

BAROCUL

Imprejurările care favorizează nașterea și propagarea caracterelor artei baroce, adică cele care au contribuit la transformarea stilului Renasterii, pentru a-l face să alunece la cel prin care se definește barocul aparțin la trei categorii deosebite. Unele sunt de ordin istoric, altele de ordin psihologic, cele de-al treilea de ordin estetic.

În prima jumătate a sec. XVI asistăm la unul din acele evenimente făcute să schimbe cursul istoriei, să modifice criteriile morale ale oamenilor, să atingă sufletele în ce au mai adânc și mai durabil, adică în credința religioasă. Acest eveniment este Reforma.

Consecințele răspândirii ei sunt imense, în toate domeniile spiritului. Știm că una din cauzele care o provocase fusese aceea paganizare a oamenilor timpului, însoțită de o relaxare a moravurilor și de o slăbire a principiilor credinței adevărate. Ambele aceste rele erau datorate poate ideilor umanistilor, dar și concepțiilor artistice ale Renasterii, din ce în ce mai răspândită în clasele culte ale Europei, în deosebi printre cei care conduceau biserica de sub autoritatea papei. Dășmanii catolicismului imputau cu vehemență clerului înalt, în cuvântări și pamflete, senzualitatea și desfrâu în care trăia. Exemplele ce se citeau erau cu adevărat uluitoare și ele zdruncinau din temelie autoritatea morală a sefilor. Biserica română se găsea astfel într-una din cele mai mari primejdii ce au amenințat vreodată existența. Ea trebuia să se vindece ori să-și vadă credinciosii parasind-o, spre a o ataca apoi cu toată îndărjirea pasiunii.

Cei de care depindea soarta religiei catolice : Papii, cardinalii, marii demnitari, se vad siliti să reacționeze spre a da o satisfacție opiniei publice. Este ceea ce determină convocarea consiliului de la Trenta (1545-1563), menit să fixeze normele sanatoase și morale, după care să se conducă în viitor catolicismul. Rezultatele conciliului sunt vizibile în acea mișcare cunoscută în istorie sub numele de Contrareforma. Este răspunsul autorităților papale la atacurile și la amenințările oamenilor Reformei. Printre ele, acuzarea de imoralitate și de senzualitate păgână era cea mai des auzită și poate cea mai justificată. Era cauza pentru care unul din principalele rezultate ale conciliului a fost redactarea măsurilor prin care să se purifice biserica, ceea ce a dus fatal la o simplificare și la o îngrădire a artei, la o moralizare a ei în subiect și intenții.

Se impută artiștilor și clienților lor, aparținând lumii religioase, introducerea unei idolatrii păgâne, inadmisibile, în locașul lui Dumnezeu, a unui desfrâu de imaginație, care era o provocare directă, la pudoare și la puritatea spiritului creștinesc. Conciliul decretează deci alungarea din tablourile și compozițiile destinate clerului a tot ce putea deștepta gânduri profane și răscoliri de patimi în privitor. Modestia și severitatea concepției se cuvine să înlocuiască libertatea abuzivă care domnise până atunci în casa Domnului. Hotărâre eroică, dar greu de aplicat și condamnată să fie incurând data uitării căci vechile instincte nu pot fi multă vreme încatusate. În triumful chiar al bisericii, după criza profundă care o agitase și o condusesese până la pragul ruinei, ea găsește un motiv suficient de încredere, deci o nouă cauză de exaltare, ce se va traduce prin opere pline de avânt și printr-o creștere nemăsurată a sentimentului. În definitiv, se ajunge la o nouă formă de senzualism, care constituie unul din caracterele izbitoare ale artei Contrareformei, mai ales sub aspectul ei Jesuit.

Astfel, în operele de artă și, în genere, în manifestările culturale în legătură cu religia, ca o urmărire acestui sentiment de încredere oarbă, de reînnoire a catolicismului, întâlnim o nevoie adâncă și chinuitoare de a se imagina aievea tot ce constituise viața

martirilor, o predilectie pentru formele de autochinuire ascetica, pentru renuntarea la placerile lumesti, o pasiune aproape febrila pentru Christ Patimitorul, pentru Fecioara, pentru suferintele acesteia cand Fiul Ei se gasea rastignit pe cruce. Regulile ordinului iezuitilor, iesit ca o alta consecinta din conciliul de la Trenta, influenteaza in acelasi sens arta vremii. Printre cei care apartin acestui ordin se recruteaza marii mistici de atunci si marii predicatori. Pentru impodobirea bisericilor lor se face apel la cei mai mari aritisti. Ordinul fixeaza oarecum normele care vor prezida la desenarea planurilor si la decorarea lacasurilor cultului. Pe masura ce influenta iezuitilor creste in lumea catolica, estetica lor se impune in regiuni din ce in ce mai intinse. « Stilul iezuit » va fi astfel una din formele curente ale artei Barocului.

Acestea ar fi cauzele de ordin istoric si psihologic care provoaca nasterea si determina caracterele acestei forme asa de particulare de arta care s-a numit stilul Baroc. Dar mai esti si o alta de natura pur estetica. Ea nu determina poate, dar contribuie sa intensifice aspecte provocate de celelalte doua cauze, tocmai fiind ca actiunea ei merge in aceeasi directie cu influenta pe care o sufera arta de la evenimentele istorice si psihologice la care faceam aluzie. Aceasta cauza de ordin estetic este in legatura cu un fenomen observat atunci cand stilurile declina si se caracterizeaza printr-o lipsa de masura si de armonie, printr-un dezechilibru, prin manierismul care apare, in mod fatal, in perioada finala a stilurilor, fenomenul acesta observat si studiat este admis de mai toti istoricii de arta. In acest sens s-a putut vorbi de un baroc al artei clasice grecesti, in epoca alexandrina, cum s-a vorbit de un baroc al goticului. Era natural deci ca dupa formele armonioase ale Renasterii, sa asistam la transformarea lor in elementele exagerate si pletorice de care se va servi adesea Barocul.

