

MODALITĂȚI DE CONFIGURARE A IMAGINII ÎNTRE TRADIȚIE ȘI MODERNITATE. ARMONII ANTINOMICE ȘI SUCCESORALE

Lector univ. dr. Gabriela Georgescu
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, Muzică și Arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Echilibrul optim între tradiție și modernitate, ca orice ideal, este foarte greu de îndeplinit, de fapt aproape imposibil, în lumea noastră. Este de precizat, pe cât e posibil, și ce anume înseamnă „raport optim”, în fraza precedentă. Importantă este realizarea unei cât mai mari apropieri de acest deziderat, asigurarea unui raport armonios, atât între cele două mari segmente ale manifestărilor artistice ale umanității în magnificența lor (vechi și noi), cât și între fiecare temperament artistic și alegerea proporției pe care o face între tradiție și modernitate, între valorile inestimabile validate de timp și inovația marcată inevitabil de spiritul epocii contemporane. Această alegere, pe care fiecare creator o face în conformitate cu matricea sa genetică, este marcată de o unicitate evidentă. În timp ce unii filozofi, ca de pildă Lucian Blaga (în *Trilogia valorilor*), consideră că înzestrările înnăscute ale indivizilor au o pondere mai mare, ca importanță, în raport cu adaosurile ce survin prin achizițiile ulterioare (educație, mediu social, acumulare și fixare în timp, spiritul epocii), alții admit că educația este mai importantă decât zestrea nativă. Pentru a identifica acest fragil și inefabil echilibru dintre tradiție și inovație, trebuie luate în considerare datele native inițiale ale individului și, mai ales, ierarhia în care se află aceste date înscrise în matricea sa fundamentală, în funcție de gradul lor de excelență. „Tot ceea ce remarcă, creează, proiectează sau imaginează artistul poartă în filigran un fel de indiciu care este însăși cheia ființei sale”, afirmă René Huyghe (în *Puterea imaginii*).

Subiectivitatea dozajului între „vechi” și „nou” este afirmată și magistral susținută în teoria „categoriilor abisale”. După Lucian Blaga, o sentință dreaptă asupra unei opere de artă, nu se poate da decât din perspectiva categoriilor abisale care alcătuiesc „cotorul” ei inconștient. Aceste categorii abisale nu au numai darul de a modela din inconștient opera de artă ci și rolul de a genera anumite valori, atât în conștiința artiștilor, cât și în conștiința inșilor receptori. În accepțiunea lui Blaga există: 1. Categoriile orizontice: a. spațiale (spațiu plan, ondulat, sferic, „în cuiburi”, „multiplu perdelat”, spațiu infinit etc.); b. temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu);

2. Categori atitudinale (afirmație, negație, neutralitate); 3. Categori de mișcare și destin (anabazicul, catabazicul, starea pe loc); 4. Categori formative (tipizantul, individualizantul, stihialul etc.). Apartenența la anumite categorii abisale ale matricei stilistice ne dau propriul „temperament” artistic care ne domină ca o fatalitate. Aceste categorii au o impresionantă imunitate față de inducțiile sau influențele conștiente. Matricele stilistice nu sunt numai individuale, ci și matrice stilistice ale popoarelor, ale regiunilor, ale epocilor (acestea sunt evidente atunci când observăm diferențele dintre o pictură italiană și una germană, din aceeași perioadă, când comparăm o pictură dintr-o epocă, cu alta, din altă epocă, la același popor). Subiectivitatea interpretării, dată de temperamentul artistic, iese mai bine la iveală atunci când se abordează același subiect de către mai mulți artiști. Apar lucrări ireductibil distincte. Același temperament artistic diferențiat apare și atunci când sunt comparate operele a doi artiști contemporani, supuși acelorași condiții de origine, rasă, mediu, școală (exuberantul Rubens, delicatul și reținutul Van Dyck, echilibratul Klimt, angoasatul Egon Schiele). Yves Michaud, în *Critères esthétiques et jugement de goût*, referindu-se la receptorii de artă, afirmă: „Noi alegem operele așa cum alegem prietenii, adică în raport cu umorile și cu caracterele noastre. Unul preferă sublimul, altul tandrețea, al treilea ironia, zeflemeaua. Unul preferă ornamentația, altul simplitatea. Problemă de umori.” Combinând multiplele caracteristici ale operelor, obținem o infinitate de ipostaze, care-și găsesc, sau nu, „rezonanță” în inșii receptori. În funcție de apropierea sau depărtarea operei de idealul artistic al fiecărui consumator de artă, acesta își manifestă acceptarea, adularea sau dezavuarea și denigrarea operei respective. În acest context, nu putem să nu ne gândim și la sistemul armonios al *monadelor* lui Leibnitz. Deși contemplația lumii este unică pentru fiecare individ, relevând adevărul ființei sale, potrivit naturii lui lăuntrice, monadele, asimilate indivizilor, chiar dacă au fiecare percepțiile și apetențele lor, comunică în mod ideal cu celelalte monade, prin consubstanțialitate. Deși sunt de grade diferite, prin natura lor asemănătoare, trăiesc solidar, în armonie cu întregul (universul), în care nu este loc pentru separație și opoziție, ci doar pentru o dezvoltare progresivă și armonioasă. Același optimism și vitalism estetic îl întâlnim și la Lipps, care explică în modul său specific identificarea și armonizarea eului cu a non-eului. Prin consensul estetic, acel *sensus communis* kantian, se produce confluența sentimentului oricărui om cu sentimentul tuturor oamenilor, ca un

