

3. CURRICULUM școlar. Educația Tehnologică, Ed. LICEUM, Chișinău, 2010.

4. PÂSLARU, VI., NEGURĂ, I., PAPUC, L., et al., *Construcție și dezvoltare curriculară*, partea I, Cadrul teoretic /Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău, 2005.

## **VALORI CORELATIVE ÎN PEISAJUL VEST-EUROPEAN** *MOKAN-VOZIAN Ludmila, dr., conf. univ.*

### *Summary*

*In this article the author addresses the problem of correlation man - nature in landscape painting from the XVI - XVII of Western European space. Major importance be awarded the examination of time category in the artworks from the forming period of the autonomously landscape.*

Începând cu secolul al XIII-lea, tendința de interpretare senzuală a lumii conduce la faptul că anturajul peisagistic începe să fie perceput ca componentă importantă a operei în arta vest-europeană. Pictorii renașcentiști și artiștii de mai târziu se adresează la studiul direct al naturii. Ei elaborează principiile construcției perspective a spațiului peisagistic, în care tot mai mult, odată cu sporirea atenției față de anumite fenomene ale naturii, se observă o tendință de redare a spațiului tridimensional și „împreună cu includerea timpului, această lume obține, așa zisa, dimensiune a adâncimii” [2, p. 118].

Până la acel moment, arta vest-europeană ignora categoria timpului ca dimensiune fundamentală a existenței, încercând prin imagini proprii să reprezinte eternitatea, în raport cu care, timpul apare ca ceva subordonat.

În arta Renașterii se formează premisele pentru apariția genului peisagistic de sine stătător, dezvoltându-se inițial în grafică (în opera lui Albrecht Durer) și compoziția picturală, unde imaginea naturii fie că constituie unicul conținut al tabloului, ceea ce este propriu pentru creația lui Albrecht Altdorfer, fie că peisajul domină

scenele din prim-plan (această tradiție este adusă de Herri Joachim Patinir met de Bles).

Grație imaginilor picturii peisagistice din secolele XV – XVII sesizăm în deplină forță că omul, la fel ca evenimentele din istorie și mitologie, devine mai puțin semnificativ și este perceput ca o mică parte a universului. Deci, cu apariția științei „noilor timpuri” și dezvoltarea picturii peisagistice omul devine tot mai puțin sigur în stabilitatea acelei structuri cosmice, care a fost caracteristică Evului Mediu. Mulți gânditori, după ei și artiști (sau în ordine inversă), abandonează, într-o măsură, conchiderile logice, fiind captați de impresii, sentimente, care sunt în mod clar imprimate în imagini ale naturii.

Artiștii nu cunoșteau în mod obligatoriu lucrările savanților contemporani, dar ei, urmând propria cale, în mare măsură intuitiv, ajungeau să soluționeze probleme de cunoaștere a lumii.

În filosofia timpului începe să domine abordarea empirică, care pune accentul pe relația dintre artă și filosofie ca forme simbolice ale culturii, reflectând orice modificări ale acestora. Remarcabile în acest sens sunt scrierile lui Benedict Spinoza.

Într-adevăr, la momentul scrierii de către Spinoza a tratatelor fundamentale, din arta olandeză au dispărut aproape complet subiectele istoriei sacre. Pentru a demonstra anticiparea în artă a unor idei filosofice de mai sus aducem drept exemplu opera „*Căderea lui Icar*” (1558) de Pieter Bruegel cel Bătrân, în care artistul arată imutabilitatea ritmului naturii, amploarea și indiferența față de soarta individului și a umanității. „Natura își trăiește propria viață, astfel încât nici pescarul, nici ciobanul și nici agricultorul nu observă căderea eroului ce a tins spre soare”, remarcă T. Cotelinicova, descriind această lucrare [4, p. 11].

În lucrarea sa P. Bruegel exprimă ideea că natura, „întotdeauna frumoasă și indiferentă” [4, p. 123], oferă tragediilor umane să-și urmeze cursul propriu (idee regăsită în „*Vânătorii pe zăpadă*” (1565), „*Adorația magilor*” (1567), „*Parabola orbilor*” (1568) etc.).