Barocul se naste in Italia, ceea ce este cu totul natural, pe de-o parte din pricina infloririi la care ajunsesera acolo artele majore, pe de alta din pricina consideratiilor de ordin politic si psihologic de care am vorbit inainte. Italia va fi multa vreme inca acel rezervor de forte vii, din care se vor adapa toate miscarile importante in arta Apusului. Din acest punct de vedere nici o alta tara nu se va putea masura cu ea. Este evident ca temperamentul italian, impresionabil, pasionat, mai spontan decat al celorlalti occidentali, nu putin a contribuit la propagarea noului stil. Sa nu uitam inca tendinta locuitorilor Peninsulei spre exteriorizarile spectaculoase, pornite dintr-un orgoliu cu totul in spiritul Barocului.

De la italieni, Barocul se raspandeste in restul Europei, bine inteles acomodandu-se gustului public, imprejurarilor locale, temperamentului artistilor, scotand in relief una sau alta din trasaturile sale dominante, conform insusirilor particulare ale celor care il vor practica sau ale celor carora se adreseaza.

O observare preliminara, **arhitectura** devine din nou arta dominanta, care inglobeaza pe toate celelalte si careia totul se subordoneaza. Aceasta se explica poate si prin faptul ca monumentele de forme grandioase, uriase chiar, sunt toate in spiritul stilului si devin un fenomen aproape obisnuit. Ele apar ca un simbol al fortei dominante al Papilor sau a suveranilor cu putere absoluta. Era logic ca si celelalte arte sa fie mai ales utilizate spre a servi ca auxiliare acestei nevoi, generale la toti conducatorii autocrati de state, adica la cei care vor proteja artele.

Numele de « Baroc » ce s-a dat stilului sec XVII se pare ca este de origine iberica, spaniola sau portugheza. E un cuvant ce se intrebuinta spre a desemna o perla imperfecta, asimetrica, fata de o alta a carei forma era rotunda si regulata, fiindca asimetrice erau si liniile in stilul Baroc. De aici epitetul a fost intins la arhitectura, apoi la celelalte arte. Bineinteles ca la inceput denumirea avea un sens perorativ, asa cum se intampla si cu cea de « gotic », aplicata artei sfarsitului Evului Mediu. Ea a

aparut abia prin sec XVIII, intr-o vreme cand simpatiile esteticienilor mergeau toate spre stilul clasic. In fond, ea arata putina stima in care atunci erau tinute operele sec al XVII-lea.

Originea acestui stil, mai ales in ce priveste **arhitectura**, trebuie cautata in Renastere. De aici, din arta sec al XVI-lea tarziu s-au luat elementele care, modificate, prelucrate conform preferintelor oamenilor sec al XVII-lea au ajuns la acele forme, pe care le puteau considera ca perfect corespunzatoare estetice Barocului. Insa, desi punctul de plecare poate fi considerat in Renastere, ceea ce s-a imprumutat sec XVI-lea este asa de profund transformat, incat, in momentul in care Barocul ajunge la expresia lui suprema, formele de care se serveste vor fi nu numai deosebite ci uneori direct in opozitie cu cele ale Renasterii. Liniile unei cladiri, fiind ca am spus ca arhitectura este arta dominanta, adica contururile ce o limiteaza, distributia volumelor, raportul maselor, asa de logice si de armonioase, prezentand in sec trecut o soliditate si un echilibru suveran, se vor complica pana la absurd, vor fi animate de un ritm sacadat, vor lua pozitii neasteptate, care par sa ameninte existenta chiar a cladirii. Artistii se vor stradui din toate puterile sa uimeasca, sa zapaceasca prin combinatiile cele mai bizare si mai neprevazute. Totul va avea aerul unui decor de opera, a unor combinatii provizorii, asemenea atator scenografii in teatru, care devenise unul din genurile predilecte ale modei timpului, in general se poate spune ca asistam la domnia tiranica a liniilor curbe si frante.

Se intalnesc fel de fel de combinatii contrastante, menite sa se contrabalanseze unele prin altele. Astfel, daca intr-o parte a cladirii apare o linie curbata intr-un sens ori un unghi intrat, in partea opusa era o linie curbata in sens contrar, un plan sau un unghi iesit in afara. Articulatiile unui monument care asa de lamurit si de cu franchete erau puse in evidenta in Renastere, acum vor fi ascunse, vor fi mascate de o imbracaminte exterioara. Pana si regulile constructiei vor fi modificate, in sensul ca suprafata cladirilor, zidite dintr-un material mai ordinar, va fi captusita cu un material mai pretios si mai pitoresc la infatisare. Blocurile de piatra, exact prinse impreuna si aparente pana atunci, rareori se vor mai vedea asa de clar intr-o constructie.

Sculptura si pictura ajung din nou ajutatoarele arhitecturii, sunt coborate la rolul secundar de arte decorative. Tendinta de a crea iluzii, de a mistifica pe privitor, devine o norma generala. Cele doua nobile arte, carora Renasterea le datora mare parte din prestigiul sau, adesea nu vor avea alt scop decat de a contribui la aceste mistificari. De multe ori de pilda un decor este executat jumatate sculptat, cealalta jumatate fiind pictata. Niciodata un artist al Renasterii nu s-ar fi coborat la un procedeu atat de suspect. Insfarsit **pictura** mai are de multe ori menirea sa ne dea impresia ca spatiul decorat cu ea si inchis intre peretii unei cladiri se sparge, ca pe acolo se vede cerul, de unde se coboara cine stie ce coruri ingeresti, sau unde se indeplineste un miracol ce insoteste triumful vietii vreunui sfant. Correggio nu este strain de aceasta preferinta a oamenilor Barocului pentru perspectivele infinite, obtinute prin ajutorul picturii de pe plafoane.