acord prestabilit cu natura umană prin care anumite forme plac, iar altele nu plac, unele forme fiind mai susceptibile receptării universale decât altele, indiferent de timp, loc, nivel cultural, sex etc. Universalitatea gustului o întâlnim decriptată, printre alții, la Henry Home, Edmund Burke, David Hume. René Huyghe acceptă și el acest temei al gustului sub forma unor constante ale oamenilor: „Omul poartă în el niște constante cărora le datorează continuitatea.” Simțul comun al lui Kant nu asigură numai continuitatea, acesta implică în primul rând comunicabilitatea ca o consecință de factură intersubiectivă a unui simț comun (pe aceeași filieră sunt și D. W. Crawford, J. Fisher, J. Maitland, V. Bash, R. K. Elliott, David Hume). Fără mijlocirea vreunui concept, conform simțului comun și universalității gustului, este evidențiat și acel Frumos Absolut, la Platon: „E vorba, Socrate, de acel frumos către care se îndreptau mai înainte toate străduințele noastre: un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; (...) frumos ce rămâne el însuși pentru sine, pururea identic sieși ca fiind de un singur chip.” (*Banchetul*, Platon). Asociez totdeauna *sensus communis* kantian cu *kalokaghaton*-ul antic grecesc (consensul general prin care binele și frumosul coexistă armonios), cu zicala populară „Ce-i frumos, și lui Dumnezeu îi place”, și cu teoria monadelor lui Leibnitz, datorită componentei optimiste regăsite în toate aceste afirmații, prin care în lume poate fi găsită, concepută și receptată, aceeași frumusețe pentru toți oamenii.

Am amintit acest grupaj de concepte ale frumosului (la diferiți autori importanți), în sensul de frumos universal, deoarece în cadrul disciplinei *Investigații alternative în pictură*, avem nevoie să accesăm acest tip de frumusețe, întâlnit atât la o analiză cât și la o prelucrare a operelor moderne și clasice, rolul lui fiind unificator, consensual.

Viziunea artistică nu reflectă mereu același lucru, nu e o oglindă permanent identică cu ea însăși, ci „o forță vitală de percepere a universului ce-și are propria sa istorie interioară și care a trecut prin mai multe etape de dezvoltare” (Wölfflin Heinrich, *Principii fundamentale ale Istoriei Artei*). Mutațiile ce survin în formele de concepție ce evoluează în timp sunt rezultatul unei evoluții interne, în însuși aparatul conceptual, dar și rezultatul condițiilor externe, al unui imbold dinafară și apariției unei mereu alte atitudini față de lume. Cauzele oscilațiilor și diversității gustului în timp sunt deci și de natură intrinsecă și de natură extrinsecă. Invenția și elaborarea operelor de artă se face în timpul interacțiunilor de diverse tipuri, în cursul

căroră regulile noii uzanțe sunt încercate, adoptate ori rejectate. Când criteriile devin stabile, ele sunt pur și simplu aplicate; după care apare un declin, o oboseală a acestei uzanțe și, automat, cerința unei noi uzanțe, care este concepută și se naște după noi reguli.

