

O singură definiție reunește noile tendințe care iau naștere ca reacție și formă de desprindere de arta secolului al XVI-lea.

LIBRIS

Barocul

Termeni corelați

Retorică, Alegorii și simboluri, Melodramă, Stupoare, spectacol, efemer, Extaz, Pietă, Cupole, Fântâni, Stucatură, Lumină, Formă deschisă, dinamism, Linie curbă

Regatul Neapoleiului și Italia meridională, Colonii, Roma, Paris și Versailles

Baroc este un adjectiv a cărui etimologie a rămas incertă până astăzi: probabil este un derivat al lui *barrueco* din spaniolă, în portugheză *barrôco*, care desemnează o perla cu forme neregulate. Apare consemnat în această formă la finele secolului al XVII-lea, în dicționarul Academiei franceze, iar, un secol mai târziu, în *Dictionnaire de Trevoux*, desemnând, cu o nuanță negativă, nu doar perla cu formă imperfectă, ci tot ceea ce este neregulat și neobișnuit. Cu această conotație negativă va pătrunde și în domeniul artei. Acelei arte, catalogată barocă, i se atribuia un caracter negativ pentru că apariția ei nu se cătorea respectării unor reguli deja existente, ci unui capriciu al artistului.

În realitate, stilul baroc, specific și altor arte precum literatura, muzica și teatrul, poate fi caracterizat prin opoziția față de anumite trăsături care au caracterizat arta din perioada Renașterii, în special prin nerespectarea regulilor stricte ale proporțiilor clasice și ale armonizării volumului, luminilor și

culorilor. Timpul a îmblânzit aspra judecată inițială, iar îmbinarea măiestră a formelor și culorilor, care se întâlnea în artele figurative, în arhitectura și în sculptura secolului al XVII-lea și, parțial, în cele ale secolului al XVIII-lea, a fost reabilitată pe deplin.



◀ Agostino Mitelli, Michelangelo Colonna, Salonul Pompei (vedere parțială), 1632, Roma, Palazzo Spada.

Unul dintre motivele preferate de arhitecții Barocului îl reprezintă alternanța ritmică dintre plin și gol, creată pe lateralele fațadei.



Corpul central a fost realizat prin măritarea porticului, care înaintază spre piață. Motivele clasice de bază devin moderne datorită formei eliptice a porticului.

▲ Pietro da Cortona, Santa Maria della Pace, 1656–1659, Roma.

În timpul renovării bisericii Santa Maria della Pace, construită în secolul al XV-lea, Pietro da Cortona a studiat toate posibilitățile pe care le oferea locul în care se afla construcția și a decis lărgirea fațadei cu ajutorul unor aripi laterale, cu într-o scenografie, în care fațada propriu-zisă să fie pusă în evidență, asemenea unei scene.

Triumful efemerului este sugerat prin imitarea baldachinului mobil, din stofă, a cărui decoratiune cu ciucuri atârnați se repetă, iar retorica cheamă la celebrarea familiei Barberini prin intermediul inserării emblemei acesteia.



Înaltele coloane torsadate readuc în prim-plan forma care tinde spre înălțimi, către infinit, folosită deja de către artiștii manieriști. Exuberanța și exagerarea specifice barocului o încarcă cu decorațiuni, precum crenguțe de mătăsă, păsări și albine.

▲ Gian Lorenzo Bernini, baldachinul Sfântului Petru, 1624–1633, Vatican, bazilica Sfântul Petru.

Realizarea gigantului coloane din bronz a reprezentat un proces complex, iar turnarea acestora a implicat îndepărtarea bronzului din alt monument al Pantheonului.

Realizată între anii 1615–1616, pentru biserica iezuită din orașul Neuburg pe Dunăre, pânza înfățișează Judecata de Apoi, care are ca punct de plecare Evanghelia după Matei (24, 30–32; 25, 31–46).



De o parte și de cealaltă a lui Hristos stau cei mântuiți, imagine redată prin lumina care învaluit planul superior al picturii.

▲ Pieter Paul Rubens, Judecata de Apoi, 1615–1616, München, Alte Pinakothek.

Tema Evanghelică este povestită cu ajutorul luminii și al echilibrului compozițional.

Sub Moise, care ține Tablele Legii, sunt înfățișați osândiții, aruncați în întunericul Infernului de către Arhanghelul Mihail.

Dinamismul compozițional se obține prin crearea unui vârtej în care sunt prinse trupurile oamenilor.

Observarea și redarea naturii, fără a pretinde că poate fi încadrată acesteia în canoane stricte. Naturalismul a apărut mai întâi în Italia, la Roma, și ulterior a fost îmbrățișat de artiști francezi, spanioli, olandezi.