Subiectele tratate de artisti, mai ales de pictori si de sculptori la maniera lor ramanem uimiti de intensitatea sentimentului lor, de patosul pe care-l pun in executie, de ardoarea credintei, care imbraca uneori forme ciudata, mergand pana la un misticism care nu intotdeauna stie sa se opreasca acolo unde incepe dezechilibrul mintal. Gesticulare exagerata, poze si atitudini violent-extatice, ori teatral-dramatice, languare, manierism, tot atatea trasaturi care contrasteaza cu linistea nobila, cu stapanirea de sine, cu armonia din operele create de Renastere, cu exceptia poate a celor imaginate de Michelangelo care, dupa cum stim trece drept unul din initiatorii Barocului sau de Tintoretto, si el un alt initiator.

În sfârșit, irealismul se opune în Baroc raționalismului și naturalismului de la baza concepțiilor din vremea Renașterii. De aceea, poate, artiștii Barocului văd totul în mare, construiesc monumente de dimensiuni colosale, se lasă dominați de optica scenei. Întocmai ca în decorurile de teatru (este de remarcat de altfel dragostea oamenilor secolului XVII pentru acest gen literar) ei planuiesc monumente despartite în mai multe corpuri care se succed în spațiu, în planuri adesea la nivele diferite și care comunică între ele prin poduri suspendate, prin arcade, prin galerii aeriene.

Planul general al unui ansamblu de construcții este de multe ori radiant, pornind de la o clădire centrală sau de la o piață, în mijlocul căreia se înalță o fontană de mari proporții, un obelisc, o statuă colosală. Uneori în nevoia de grandios, arhitectul nu se oprește la zidurile exterioare ale construcției, ci o imaginează ca făcând parte dintr-un ansamblu de sistematizare mult mai întins, în care intra tot terenul inconjurator, adică parcurile, lacurile, pădurea și pajistile din jurul ei. Imaginația de vizionar a unui Piranesi, în aqua-fortele sale, nu este decât în formă paroxistică și de o înaltă putere sugestivă, îmbrăcată în arta unui gravor de geniu, a unor însușiri destul de generale printre oamenii barocului.

Pentru a înțelege ce înseamnă un **ansamblu arhitectural al Barocului** un exemplu edificator este Piața Sf. Petru din Roma.

Vorbind de rolul Iezuitilor în crearea stilului Baroc exemplificăm Biserica din Roma construită de acest ordin, ea fiind printre primele clădiri în care ne întămpină tendințele stilului și a fost ridicată între 1568-1576, după planul lui Giacomo Vignola, elev al lui Michelangelo, arhitect și teoretician al Barocului.

Cu cât înaintăm spre mijlocul secolului XVII cu atât detaliile caracteristice stilului Baroc se înmulțesc și se accentuează. Borromini (1599-1667), elev al lui Maderna este poate arhitectul care a contribuit mai mult la progresele formelor noi, lui datorându-se între altele multe construcții frumoase biserica Santa Agnes din piața Navonna.

Pietro de Cortona, pictor și arhitect (1596-1669) merge și mai departe cu inovațiile în frumoasa fațadă a Sf. Maria della Pace.

Sf. Maria della Salute este opera arhitectului Baldassare Longhena (1604-1682).

Una din numeroasele fontane decorative este Fontana di Trevi executată de Niccolò Salvi în ce privește arhitectura și de Pietro Bracci în ce privește sculptura, în prima jumătate a secolului XVIII. Mai puțin monumentală, însă desăvârșită prin proporțiile și grația ei, este fontana Tritonului, opera lui Bernini, în piața Barberini.

Cum am amintit și la început, în Baroc **sculptura și pictura devin din nou auxiliarele arhitecturii**. Arhitecții decid de cele mai multe ori despre locul și forma pe care decorațiile, plastice sau în culori le vor ocupa în fațadă sau în interiorul unei clădiri. În realitate situația este ceva mai complexă și mai nuanțată, astfel că mulți dintre arhitecții însemnați, sunt în același timp sculptori sau pictori decoratori de plăfoane. În această dublă calitate ei își determină uneori singuri rolul pe care-l vor îndeplini în celelalte domenii, partea de contribuție pe care o vor aduce într-o construcție însemnată. Așa încât, nu se poate pretinde că în toate împrejurările arhitectul comandă sculptorului ci mai degrabă îi cere, când este vorba de o personalitate de mare importanță, o colaborare foarte strânsă. Așa s-a întâmplat cu Giovanni Lorenzo – familiar numit Gianlorenzo-Bernini. E una din figurile cu adevărat strălucite ale acestei epoci, iar opera sa bogată, variată, personală, în transformările ce le suferă, se confundă cu o evoluție însăși a sculpturii baroce.

Una dintre operele capitale ale artei italiene este colonada Sf. Petru realizare grandioasă ce se poate măsura cu oricare altă, oricât de faimoasă din secolul al XVIII-lea,

autoru fiind Gianlorenzo-Bernini. Ca sculptor se poate afirma fara exagerare ca el este cel dintai artist al vremii sale.

Se naste la Napoli dar e de origine toscana, ceea ce nu trebuie pierdut din vedere cand ii analizam maniera. Cea mai mare parte a activitatii sale o petrece insa la Roman in serviciul Papilor. Se poate vorbi deci de dansul ca de un reprezentant, aproape ca de un sef al Scolii Romane in sec al XVII-lea. Traieste de la 1598-1680. Viata sa, ca alta data cea a lui Michel-Angelo umple aproape un secol. El a inceput sa produca inca de la varsta de 15ani, si a continuat sa lucreze pana la sfarsitul vietii sale, perioada sa de activitate intensa trecand de 65ani. Bernini a trait astfel imprimand pecetea puternicii sale naturi, celei mai stralucite perioade a Barocului.