Activitatea artistică, sub toate aspectele ei, văzută ca o activitate codificată, își reactualizează permanent codurile. În acest „processus”, artistul învață să opereze după un ansamblu de reguli (normarea gustului), asupra căroră intervine, elaborând mereu altele noi. Istoria artelor este de fapt o succesiune a rupturilor de coduri care, la un moment dat, nu mai corespund condițiilor, devin sufocante, apăsătoare, perimate și trebuiesc înlăturate. „Un joc de limbaj se deschide atunci către altele. Nici mai bun, nici mai rău. Nici mai avansat, nici mai puțin avansat. Pur și simplu altul.” (Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*).

Anticii, mai precis pitagoreicii, sunt cei care au inițiat o teorie a Frumosului, „Marea Teorie”, cum o numește Tatarkiewich în a sa Istorie a esteticii. Doctrina cea veche, identificând frumosul cu armonia proporțiilor, constituie o teorie generală și durabilă, acceptată de toată antichitatea, începând cu pitagoreicii și Platon în veacul al V-lea, urmând cu Aristotel în al IV-lea, cu Stoicii în al III-lea, cu Vitruviu în era noastră, cu Pseudo Dionysios, Toma d'Aquino în evul mediu, cu Alberti, Marsilio Ficino și Dolce în Renaștere, cu Poussin în veacul al XVIII-lea. „Puține teorii au fost atât de trainice în istorie, iar în istoria artei europene o a doua tot atât de persistentă-n-a mai existat” (Tatarkiewich). Teoria era de fapt generalizarea observației pitagoreice privind armonia sunetelor. „Întregul univers se reduce la număr și armonie”, spun pitagoreicii, iar Aristotel, în Poetica, afirmă că „ordinea, proporția și precizia” sunt principalele specii ale frumosului. Pentru Pseudo Dionisyos, frumosul este proporție și strălucire. „Consonantia et claritas” este un deziderat al evului mediu, iar Poussin consideră că „ideea frumosului pătrunde materia dacă în ea există ordine, măsură și formă”. Armonia este sursa, principiul și cauza mulțumirii pe care ne-o produce arta.

Teza clasică a frumuseții și armoniei lumii, intenționalitatea frumuseții lumii (*pankalia*-la vechii greci) a fost infirmată de revoluția din artă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Din perspectiva actuală, cuvântul „avangardă” desemnează înnoirea tip fractură, nemiîntâlnită până atunci, în curgerea oarecum calmă a epocilor precedente, fenomen într-adevăr nou, de început de eră, fenomen de excepție în istoria

culturii. Avangardiștii au conștiința de a fi precursorii artei viitoare. Prin întoarcerea la Marele Timp și, implicit prin anularea a tot ce a fost („tabula rasa”), ei visează la o vârstă de aur a civilizațiilor, realizată prin intervenția fecundatoare a unor misterioase și obscure forțe arhetipale. Arhetipurile plastice, într-o perpetuă migrare de forme și soluții în spațiu și timp, „își au rădăcinile într-un fond arhaic - așa se explică reîntoarcerea modernilor la formele originale și nostalgia Marelui Timp.” (Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Meridiane, București, pag. 419) Acel trecut, depozitar al unui profund mister al creației, devine singura paradigmă la care aspiră artiștii moderni. Conform acestui demers, sunt luate ca model caracteristicile perioadelor de început, când liniile sunt mai rudimentare, neclare, fruste, mai degajate de obstacolele și dificultățile ridicate pe parcurs de problemele unei execuții evaluate.