Naturalismul

Termeni corelați
Realism, Pictură de gen,
Natură moartă, Vanitas,
Bamboccianti, Lumină

Caravaggio, La Tour,
de Ribera, Valentin
de Boulogne, Velázquez

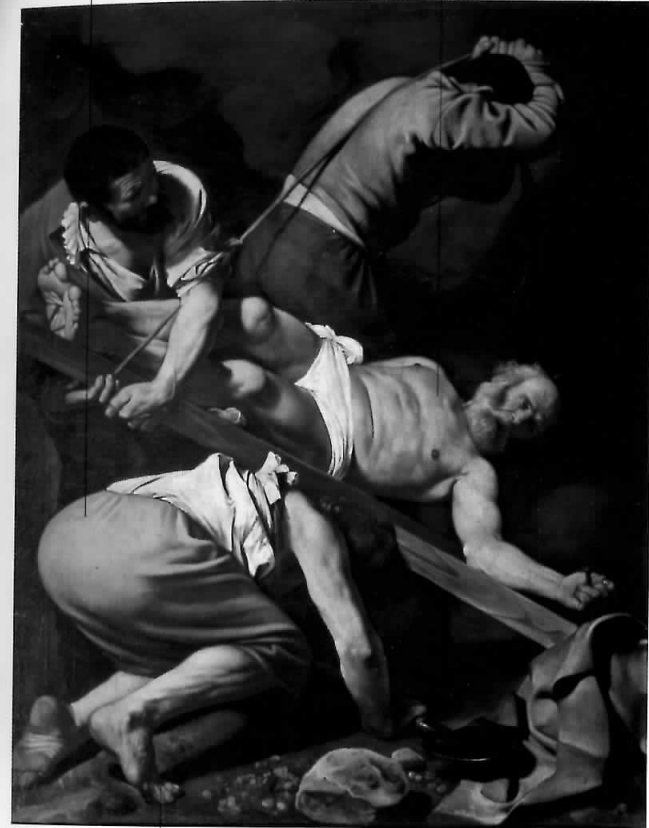
Noutățile artistice caracteristice acestui secol sunt scoase în evidență de opera lui Caravaggio, de observarea naturii și de redarea acesteia de către artiști. Fapt ce marchează începuturile Naturalismului. Este un moment de cuming pentru această tehnică revoluționară care, în realitate, nu a fost aprobată de critici. Numeroși artiști ai epocii, fără a renega natura, preferă să o domine fascinați de idealul frumuseții și de cel al decenței, principiu fundamental al lumii artistice, mai cu seamă după Conciliul de la Trento. Naturalismul propune studiul și imitarea naturii cu o atenție care presupune punerea pe același plan a fiecărui element al lumii sensibile, de la chipul uman până la obiecte, fără a încerca modificarea aspectului cu scopul respectării decenței, eventual, doar pentru a se apropia mai mult de *mimesis*, de imitarea realității. De asemenea, se poate desprinde o profundă semnificație filosofică și religioasă: natura, percepută de artistul care are sarcina de a o imita, este o expresie a divinului și, prin urmare, demnă de a fi reprezentată sub toate aspectele sale.

▼ Caravaggio, *Cântăreț la lăută*,
1594, Sankt Petersburg, Ermitaj.



Personajului îngenușat, care, cu ajutorul trupului, acționează ca o pârghie pentru ridicarea crucii grele, nu i se vede nici măcar chipul: artistul accentuează efortul bărbatului, musculatura evidențiată și cămașa în dezordine, făcând trimitere la chinul acestuia.

Se observă chipul îngrijorat al bătrânului Sfânt Petru, pe punctul de a fi răstignit cu capul în jos, pentru că nu se consideră demn să moară asemenea lui Isus.



▲ Caravaggio, *Răstignirea Sfântului Petru*, 1601, Roma, Santa Maria del Popolo.

Detaliul cu picioarele goale și murdare de pământ, alături de poziția neconfortabilă a spatelui călăului, aduce în prim-plan realitatea dură a pregătirilor pentru supliciu.

Chipul bătrânei, ușor întors spre a-și îndepărta privirea, face trimiteri, cu naturalism rafinat, la caracterul verosimil al picturii și subliniază refuzul de a privi o imagine atât de crudă.



Reprezentarea capului tăiat al Sfântului Ioan Botezătorul se află în centrul unei elipse imaginare, delimitată, pe de o parte, de călău, al cărui spate este în prim-plan, și de Salomea, iar de cealaltă parte, delimitată de privitor, invitat astfel să fie mai mult decât un spectator la drama înfățișată.

Țesătura splendidă a vestimentelor elegante ale Salomeei iese în evidență în scena dominată de tonuri cromatice închise și calde. Seriozitatea imperturbabilă a tinerei marchează forța dramatică.

▲ Battistello Caracciolo, *Salomea*, 1615–1620, Florența, Uffizi.