Toti contemporanii vorbesc de dansul ca de un om inteligent, dotat, ca si multi alti mari creatori, cu un temperament in acelasi timp ardent si reflectat, entuziasmandu-se repede, insa obisnuit sa cantareasca de aproape mijloacele realizarii, ca si principiile pe care le pune la baza lucrarilor sale. Ca toti cei educati in contact cu operele nemuritoare ale Renasterii, el simtea realitatea cu putere si niciodata nu s-a departat prea mult de ea, nici chiar in perioadele sale cele mai indraznete. A stiut sa se identifice cu aspiratiile vremii, sa puna in relief acele trasaturi care gaseau mai ales ecou printre amatori. Studiind monumentele ce ne-au ramas de la dansul, ajungem astfel sa parcurgem oarecum toate fazele importante ale evolutiei gustului Baroc. « Rapirea Prosepinei » este printre primele lucrari ale artistului executata la varsta de 24ani. Aici inca nu se poate vorbi de un stil personal de vreme ce se simt amintirile epocii anterioare. Indraznelile lui Bernini care il vor face celebru n-au aparut inca in schimb orice cunoscator poate admira grandoarea formei, o forta si o perfectiune de executie, care sunt in cea mai buna traditie italiana, si care ne duc direct la arta Renasterii. In acelasi timp, prin cateva detalii realiste artistul intensifica impresia de viata, pe care incearca sa o desteste in noi. Acest contact permanent cu modelul, chiar atunci cand fantezia artistului pare mai inaripata, e una din caracterele predominante ale artei lui Bernini. E o insusire care nu-l va parasi nici in momentele cele mai avansate si care ii da superioritate incontestabila fata de toti ceilalti sculptori imitatori ai stilului lui Bernini. Ea il impune de o potri va atat cunoscatorului, cat si marelui public. Accentuand cateva detalii cum ar fi depilda urma adanca pe care mana vanjoasa a lui Pluton o lasa in trupul plapand al Proserpinei, dand o infatisare brusca gestului cu care zeita impinge capul rapitorului ei, el ne da o iluzie a vietii, pe care un sculptor clasic n-ar fi incercat sa o obtina. Si desi, cu cat va inainta in varsta, stilul sau va deveni mai original, el isi va interzice intotdeauna o deformare arbitrara a realitatii.

Fantana Tritonului, o alta opera foarte cunoscuta a lui Bernini apartine unei epoci ceva mai tarzii, caci a fost terminata cam prin 1640, pentru un Papa din familia Barberini, protector al artelor. De aceea vedem pe soclu cele 3 albine din armele acestei ilustre familii romane. Ideea ce a calauzit artistul a fost sa realizeze ceva pitoresc, dar in acelasi timp monumental. A cautat sa obtina pentru figura principala un suport solid care sa nu para greu si nici macar prea masiv, prin liniile si volumul sau. Pentru aceasta a recurs la o combinatie de figuri cu o baza bine fixata pe pamant, insa prezentand intre ele goluri si conturandu-se prin linii foarte mladioase. Imagineaza astfel un pedestal compus din 4 delfini care, sprijiniti pe boturile lor si ridicand in aer cozile printr-o miscare eleganta si serpuitoare ajung sa sustina scoica bivalva, pe care incaleca Tritonul. Analizand in detaliu, fantana poate sa apara ca un lucru prea complex in componentele sale. Ingeniozitatea artistului a facut totusi ca din parti disparate si felurite, sa se ajunga la ceva unitar si logic, ce impune prin echilibrul compozitiei. Soliditatea pe care dorea sa o sugereze este rezultatul unor impreunari de elemente delicate cand le luam pe fiecare in parte.

Pe masura ce gloria sculptorului creste i se cere tot mai des concursul pentru decorarea interioara a bisericilor din Roma. Evident basilica Sf. Petru este cea in care el va avea mai des ocazia sa se manifeste, cu atat mai mult cu cat aici isi alegeau loc de inmormantare cei mai multi dintre Papii contemporani. Bernini este adesea insarcinat cu construirea monumentelor, care trebuiau sa le eternizeze memoria. Aceste monumente le vom intalni pe parcursul carierei artistului. Ne vom opri insa la unul singur mai caracteristic, mai conform ideii pe care oamenii Barocului si-o faceau despre insusirile si aspectul ce se cer unui monument funerar: „Mormantul Papei Alexandru al VII-lea” a fost executat intre anii 1671-1678, in ultima perioada a vietii artistului, atunci cand el ajunsese un om aproape de 80 de ani. Monumentul trebuia sa se conformeze situatiei, adica sa se supuna arhitecturii si sa imbrace spatiul de deasupra unei usi, intr-o firida din interiorul bisericii Sf. Petru. Insa, ca si cum acest spatiu ar fi prea ingust pentru ca sa primeasca intregul monument, figurile principale sparg limitele, le depasesc la dreapta si la stanga firidei, ca si in partea de deasupra intrarii.

Problema ce se punea pentru sculptor era deosebit de grea. Evident, nu se putea aseza un monument intr-un asemenea spatiu impropriu asa cum se asaza o statuie pe o polita de lemn sau pe un suport de piatra. Era nevoie sa se ajunga la un acord intre opera si locul care-i servea de cadru. Aceasta unitate a fost obtinuta de Bernini prin imaginarea unei perdele grele de stofa pretioasa (realizata in marmura rosie cu vine de culori deosebite) care se lasa cazand greoaie deasupra usii. Moartea, sub forma unui schelet de bronz aurit, tinand in mana un ceasornic de nisip, amintind ora cand fiecare va trebui sa-si dea seama de faptele sale, ridica perdeaua, lasand sa apara usa, deasupra careia este asezat monumentul. In mijloc, pe un soclu inalt, Papa ingenucheat, in jurul lui 4 statui alegorice, simbolizand 4 din virtutiile crestine care caracterizau pe Sfantul Parinte. Astfel, in stanga, Caritatea ingrijeste de un copil. Cele doua figuri din prim plan sunt tratate mai in detaliu si au proportii simtitor mai mari decat cele din fundal. Diferentiind proportiile acestora din urma, Bernini aspira sa creeze iluzia unei perspective in adancime, pe care altfel n-o putea sugera, dat fiind spatiul in care fusese nevoit sa aseze opera.