Se pune acum întrebarea dacă e mai normal pentru artiști de a deforma datele lumii exterioare, decât de a le reproduce cu fidelitate. Realismul intelectual, care are drept scop o apropiere cât mai mare de Adevăr, alegând din perspective multiple, unghiul care îi relevă cel mai bine natura reală (implicit valoarea poetică), este validat de către avangardă, în detrimentul realismului optic. Acesta din urmă ar reprezenta, după unii autori, o excepție și nu o regulă în istoria umanității (Müller, Joseph-Émile, *L'Art moderne*, Librairie Générale Française, 1963, pag. 18-22). În timp de două generații (1863-1913) principiile artistice esențiale au evoluat mai mult ca în patru veacuri. Prin abrogarea sclaviei impuse de mimetism și a ilustrării meticuloase a subiectului, artiștii se simt liberi să dezvolte seva viguroasă a primitivismului, dezordinea primitivă și regăsirea unei inocențe virginale (cu condiția paradoxală a conștientizării ei), ca o compensare a aridității obsesive a mașinii, ca o reacție a dominației acesteia.

Primitivismul abordat cu frondă și ostentație pune însă sub semnul întrebării autenticitatea demersului creativ. Arta avangardelor, (trenând inertial până în Postmodernism), „nu înseamnă nicidecum că e lipsită de putere expresivă sau chiar de omenesc. Dar e adevărat că e lipsită de inocență și poate prea conștientă de emoțiile pe care vrea să le trezească.” (Faure, Élie, *Istoria artei*, Arta modernă, 2, Meridiane, București, 1988, pag. 132-133)

Tendința separatoare și retractilă a fiecărei arte, concentrată spre interiorul ei, ce caracterizează momentele raționaliste și clasice, este înlocuită în arta modernă cu așa numita „interferență a artelor”, ce definește perioadele

polistilistice, dominate de factorul intuitiv. Dincolo de alternativa fructuoasă a interferenței artelor, fecundate una de alta, contopite în sinteze inedite, apar și alte alternative, de astă dată, negative: cea a desființării granițelor până la desființarea structurilor, aroganta disprețuire a valorilor, formularea chiar a unui drept al anti-talentului. Nu mai rămâne decât un pas până la excesul superficialității, până la senzația fără acoperire a noului cu orice preț și, în final, până la anti-artă. Altă fațetă, aparținând aceluiași alternative negative, este invadarea progresivă a artei plastice de către domenii străine ei. Imixtiunea, uneori brutală, determină o atrofiere a substanței ei, prin asfixiere. Cu aceste noi domenii conexe „arta câștigă în extensie ceea ce pierde ca specificitate” (Rosario Assunto, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Faltrinelli Editore, 1960, Milano, pag. 55). Rafinamentul calității, dobândită în timp și cu muncă asiduă, este înlocuit cu amplificarea intensității, prin exacerbară a unei extraordinare vitalități; plenitudinea maturității și, mai ales, a bătrâneții, este substituită cu făloșenia ostentativ-orgolioasă și fără scrupule a tinereții. Pierderea respectului pentru valorile trecutului, altă dată sacrosantă, duce inevitabil la devalorizarea peste măsură a bătrâneții, la maturizarea din ce în ce mai precoce a indivizilor, la viața autonomă a tineretului sau la emanciparea timpurie de sub tutela părinți-adulți. Taierea rădăcinilor unei plante determină absența alimentării cu nutrienți, absolut necesari existenței, și, inevitabil, duce la moartea ei.

Apetența pentru zonele obscure ale inconștientului, ermetismul căutat al operelor, frenezia execuției, setea de violențe sporite din ce în ce mai mult prin înălțarea pragului percepțiilor, deformarea și reinventarea (de cele mai multe ori numai de dragul unei mode, fără suportul unei reale necesități interioare), evaziunea în neant sau nihilismul, improvizația și incoerența, exhibiționarea grotescului și scabrosului, descompunerea și ruperea continuității în faze succesive, disocierea desenului și a culorii, abandonul perspectivei tradiționale, pretenția de recucerire a unei ingenuități ancestrale, sunt câteva dintre „dezideratele” modernismului. O atenție aparte trebuie acordată și fracturii ce apare între talent și gust, pretenția afirmării unui „drept” al anti-talentului. Adularea superficialității și a simplismului excesiv (vidul ca expresie a unor neputințe, la adăpostul „modernului”) duce la o desconsiderare, fără suport real și fără rezonanță în rândul publicului consumator de artă, a tipurilor de talente autentice, în special a celor mimetice și tensionale, din partea unor creatori incapabili să ajungă la valențe expresive

de acest tip, fie o mai puternică sensibilitate înnăscută, fie o atenție mai mare și mai îndelungată acordată obiectului. Sunt pretinse anumite condiții de percepere (propriei experienței estetice), indispensabile delicateții și sensibilității bunului gust:

