statice, neagă echilibrul și pune în locul liniștii tensiunea mișcării¹⁵. (Sunt datoare, în acest loc, cu o explicație: deși studiile lui G.R. Hocke, ca și de altfel cel al

¹¹ Eugenio d’Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, Traducere și prefață de Irina Runcan, Ed. Meridian, Buc., 1971, p. 33, p. 209.

¹² Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Traducere de Florin Ionescu, Cuvânt înainte de Victor Ernst Meșek, Ed. Meridiane, Buc., 1979, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁴ *Ibid.*, p. 415.

¹⁵ Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până în 1650 și în prezent*, Traducere de Victor H. Adrian, Prefață de Nicolae Balotă, Postfață de Andrei Pleșu, Ed. Meridiane, Buc., 1973, p. 57.