Ca elemente noi apartinand Barocului in aceasta lucrare amintim in primul rand policromia. Desi e vorba de o sculptura, artistul nu s-a marginit la un singur fel de piatra, ci a asociat mai multe feluri de marmura pe care le-a combinat apoi cu bronzul aurit. Astfel draperia este din marmura rosie strabatuta de puternice vine galbene, figurile alegorice de marmura alba ca si statuia Papei, pe cand pedestalul este din marmura verde. In fundal, firida, ca si cei doi pilastrii care ingradesc totul, au ornamente de piatra de diferite culori, dispuse sub forma de mozaic.

Comparata cu operele anterioare ale lui Bernini, aceasta sculptura este animata de o agitate, de o neliniste, potrivit cerintelor timpului, care noua astazi ni se par putin teatrale si poate nu de cel mai bun gust. Acesta este insa rezultatul final al artei lui Bernini, aspect sub care mai ales ne reprezentam **stilul Barocului**, cel care a gasit cei mai multi imitatori.

Un alt detaliu, inca si mai caracteristic pentru epoca Barocului, este disparitia limitei care desparte pictura de sculptura. Astfel, in reprezentarea Trinitatii, tema principala acestui altar, Dumnezeu Tatal apare in frontonul de sus, sculptat, iar Fiul si Sf. Duh in medalion, pictati. Gestul tatalui privind in jos, nu s-ar intelege decat daca-l interpretam ca facand parte din aceeaasi compozitie cu Fiul, rastignit.

Acest amestec de tehnici, aceasta trecere de la pictura la sculptura si invers, in aceeaasi compozitie, constituie una din caracteristicile distinctive ale Barocului.

Capodopera lui Bernini, este, după parerea multora, altarul Sf. Tereza. A fost terminat către 1646 și se considera că însumând toate trăsăturile esențiale ale sculpturii baroce, în epoca ei cea mai înfloritoare: policromia, deci efectul pitoresc; bogăția și varietatea materialului întrebuintat; utilizarea în compoziția generală a liniilor și planurilor contrastante făcându-și echilibru între ele; un aranjament și o dispoziție a detaliilor pe care nu le-am întâlnit în epocile anterioare.

Secolul al XVIII-lea în pictură oscilează în Italia între exemplul lui Rafael și cel al lui Michel-Angelo. Pentru unul sau altul dintre pictori Titian nu e nici el dat uitării. Prin magia coloritului său, Venetianul atragea în deosebi pe cei mai sensuali dintre artiști. Cei trei mari maeștrii au spus prin arta lor neîntrecută tot ce se putea spune cu pensula și prin culoare: unul cu un nobil sentiment al grandorii, cu un sens al armoniei totului, al compoziției pline de echilibru, în care se mișcă cu o grație incomparabilă forme perfecte, uneori în atitudini eroice; cel de-al doilea, cu o forță și un avant barbatesc, cu un sentiment dureros al tragicului, o preferință pentru trupurile atletice, în atitudini patetice, îndoindu-se și răsucindu-se în ardoarea pasiunii, în compoziții pline de mișcare; cel de-al treilea înfărsit, cu o înțelegere a vieții calme și senine, un gust unic și o înclinare spre tot ce multumeste deplin ochiul și prin ochi spiritul, cu un dar pentru potrivirea tonurilor ce n-a mai fost atins. Iar, dacă mai adăugăm acestora pe delicatul Correggio, plin de grație morbidă, înamorat de lumina și de spațiu, și pe dramaticul și strălucitorul Tintoretto, aproape am închis cercul în mijlocul căruia vor evolua pictorii de cealet și decoratorii de mari suprafețe ai epocilor imediat următoare. Așa s-au născut curentele care domina pictura italiană la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea.

Înfărsit, la toate aceste împrejurări, care influențează dezvoltarea picturii Baroce, se mai adăuga una, cu incalculabile consecințe. Ea e esențială din nevoia de a se ajunge la o unitate de doctrină și de metodă printre artiști: fundamentarea academiilor de artă.

Până la mijlocul secolului al XVI-lea orice artist era nevoit să se formeze într-un atelier, pe lângă un maestru. El începea ca ucenic, ajutându-și maestrul la prepararea panzelor sau a plânelor de lemn, pe care picta, pisând și frecând culorile, amestecându-le cu apă, cu ulei, cu albus sau cu galbenus de ou. Ceva mai târziu trecea la operații mai delicate care prindeau să semene a pictură. Astfel, el zugrăvea anumite porțiuni din tablouri sub supravegherea unui tânăr mai experimentat sau a maestrului însuși, executa o draperie după o schiță, un fond, de talii mai puțin însemnate. Înfărsit, într-o fază și mai înaintată a învățării, îi se încredințau părți mai importante, și numai după această devenea un maestru el însuși primit în corporație. Acesta era momentul când se despartea de pictorul sub care se formase și-și deschidea un atelier propriu cu învoirea corporației în care acum era admis. Dacă mijloacele îi permiteau și dacă se prezenta ocazia, el ajungea la rândul sau seful unui atelier în care veneau alții să-și formeze talentul de pictor.

La sfârșitul secolului al XVI-lea însă, începe să se simtă nevoia unei învățături de ordin mai general, această învățatură generală ia mai mult sau mai puțin forma celei ce se preda azi în școlile de artă: cursuri teoretice și lucrări practice din domeniul artei; expuneri din domeniul filozofiei, al istoriei artei, al anatomiei, al perspectivei, făcute de profesori, sedințe și exerciții în atelier, de desen după natură, de compoziție după desene și gravuri de mari maeștrii, copii, toate corectate de un artist renumit, șef al academiei.