„Cel care nu este delicat nu poate să perceapă subtilitățile operelor, cel care nu are experiență ezită și confundă. Cel care nu știe să compare este hipnotizat de singularitate. Cel care e influențat de prejudecăți nu are capacitatea de a simți.” (Michaud Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Ed. Hachet, Paris, 1999, pag. 110)

Dacă în trecut exista o universalitate a gustului (cel puțin în civilizațiile de ținută ca întindere culturală și ca timp, în epocile de majoră omogenitate stilistică), în prezent există o stratificare a gustului, fără precedent în trecut. Marele public este câteodată, dezorientat, plictisit și agasat de faptul că nu înțelege, de cele mai multe ori, arta modernă. Unitatea dintre aspirațiile publicului și producția artistică a încetat să mai existe începând cu perioada impresioniștilor, de când a început să se manifeste și un dispreț crescător al artiștilor pentru înțelegerea publicului. Există „un divorț fără precedent între public și artistul de calitate.” (Lhote André, *Să vorbim despre pictură*, Meridiane, București, 1971, pag. 152) Aceasta se resimte și în perioada actuală într-o lipsă de interes pentru artă, observatorul (publicul) nu își mai asumă „o anumită smerenie, datorită unor inadecvări ce rezidă în el însuși și nu în acele lucrări.” (Knobler Nathan, *Dialogul vizual*, Meridiane, București, 1983, vol. I, pag. 22)

Desconsiderarea artei este posibilă și datorită aspectului gregar, ce nu mai impune respectul dat de o „măiestrie” artistică, ce uimea altădată privitorul, datorită arbitrariului, superficialului (totul se petrece rapid, fără prea multă seriozitate, chiar trebuie să și dureze puțin, pentru a face loc la altceva). Degenerarea pe care o descospiră criticii consistă în „a nu vedea” (iconoclastia), „a nu simți” (dezumanizarea), „a nu gândi” (înclinația către irațional), „a nu vorbi” (ermetismul expresiei). Această degenerare privită ca expresie a dezgustului pentru societatea modernă și a tendinței masochiste a sufletului modern poate fi de ordin psihologic, moral și politic, social și religios, filozofic, istoric sau cultural (Huizinga).

Schimbând registrul negativ, cu cel pozitiv, nu putem să nu avem în vedere că organizarea formală a lucrărilor de artă rămâne totuși un indicator al calității artistice. Există și niște criterii valide, indiferent cât de gestuale,

abstracte, suprarealiste, conceptuale sau informale ar fi lucrările de pictură. Ne referim aici la pictură în accepțiunea obișnuită, în spiritul binecunoscutei formulări a lui Maurice Denis („Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un CERTAIN ordre assemblées”- *Théorie*, 1912) și nu la experimente extremiste, care-i depășesc cu intenționalitate granițele (instalații, land-art, performance, body art etc.). Dincolo de dorul disperat de noutate, de tehnicismul epocii actuale, de vastitatea de necuprins și de accelerarea schimbărilor, aceste criterii sunt valide, nu numai pentru că și-au demonstrat viabilitatea, sau în virtutea inerției, ci pentru că ele reprezintă niște deziderate și niște apetențe general umane, niște constante umane. Astfel, importante sunt: unitatea compoziției, bogăția și diversitatea, inventivitatea, originalitatea, economia artistică, sugestivitatea. Ca și criterii ale artei reprezentative, Jacob Rosenberg menționează: „sensibilitatea, articularea, consistența, selectivitatea, vitalitatea, gama de accente, bogăția relațiilor formale, intensitatea, flexibilitatea, expresivitatea, simțul echilibrului și aptitudinea pentru modalitatea de expresie aleasă.” (Rosenberg Iacob, *Criteriul calității în artă*, Ed. Meridiane, București, 1980, pag. 147)