P. Bruegel și alți pictori ai timpului său arată poziția dominantă a naturii, care înglobează toate fenomenele și constă dintr-un lanț de evenimente pe care le gestionează.

Trebuie remarcat și faptul că P. Bruegel arată dependența omului de ritmurile naturale. Astfel, studiind lucrările sale invariabil ajungi la concluzia că, lumea este mișcare infinită a timpului, iar omul apare ca o mică parte a „mecanismului” naturii.

Arta medievală reprezenta timpul, dar acesta era timp al veșniciei, care avea un început clar (Crearea lumii) și un sfârșit (ziua Judecării de apoi). Datorită dezvoltării rapide a științei în zorii „noului timp”, lent încep să se schimbe granițele lumii – ele devin fără sfârșit. Natura devine infinită, spre ea sunt întoarse privirile artiștilor, care sunt receptivi și, într-o anumită măsură, contribuie la formarea noilor imagini, noii estetici.

Dezvoltarea picturii peisagistice în diferite țări din Europa de Vest a fost inegală din punct de vedere al interpretării spațiului și timpului în compoziția plastică. Acest fapt a depins, în special, de tradițiile naționale, însă, această dezvoltare rămâne relativ integrală din punct de vedere al genului în sine. Pictura peisagistică din secolele XVI - XVII reflectă formarea concepției despre lume a unei perioade noi, în care natura se prezintă ca esență transpersonală și atemporală.

Natura este un fel de „recipient” pentru spațiu și timp ca componente inalienabile ale cosmosului. Toate acestea au fost exprimate în pictura peisagistică prin structura simbolică specifică doar ei, poate, cu mult înainte ca aceste idei să fi apărut în sistemele filosofice de mai târziu.

Înțelegerea naturii ca sistem autonom își găsește interpretarea prin simbolismul cromatic și spațial în lucrările maeștrilor din Olanda, Franța, Italia și Spania. „Un nou simț al spațiului a fost necesar pentru apariția peisajului real. El apare concomitent în arta olandeză și italiană, dar, conducând la rezultate similare, se diferențiază prin mijloace și intenții”, scria K. Clark [3, p. 59].

La olandezi simțul spațiului este intuitiv, derivat din simțul luminii (de exemplu, opera lui Jan van Eyck). Caracterul plein-artist este propriu pentru pictorii și gravorii olandezi ai secolului al XVII-lea (Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen, Meindert Hobbema etc.), precum și pentru peisajele lui Diego Velázquez, care dezvoltând detaliat perspectiva aeriană și sistemul nuanțelor tonale, îmbină în lucrările sale senzația de variabilitate a lumii cu ideea unei relații permanente dintre mediul propriu omului și spațiile nemărginite ale naturii. Pentru artiștii italieni este proprie înțelegerea armoniei dintre două începuturi – uman și natural, adică, timpul, ca fenomen impersonal apare într-un anumit acord cu omul și ideile sale. Andrei Pleșu, însă, consideră că, „apariția [...] peisajului autonom este mai curând expresia unei crize de comunicare între *natură* și *om*, decât garanția unui sentiment pur și echilibrat al naturii” [1, p. 19].

Spre deosebire de italieni și toți susținătorii artei clasice, care văd raționalul și nu intuitivul în relația om-natură, maeștrii din nord (în special, din Țările de Jos), precum și unii artiști ai barocului, cum ar fi Peter Paul Rubens, sunt dispuși să se adreseze naturii sălbătice, deseori conferindu-i o imagine dezastruoasă, în care se pierde orice măreție a omului. Aspectul acestei naturi conduce la gândul despre inviolabilitatea legilor sale, pe care artiștii încearcă să le redea în compozițiile sale cu cea mai mare precizie și echilibrare. Imaginile naturii în tablourile pictorilor din perioada dată exprimă ideea de subordonare tuturor legilor timpului inexorabil.

Pictura perioadei examinate se caracterizează prin reprezentarea de „senzații”. Pentru om una dintre principalele senzații este cea a timpului, a duratei, indiferent dacă este conștientizată ca una separată sau nu. În stadiile incipiente ale artei plastice, atunci când se reprezentau obiectele însele, senzațiile, inclusiv ale timpului, lipseau sau erau redată prin semne-simboluri și nu erau integrate direct în țesătura operei de artă. Tranziția de la reprezentarea de obiecte la redarea de senzații are, se pare, o istorie îndelungată, și, probabil, această trecere nu era uniformă.