Acesta este momentul în care se cuvine să vorbim despre un pictor al cărui loc este greu de fixat între Renastere și Baroc dar care poate fi tratat ca un inițiator la

originea Barocului in pictura: este vorba de Tintoretto. Cu Tintoreto se incheie o epoca si incepe o alta in istoria picturii. El a fost un ucenic a lui Titian. Cele mai frumoase nocturne pe care le cunoaste arta sunt datorate lui Tintoreto si acopera zidurile faimoasei Scuola di San Rocco. Se spune ca uneori, ca si El Greco, ca si Pousin, ceva mai tarziu, el modela figurile sale din ceara, le aseza asa cum trebuia sa apara in tablou si apoi le lumina puternic, dintr-o parte, ca sa-si dea seama de efectele obtinute, de ansamblul compozitiei. Proceda apoi la o schita a intregului in carbune, in stilul sau vibrant de desenator care ii este propriu si pe care nu-l intalnim decat mai tarziu, la Daumier, maniera cea mai indicata sa sugereze o miscare in devenire. Abia apoi urma sa-si compuna scena ce-si propusese sa o reprezinte. Teatrul, cu costumele sale bizare si somtuase, cu perspectiva sa particulara, este de multe ori la baza punctului de plecare a lui Tintoreto. Si in aceasta marele Venetian este un novator, si in totul conform tendintelor Barocului de mai tarziu. Adam si Eva este una din primele lucrari a lui Tintoreto si se afla astazi la Academia din Venetia. Ciclul pentru Scuola di San Rocco reprezinta un pas mai departe al maestrului si poate culmea genului sau multiform. Vom aminti aici 4 din picturile sale murale: fuga in Egipt, Isus inaintea lui Pilat, rastignirea si coborarea de pe Cruce (Pieta).

Productia lui Tintoretto este prodigioasa. Putini pictori pe lume au fost mai fertili decat dansul, poate nici chiar Rubens cu atat mai mult cu cat ajutorul primit de la elevi n-a atins niciodata proportia celui primit de marele flamand, de la cei din atelierul sau.

Dupa aceasta analiza sumara acestui genial reprezentant al perioadei de tranzitie de la Renastere la Baroc, se poate trece la studiul adevaratilor pictori ai Barocului.

Se incepe cu o analiza scurta a manierismului, cand ne apropiem de finele sec al XVI-lea si de inceputul sec al XVII-lea. Pornim de la exemplul marilor maestrii, adica de la niste modele de toti admirate, dar insistand indeosebi asupra unora din caracterele lor, cativa pictori ajung la manifestari atat de ciudate, de malade am putea spune, daca le comparam cu principiile sanatoase ale renasterii, incat se poate intelege din aceasta trecere in revista, cat de justificate sunt uneori reactiile unor urmasi, pentru care armonia si masura raman normele esentiale in arta, ca si stricta observare a naturii.

Parmeggianino, este un manierist cu calitati rare, un ochi experimentat, un elev a lui Corregio. De la acesta detine suavitatea, languarea, acea „morbidezza”, trasatura dominanta a maestrului din Parma.

Dupa trecerea in revista a manieristilor, este bine sa procedam la o amintire sumara a „eclecticilor” in fruntea carora se gaseste familia Carracci, conducatoarea Academiei „boloneze” si intemeietoarea scolii ce va devenii celebra in acest oras..

Privirea asupra Barocului italian s-a terminat, merita sa amintim si Franta, care dintre toate tarile occidentale, mai mult si mai de aproape a fost in contact cu Italia si s-a inspirat de la arta acelei tari.

Pentru un francez, aspectele diverselor opere, de arhitectura, de pictura, de sculptura, trebuie sa se supuna unor necesitati de claritate si logica in toate manifestarile sale, dar mai ales in arta supusa unor nevoi de masura si armonie intalnite la baza tuturor productiilor spirituale frantuzesti.

Trecand la arta unui alt mare popor occidental, merita sa amintim si pictura engleza. Mai putin importanta in alte domenii, desi pe terenul arhitecturii ea cunoaste un mare artist, Christ Wren, autorul planului catedralei Sf. Paul din Londra, ea se ridica la mari inaltime in ceea ce priveste portretul. Astfel putine sunt tarile care catre finele sec al XVIII-lea si inceputul sec al XIX-lea merita sa stea alaturi de Anglia in

acest gen de pictura, aceasta inflorire a picturii a venit in Anglia destul de brusc, pentru ca in Evul Mediu, Anglia se remarcă prin maretia arhitecturii sale religioase bazata pe influente frantuzesti si elaborata dupa genul particular al natiunii Britanice si dezvoltata mai tarziu in vremea Renasterii prin proportii grandioase, stil flamboyant, linii clasice, aplicate la arhitectura civila. Amintim aici cladirile marilor centre universitare Oxford si Cambridge.

Ca pictori renumiti ai acestei perioade, amintim pe Van Dyck care devine rasfatatul bunei societati engleze si primeste chiar titlul nobiliar devenind Sir Antony Van Dyck, si satisface in sec al XVII-lea nevoia de portrete din ce in ce mai raspandita in societatea britanica. Acesta lasa opere nemuritoare pe teritoriul englez.

Catre inceputul sec al XVIII-lea scoala engleza este deja creata si cunoaste din primul moment un mare pictor: William Hogarth. Prin opera sa acesta demonstreaza doua lucruri, ca englezul este si el capabil sa produca o arta inalta, care impresioneaza prin subiect si prin felul impecabil al executiei ei; ca burghezia, clasa oraseneasca, din mijlocul careia se ridicase, putea sa-si gaseasca expresia idealului ei de viata in lucrarile pe care el le efectueaza.

Generatia care vine dupa Hogarth are de acum calea deschisa pentru a se manifesta si astfel cel mai stralucit reprezentant este Sir Joshua Reynolds ce creeaza portrete de barbati in care scoate in relief temperamentul si caracterul deosebit al medelului si ne da posibilitatea sa citim uneori pe fizionomie profesiunea acestuia, astfel incat privitorul recunoaste daca are in fata un scriitor, un om politic, un militar, sau un „om de lume”.