Personal consider că cel mai important criteriu de apreciere al unei opere, ca și criteriu esențial, este vitalitatea, care însumează pasiunea și elanul vital pe care artistul reușește să le transpună și să le transmită, cu ajutorul talentului, indiferent în ce perioadă a fost creată, cum a fost creată și când e receptată opera. Să nu ignorăm totuși celelalte criterii axiologice de ființare ale unei lucrări artistice ca operă: talentul sau geniul artistului, cunoștințele avansate privind tehnica de lucru, inteligența plastică, acumulările cantitative și calitative, adecvarea, armonizarea, mesajul benefic, în pofida celui malefic etc.

Catalogarea unei opere poate fi, uneori, destul de relativă, pot apărea chiar inversări dramatice. Ca exemplu putem aminti controversatul Art Nouveau, considerat ultimul stil clasic și primul stil modern. Tocmai din puternica tensiune a ambivalenței sale se pare că derivă și acele neconcordanțe de păreri. Haosul criteriologic al perioadei actuale dat de diversitatea, disparitatea experiențelor estetice pe care le avem de parcurs și apetențele specifice grefate pe aceste eterogenități, trebuie contracarat printr-

o abordare inteligentă, echilibrată, armonizatoare și integratoare, însoțită de mult tact pedagogic.

Problematica disciplinei *Investigații alternative în pictură* presupune punerea în acord a trecutului cu prezentul, în mod alternativ, sau, concomitent, în aceeași lucrare, printr-o punere în discuție a armoniilor antinomice și succesore trecute și prezente. Astfel, este indispensabilă atingerea, în primul rând, a obiectivelor generale ale disciplinei: transmiterea și însușirea de cunoștințe fundamentale, ținând de evoluția artei în timp; identificarea, definirea și analiza limbajului artistic; crearea cadrului teoretic și practic pentru însușirea și valorificarea conceptelor de bază din domeniul artelor vizuale. Ca și obiective specifice ne propunem: înțelegerea valențelor semantice ale culorilor, a armoniilor cromatice și a gamelor specifice prin investigațiile diferitelor tehnici care le pot valorifica valențele expresivității; însușirea principiilor, procedeele și instrumentelor specifice metodei de cercetare în artele vizuale, pentru descrierea și realizarea proiectului artistic; formarea unor aptitudini de gândire critică individuală imediat transferabile în analiza practicii artistice prin mijloacele investigațiilor alternative în cromatologie. În acest scop, se înțelege că o parcurgere exhaustivă a istoriei și teoriei artei, referitoare la pictură, înțelegerea în totalitate a valențelor expresive, precum și însușirea instrumentarului specific cercetării în artele vizuale, sunt deziderate de neatins. În funcție de apetențele generale ale grupei de studenți, fără să excludem în totalitate apetențele cadrului didactic, se vor selecta anumite segmente semnificative din materialul de studiat. În afară de aceste tendințe sau înclinații subiective, care, prin interesul manifestat, prin satisfacerea curiozității în cunoașterea lor, generează o eficientizare evidentă a demersului didactic, nu trebuie neglijate în nici un caz anumite paliere însemnate și revelatoare de pe parcursul evoluției culturale ale umanității, chiar dacă ele nu intră în preferințele participanților la curs. Privitor la competențele profesionale, utilizarea tehnicilor și tehnologiilor specifice pentru transpunerea în material a proiectului artistic, se vor utiliza atât tehnicile, instrumentele și suporturile tradiționale (acuarelă, tempera, ulei, suport de pânză, suport de lemn, hârtie etc.), cât și cele moderne (culori acrilice, vinilice, lacuri, colaje, alte materiale neconvenționale și experimentale). Spiritul tânăr al studenților este caracterizat de dorința de noutate, de dorința de a experimenta, și trebuie să fim deschiși la aceste inițiative, uneori valoroase. Coexistența tehnicilor (utilizarea tehnicilor

mixte) în același proiect poate fi făcută posibilă doar printr-un acord bine elaborat din punct de vedere rațional, dar și pe cale intuitivă, senzorială. Se va proceda la analiza comparativă a imaginii picturale, a conotațiilor cromatice, compoziționale, plastice și tehnice implicate. Documentarea și investigarea teoretică, științifică și practică se va face în vederea realizării unui proiect profesional în pictură. În acest scop, se vor da sugestii, se vor trasa repere, criterii, vor fi evidențiate puncte de vedere de care să se țină seama în cercetarea respectivă.