Cu toate acestea, putem spune cu încredere deplină că spre secolul al XVI-lea diferite tipuri de senzații au ocupat o poziție fermă în arta vest-europeană. În arta Antichității și a Evului Mediu redarea timpului prin intermediul imaginilor grafice nu era legată direct de senzația perceptivă a lumii reale. Tranziția la redarea senzațiilor și conceptul duratei asociat cu ele, primele încercări de a formula legile perspectivei matematice, aplicarea raporturilor de luminozitate și tonalitate și a perspectivei aeriene ne vorbesc despre faptul că arta a intrat într-o nouă etapă a dezvoltării sale.

În noua artă, simțul timpului, apropiat de cel al spațiului, se întruchipează în cel mai izbitor mod. Această întruchipare a timpului, trecând o anumită transformare, a fuzionat cu toate simbolurile și compoziția lucrării, unde timpul nu se remarcă ca idee aparte (fapt specific pentru pictura secolului XX), dar, se prezintă ca parte integrantă a peisajului, naturii statice sau compoziției de gen. Senzația timpului este exprimată prin moliciunea raporturilor tonale, cromatice și de luminozitate, ceea ce este tipic pentru întreaga pictură vest-europeană din această perioadă, precum și prin includerea în structura compoziției a unor elemente arhaice. Cu toate acestea, există o dilemă în interpretarea timpului, a duratei lui.

Există două concepții ale timpului, principial diferite. Ambele sunt legate de conceptul de durată, pentru că numai prin ea putem să înțelegem temporalitatea. Cea mai arhaică este concepția timpului ciclic, care pe deplin s-a încorporat, de exemplu, în peisajele lui P. P. Rubens. Această concepție este mai intuitivă, mai aproape de modelul mitologic al timpului și este caracteristică pentru întreaga artă barocă. Acestea i se opune ideea timpului liniar al artei clasice. Pe baza acestor concepții s-au construit alte modele ale timpului.

Examinând metaforic timpul ca unul dintre „actorii” artei vest-europene din perioada de formare a peisajului ca gen de sine stătător, trebuie să menționăm importanța sa în compoziție, alături de asemenea categorii, precum: lumina, culoarea, spațiul. Cu siguranță, fiecare gen, analizat ca formă simbolică separată, exprimă într-un

mod special una dintre categoriile existenței, inclusiv și categoria de timp, prin anumite funcții simbolice, proprii doar pentru această formă.

În conchidere, evitând în cele din urmă distincțiile dintre „natura-scenă” și „natura-actor” susținem că, peisajul, ca gen aparte, dezvăluie starea întregii culturi occidentale a perioadei oglindite.

### **Bibliografie**

1. Pleșu, A., *Pitoresc și melancolie: o analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Humanitas, București, 2009.
2. Кассирер, Э., *Философия символических форм*, Том 2, Миф. СПб. Университетская книга, М., 2001.
3. Кларк, К., *Пейзаж в искусстве.*, Пер. с англ. Н. Н. Тихонова, СПб. Азбука-классика, 2004.
4. Котельникова, Т. М., *Брейгель*, ОЛМА-ПРЕСС Образование, М., 2006.

## **PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI PLASTIC ÎN PICTURA MONUMENTALĂ DIN SPAȚIUL ROMÂNESC *URSACHI Rodica, dr., conf. univ.***

### ***Summary***

*Romanian space monumental painting was manifested in ancient times in various forms: mosaic, fresco, stained glass. She peaked in the medieval frescoes in the churches of Moldovan monasteries Voronet, Humor, Arbore, Moldovița. The images have a religious theme, a conventional layout and colorful tone.*

*In the seventeenth and nineteenth centuries monumental painting is profane and is treated in a more open and realistic, academicist.*

*In the twentieth century it reflects Soviet ideology and applied in different techniques and artistic means.*

Pictura monumentală prezintă unul din domeniile specifice în arta plastică și se raportează la arhitectură, definind individualitatea construcției prin finisarea ei artistică. Operele artistice din domeniul