Putem fi siguri ca Barocul francez, va fi altfel decat cel italian, el va fi mult impanat cu elemente ale Renasterii si de aceea va fi considerat uneori „clasic” in diverse tratate despre istoria artei, unde se vorbeste de el ca de un „age classique”; va lua adica din Barocul propriu-zis numai atat, cat se potriveste cu atare conceptie a stilului. Elementele Barocului ajung in Franta pe doua cai: pe de-o parte prin contactul direct al artistilor acestei tari cu arta italiana, iar pe de alta prin numeroasele tratate teoretice, consacrate diverselor forme ale artei, dar mai ales ale arhitecturii, scrise de italieni si raspandite in tot Apusul Europei.

Arhitectura franceza ca si cea italiana, se dezvolta pe doua taramuri: pe cel religios si pe cel civil. La inceput, arhitectura religioasa imprumuta de-a druptu forme italiene pana ce cativa arhitecti izbutesc sa contopeasca contributia straina cu vechi elemente ale Renasterii, acum traditionale in Franta, constituind acel stil propriu francez, mai legat de conceptia clasica. Reprezentat de exemplu la constructia bisericii Val-De-Grace sau al domului Invalizilor din Paris.

Arhitectura civila se prezinta mult mai original. Domeniu in care francezii sunt mult mai indrazneti si mai inventivi; Palatele lor, vor fi diferite de cele ale italienilor, atat la exterior cat si la interior, si ele apartin la doua categorii deosebite: Palatul regal, de mari proportii, destinat monarhului, conceput sa corespunda unor destinatii multiple si desfasurarii unor vaste ceremonii. Celalalt, mai modest, este „hotelul” ce serveste de locuinta nobililor.

Merita sa amintim aici pe faimosul arhitect de gradini Le Notre, care ca in orice constructie Baroca de oarecare importanta realizeaza un tot unitar intre cladire si parcul cu statuetele care o decoreaza si completeaza ansamblul arhitectonic.

Planurile domului invalizilor au fost concepute de Jules Hadrouin Mansari, unde intalnim linii curbe, lanterna si volute caracteristici Barocului.

Nimic nici in Franta, nici aiurea printre constructiile sec al XVII-lea nu se poate compara cu castelul de la Versailles. Este cel mai stralucit ansamblu de arhitectura franceza. Este opera lui Jules Hardouin Mansard care a terminat un plan

inceput de Le Vau. Amandoi s-au servit de elemente clasice amestecate cu putine ornamente ale Barocului, dispuse in sa cu ceva mai multa masura si gust de cum se petreceau lucrurile in Barocul italian. Usile sunt sculptate sau pictate, clantele, zavoarele , tot ce este de metal este lucrat in bronz auriu si cizelat. Este cel mai stralucit exemplu in domeniul decoratiunilor interioare.

In ceea ce priveste sec al XVIII-lea ne preocupa mai putin personalitatea arhitectilor, numerosi si greu de urmarit in evolutia lor, si mai mult ne preocupa monumentele care ne dau cateva idei clare asupra constructiilor publice ale epocii, asupra caselor si hotelurilor particulare, asupra infatisarii oraselor, mai ales a pietelor mari, care sunt una din formele importante ale creatiei artistilor din acea vreme, exemple elocvente ale asa numitului urbanism, amintim aici pe Jules Hardoin Mansard (1646-1608), mare arhitect al ultime perioade din vremea lui Ludovic al XIV-lea.

Hotel Matignon este un exemplu tipic al unei importante constructii din sec al XVIII-lea al carei arhitect a fost Jean Courtonne (1671-1739) si hotel Soubise cu ale lui decoratiuni interioare ce constituie un pas mai departe in evolutia spre spiritual si fantezist pe care-l face Germaion Boffrand (1667-1754), elev al lui Mansard.

In domeniul **sculpturii**, reprezentant prin excelenta al Barocului francez merita sa-l amintim pe Pierre Puget (1622-1694) si capodopera artei sec. al XVII-lea reprezentata de Perseu si Andromeda.

In ceea ce priveste pictura franceza a epocii aceasta are la dispozitie posibilitati multiple, infinit mai numeroase si mai variate de a „nara” decat sculptura si acesteia ii revine rolul esential in laudele pe care arta le aduce persoanei regale. O vedem deci ca un auxiliar pretios in serviciul celor a caror functie este sa transmita generatiilor viitoare si sa tina mereu vii in fata publicului faptele memorabile din lunga domnie a monarhului. Ea imbratiseaza deci, genul istoric, caci tot in genul istoric intra si subiectele religioase ori scenele mitologice, unele rezervate capelelor si bisericilor, celelalte apartamentelor private.

Genul istoric in pictura este nobil, plin excelenta. Alaturi de genul istoric, un rol inca important dar putin inferior il ocupa si portretul. El se pune in serviciul suveranului si familiei acestuia, pentru ca le raspandeste si le perpetueaza imaginile. Prin imitatie, va servi si pentru reprezentarea membrilor familiilor nobile si bogate, a persoanelor apartinand clerului sau marii burghezii.

Celelalte genuri, peisajul si pictura de genre sunt mai putin cultivate, ele se bucura in sa de reprezentanti atat de straluciti, incat astazi si pentru gustul nostru, ei intuneca gloria celor mai mari decoratori ai timpului. Astfel amintim pe Claude Lorain sau fratii Le Nain.

In fruntea reprezentantilor picturii istorice decorative se afla Charles Le Brun si Eustache Le Sueur. Cel mai stralucit pictor apartinand genului istoric este in sa Nicolas Poussin, alaturi de care il amintim pe Claude Lorain, mare „peizagist”. Insfarsit tabloul nostru sumar trebuie completat si cu numele celor cativa insemnati portretisti ai timpului cum ar fi Philippe de Champaigne si Hyacinthe Rigaud si Largilliere.

Sculptura va urma in sec al XVIII-lea in Franta aceeasi cale pe care a urmat-o si arhitectura. O singura deosebire, importanta fata de ceea ce constatam in domeniul arhitecturii: sculptorii vor trata in operele lor mai ales trupul uman, caci nudul este principalul lor subiect, bazat pe formatia lor la Roma, in calatoriile de studiu, sau la Paris, pe cand urmau lectiile membrilor Academiei. La mai toti dintre ei amintirea statuetelor greco-romane este incontestabila.