Naturalismul extrem cu care Velázquez îl pictază pe Bacchus îl face pe zeu să apară într-o postură de nerecunoscut pentru o divinitate a Antichității și să semene cu un tânăr distrat și conștient, în mică măsură, de funcția sa.

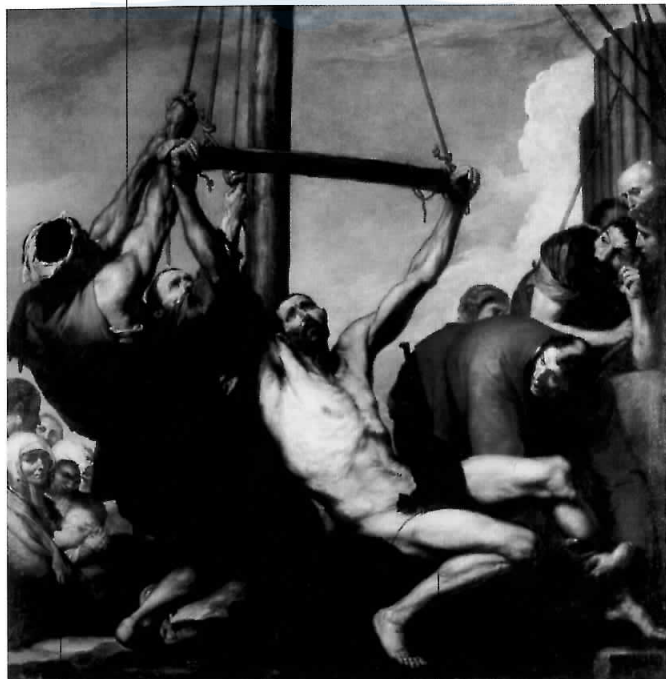


Chipul surâzător al unuia dintre personajele care iau parte la ospățul băbic reprezintă imaginea unui picaro, creată printr-un realism extrem, populară în Spania secolului al XVI-lea. Tabloul este cunoscut și sub numele de *Bețivii*, din cauza asocierii cu alte personaje care îi aduc cu neîndemănare un omagiu lui Bacchus.

Puținele obiecte de uz comun uitate la picioarele lui Bacchus denotă precizia deosebită cu care sunt redată: chiar și sticla, vasul de ceramică și bucata de stofă, aruncată parcă la întâmplare sunt tratate cu aceeași grijă ca și chipul uman.

▲ Diego Velázquez, *Triumful lui Bacchus*, 1629, Madrid, Prado.

Peate tehnici eforturile călăului, foarte bine reprezentat în poziție realistă și cu musculatura brațelor încordată, exprimă forța dramatică a martiriului care este pe cale să aibă loc.



Potrivit tradiției iconografice, scena martiriului poate fi urmărită de numeroase persoane: alegerea „Micului Spaniol”, aceea de a insera simpli tineri, aflați în plan secundar, contribuie la caracterul teatral al lucrării.

▲ Josep de Ribera, zis și „Micul Spaniol”, *Martiriul Sfântului Filip*, 1630 sau 1639, Madrid, Prado.

Trupul relativ tânăr al sfântului martir i-a determinat pe critici să descifreze în sensibilă scenă patimile Sfântului Filip, și nu pe cele ale Sfântului Bartolomeu la anii senectuții, așa cum se crezuse vreme îndelungată. Ribera renunță la reprezentarea obișnuită a momentului culminant, plin de cruzime, și se concentrează pe pregătirea suplicinului. Trupul Sfântului Filip le-a avut ca modele pe cele ale bănelilor tineri din portul Napoli.

Maria, deși poartă veșminte roșii, culoare simbolizând generozitatea sa, este înfățișată ca o mamă îngrijorată pentru fiul său și absorbită de gânduri, care, cu un gest firesc, lasă deoparte pentru o clipă treburile gospodărești.

O expresie clasică a manierei naturaliste este vaza cu flori. Totuși, în această pictură, nu este un simplu element decorativ sau o emblemată a naturalismului, ci un punct de plecare în simbolistica iconografică: trandafirii și crini sunt simbolul dragostei divine și al purității Fecioarei, iar porumbcii albi, în partea de jos, simbolul iubirii pentru Dumnezeu și pentru Duhul Sfânt.



Gestul simplu și copilăresc al lui Isus, care își studiază rana pe care și-a făcut-o singur, în timp ce se juca cu o coroană de spini, este redat natural și face parte din viața cotidiană. Totuși, artistul rămâne fidel anumitor elemente tradiționale, precum albastrul veșmintelor, simbol al divinității Sale, subliniat și de lumina clară, supranaturală, care îl învâluie pe băiat.

Natura moartă din prim-plan are rolul de a insera scena într-un cadru familiar și îi oferă, totodată, artistului posibilitatea de a trata genul cu atenție și precizie.

▲ Francisco de Zurbarán, *Casa din Nazaret*, cca 1640, Cleveland, Museum of Art.