Pentru subiectul *Portretul în istoria artei*, de exemplu, se pot da următoarele sugestii:

*Să se studieze în special perioadele în care portretul apare în mod pregnant, ca preocupare relevantă pentru epoca respectivă (antichitatea târzie-Fayoum, portretele din Renaștere, Baroc, Romanticism, Clasicism, Realism, Cubism, Impresionism, Fovism, Suprerealism, Post Modernism etc.). Trebuie menționat aici că au existat perioade care au refuzat portretul, ca subiect în sine, acesta fiind totuși implicit în compoziții de diverse genuri (ex. în civilizația greacă, bizantină). Configurarea propriu-zisă a imaginii trebuie să însumeze toate eforturile și achizițiile anterioare, să facă dovada, prin calitatea și valențele expresive ale reprezentării, a investigațiilor teoretice și practice desfășurate în prealabil. Pe parcursul anului universitar s-ar putea planifica și anumite teme colective (ex: Panou modular-casetat), prin care să se dezvolte spiritul de echipă și coeziunea dintre studenți. Studenții ar putea fi repartizați pe grupe, în funcție de afinități.

Ca modalitate de investigare practică în pictură nu trebuie neglijată *Reproducerea de artă*, cu evidente beneficii aptitudinale ulterioare. Ea a fost practică de marii maestri, în scopul desăvârșirii lor, dând roade bogate. De cele mai multe ori, reproducerea de artă a fost însoțită și de o interpretare substanțială din partea artiștilor în cauză (Raoul Dufy, reproducând Nașterea Venerei a lui Botticelli sau Ora de muzică a lui Tizian, Francis Bacon reproducându-l pe Velasquez-Papa Inocențiu al X-lea și Rembrandt-Boul Jupuit).

Investigațiile desfășurate se referă și la partea de creație-invenție implicată în produsele artistice picturale. Supremația tehnicii în viața cotidiană a generat, pe lângă beneficiile cunoscute, și un impact negativ asupra echilibrului psihic și fizic uman, a diminuat, se pare, fondul unic și inconfundabil al individului, erodându-i formele de manifestare, printre care

și pe cele artistice. Astfel, unii studenți manifestă o pliere greoaie pe cerințele artistice, o „anchilozare” în creația lor, o insuficientă creativitate. Aceasta trebuie combătută, mai ales, printr-un exercițiu susținut, printr-o atmosferă relaxată, propice creației.

Optez pentru o reevaluare și o reconsiderare a frumosului natural, pur, benefic condiției umane. Aspirația către Frumusețe coincide cu căutarea Absolutului și a Infinitului. Creațiile artistice, în general, sunt cele mai înalte producții ale naturii, în care inteligența, libertatea și voința cooperează, urmând pilda divină la scară umană. „Spiritul construiește din propria lui necesitate de desăvârșire, iar desăvârșirea nu-i nimic altceva decât unitate și armonie, adică completare expresivă.” (Petru Comarnescu, Kalokagathon)

Printr-o juxtapunere și o coexistență conciliantă a valorilor, am putea spera la o reluare a acelei universalități a gustului ce caracteriza anumite perioade ale civilizației umane.

Bibliografie

- Élie, *Istoria artei, Arta modernă, II*, Ed. Meridiane, București, 1988
Knobler Nathan, *Dialogul vizual*, Ed. Meridiane, București, 1983
Lhote André, *Să vorbim despre pictură*, Ed. Meridiane, București,
1971
Müller, Joseph-Émile, *L'Art moderne*, Librairie Générale Française,
1963
Rosenberg Iacob, *Criteriul calității în artă*, Ed. Meridiane, București,
1980