Prin redarea figurii si a nudului, mai ales cand e vorba de un trup tanar se sugereaza viata reala, vioiciunea si caldura varstei, forta muschilor, armonia proportiilor, provenind nu din respectarea unui canon ci din contactul cu natura, acesta fiind terenul pe care pana acum, sculptura franceza al sec al XVIII-lea n-a cunoscut nici un rival.

Unul dintre numele de sculptori cu adevarat pretuit al acestei perioade este cel al lui Guillaume Coustou (1677-1746), elev al marelui Coysevox, ce ajunge in ultimii ani ai vietii director al Academiei de Arte, este mai ales cunoscut prin statuia Reginei, a Mariei Leczinska, sotia lui Ludovic al XV-lea, si prin grupul celebru care pana azi decoreaza intrarea Campiilor Elizee din spre piata Concordiei.

Amintim alaturi de Coustou pe Robert le Lorrain (1666-1743). Opera sa capitala „Caii Soarelui” ce decoreaza grajdul „Hotelului” familiei de Rohan din Paris.

Ecouri baroce in tarile romane

Barocul, cum ne-am putut convinge pana acum este un stil specific Occidentului ce ia nastere in Italia care prin relatiile sale comerciale si culturale cu Orientul Europei, nu putea sa nu influenteze asupra Balcanilor si, in special, asupra Munteniei si Moldovei.

Aceste influente sunt, e drept, sporadice, se exercita mai mult asupra **arhitecturii**, si **ornamentatiei** in piatra sculptata, sunt intermitente si adesea intunecate in detalii cu mult mai vechi, de provenienta bizantina sau orientala. Ele exista totusi si trebuie semnalate.

Desi bazate pe o puternica traditie bizantina variantele balcanice imbraca infatisari destul de deosebite de la un popor la altul si produc fiecare, o serie de monumente, in care arhitectura si pictura se remarca prin cateva ansambluri, dintre cele mai interesante in acea vreme, prin aceste parti.

Arta, care si la noi este pusa in primul rand in serviciul religiei va tine seama de sugestii ce-i vin de dincolo de Dunare, mai ales din Serbia.

Putin cate putin, un „stil romanesc” se formeaza in Muntenia si Moldova. Astfel G.Bals mentioneaza contributia strainatatii la formarea artei moldovenesti, care nu e prea deosebita de cea munteneasca: „La marele val bizantin, atunci modificat de contributii secundare, vine sa se amestece un val gotic (foarte putin pronuntat in arta munteneasca) care atinge aici, pe continent, extrema sa limita orientala. Pre cai inca nedeterminate... vin sa se amestece acolo influente armenesti, caucaziene si mai in urma in deosebi in detalii, influente turcesti, rusesti si occidentale care mai ales in perioada de decadenta, ajung sa se suprapuna, fara sa se amestece.

Aceasta reprezinta situatia de la noi pana la finele sec. al XVI-lea

De la o vreme insa, care incepe cu domeniile, marete prin constructiile lor, ale lui Matei Basarab, si Vasile Lupu ce coincid cu epoca de inflorire a Barocului italian, asistam la o inoire a ornamentelor sculptate, la o modificare a stilului mobilierului religios si al celui al odoarelor sacre, care nu sunt deloc intamplatoare. Italia, direct, prin Venetia, sau prin intermediul regiunilor dalmatine obisnuieste sa ne trimita nu numai unele detalii decorative, dar chiar si unele principii, la care se vor supune arhitectii de la noi. Chenarele ferestrelor si ale usilor, pisaniile dedicatorii, pietrele de mormant, coloanele si balustradele, catapitesmele, ca si parte din mobilierul de bronz de argint sau de lemn sculptat si aurit, capata un rol mai important decat cel pe care il avusesera. Ele raman la locul pe care-l ocupa de atatea sute de ani dictat de planul vechi bizantin, devin insa mai bogate, capata o aparenta mai realista, dau impresia cand e vorba de un ornament floral, ca e fraged, mladios, si elegant. Suprafata

sculptata se intinde, relieful se accentueaza, capata volum, si adancime. Dar, mai ales rolul Barocului apare fara posibilitate de indoiala in ornamentarea coloanelor si balustradelor. Coloanele din interiorul sau de la exteriorul bisericilor, si capitulurilor se latesc, se ingreuneaza cu multiple ornamente florale. Corpul coloanei, (mai inainte drept) se rasuceste, detaliu specific Barocului, se incarca cu fel de fel de caneluri, drepte, cand ramase drept in spirala, cand se rasucesc. Intre coloane sunt asezate balustrade iar la scari rampe. (ex: Hurezi).

Stilul acesta din ce in ce mai inflorit, strabate perioada de la finele sec al XVII-lea si tot sec al XVIII-lea culminand in cateva din bisericile Iasiului, in special Golia, a carei fatada cu pilastrii baroc si ferestre in acelasi stil este din sec al XVIII-lea, in cele al Cantacuzinilor, ale lui Brancoveanu, la Vacarestii lui Mavrocordat.

Impulsul pentru aceste inovatii in arta noastra este clar ca a venit din Apus. Uneori inasa, pornind dinspre Apus, el trece printr-un spirit oriental, de la Constantinopol, sau aiurea, cum se intampla cu acele ornamente din vremea lui Brancoveanu, in stuc, care impodobesc uneori monumente religioase, dar mai ales cladirile laice, cladiri din care, cu exceptia palatului de la Mogosoia, prea putine au ajuns pana la noi.

Pe masura ce inaintam in sec. al XVIII-lea ca o consecinta a domniei fanariotilor, influentati de cele ce se petreceau la Constantinopole si de multe ori fara nici o intelegere pentru traditia Nationala, putem fi siguri ca elemente baroce au sosit si pe aceasta cale, in Moldova ele ajung la noi chiar si prin Rusia, unde influenta artei italiene este trecuta prin mentalitatea ruseasca sau practicata chiar de italieni.