

Aspecte conceptuale ale naturii statice în pictura europeană

Ludmila Mokan-Vozian, *doctor în pedagogie,*
UPS „Ion Creangă”

Abstract

Still-life as a genre of fine arts has its history and its traditions. It knows flowering periods and periods of decadence. The development of this genre is related to the overall trajectory of fine arts. A great influence on the genre had a famous masters of painting. This influence has comprised general character and conceptual aspects of the still-life.

Keywords: *still-life, genre, painting, object.*

Natura statică sau natura moartă (*fr. nature morte* – natură moartă) este reprezentarea în artele vizuale a unor obiecte neînsuflețite, din natură sau ordonate în mod voluntar [5] sau, conform Dicționarului de artă, „pictură a cărei subiecte-motive sunt obiecte, flori etc.” [2, p. 139].

Prin definiție, natura statică reprezintă unul din genurile artelor plastice consacrat reprezentării obiectelor de uz casnic, a florilor, fructelor, legumelor etc., iar „sarcina pictorului care reprezintă o natură statică constă în redarea frumuseții coloristice a obiectelor care-l înconjoară pe om, a esenței volumetrice și materiale a acestora, precum și în exprimarea atitudinii personale față de obiectele

reprezentate”, afirmă Iu. Bedjanov [3, p. 34]. În plus, mulți dintre pictori recurg la acest gen pentru redarea relației nemijlocite dintre artă și viața/cotidianul oamenilor.

Expresia *natură statică* provine de la termenul olandez *stilleven* („viață liniștită”), atestat pentru prima dată în anul 1650 și intrat în terminologia din arta plastică doar spre sfârșitul secolului al XVII-lea. Ulterior, acesta a fost adoptat în limbile engleză – *still-life* – și germană – *Stilleben* –, după care a fost preluat de terminologia franceză sub forma *nature morte*, fapt care presupune totuși o limitare față de conotația originală [1, p. 12].

Prin urmare, natura statică, în calitate de gen de sine stătător al picturii, apare în secolul al XVII-lea. Acest fapt a fost precedat de o perioadă de reconștientizare treptată a obiectului propriu-zis în limitele spațiului figurativ al imaginii.

Elemente de natură statică se întâlnesc încă în Antichitate, în special în pictura monumentală, descoperită în urma excavărilor efectuate în orașul Pompei. Acestea însă nu pot fi încadrate în definiția pe care istoria artei o dă în prezent acestui gen.

De-a lungul secolelor, natura statică a fost (din Antichitate până în secolul XVII) parte a tabloului istoric sau de gen, a servit, uneori, drept ancadrament floral pentru picturi religioase, dar, de fiecare dată, a cunoscut noi metode de reflectare a realității.

În pictura de la începutul Evului Mediu, imaginea naturii statice este limitată, fiind asociată, de regulă, cu imaginea mesei sacre – o reproducere ritualică a Euharistiei. Aceasta este reprezentată de cupă, pâine, struguri (vin), iar în unele fresce și mozaicuri creștine timpurii era reprezentat și peștele (simbol al lui Hristos). Mai târziu, apare imaginea mielului, simbolizând jertfa lui Hristos, apoi Cartea (Biblia), ca o imagine vizibilă a Cuvântului. Treptat, gama de obiecte se extinde, dar acestea păstrează caracterul lor simbolic sau alegoric, precum și importanța „asemănării vizibile a invizibilului”.

Prin urmare, în arta medievală forma obiectului, încarnarea sa materială, mintal, pare să fie omisă – se percepe nu forma obiectului, ci „conținutul” acestuia.

În perioada Renașterii timpurii, în arta Italiei, precum și a Europei de nord, obiectele sunt deja incluse în sistemul tabloului. Totuși, în mare măsură, acestea își mai păstrează aura lor simbolică, obținând, în consecință, o dublă semnificație. Astfel, în scenele de *Bună Vestire*, oglinda și lavoarul sunt elemente de uz casnic, piese de interior, dar, în același timp, imaginea acestora reprezintă un simbol al curățeniei și al purității Fecioarei Maria. Drept exemplu asemănător servește vaza cu flori de iris – simbol al Născătoarei de Dumnezeu – sau garoafe – simbol al Patimilor lui Hristos [4, pp. 56-57].

Dublă semnificație aveau și alte obiecte, dar, treptat, simbolistica acestora se retrage în aluzii și tradiții. Rolul obiectelor în tablouri se reduce la faptul că acestea fac habitatul personajelor tot mai obiectual. Ele concretizează limitele spațiale ale interiorului, făcându-l mult mai asimilat, mai adaptat pentru existența pământească.

De exemplu, în camera cămătarului devin atribute indispensabile monedele și cântarul („Cămătarul și soția sa” (1514) de Quentin Massys); în casa unui colecționar – colecția de antichități („Andrea Odoni” (1527) de Lorenzo Lotto); în camera astronomului – instrumentele de măsurat („Portretul lui Nicholas Kratzer” (1528) de Hans Holbein cel Tânăr). Lucrurile din aceste imagini nu au valoare independentă. Recreând lumea obiectuală a omului, mediul său, acestea caracterizează rolul ocupațiilor sale și poziția sa socială.

În timpul Renașterii târzii situația se schimbă, mai ales în picturile artiștilor din Țările de Jos și Germania. În tablourile lui Ieronimus Bosch obiectele devin enorme, mărindu-se nejustificat în proporții. Acestea nu mai sunt atribute ale personajelor, ci personajele însele pot deveni un atribut al lucrurilor. În opera „Țara leneșilor” (1567), autor Pieter Bruegel, lucrurile prind viață, încep să se miște, în timp ce oamenii sunt lipsiți de orice activitate, de parcă au căzut în hibernare. Lucrurile obțin statut independent. În lucrarea „Ambasadorii” (1533) de Hans Holbein cel Tânăr, obiectele nu doar capătă dimensiuni mari, ocupând partea centrală a tabloului, ci împing spre margini figurile portretizanților, formând în centrul tabloului un grup monumental – în esență, deja o natură statică independentă. Mai mult ca atât, în partea de jos a imaginii este pictat un craniu deformat, cu o grimasă monstruoasă. Rolul său în subiectul tabloului este neclar. Acesta este perceput ca experiment optic, ca una din anamorfozele (imagini în oglindă curbată) de care se interesează pictura la cumpăna secolelor XVI – XVII. În acest dublu portret de Hans Holbein se afirmă una din principalele tematici ale naturii statice din secolul al XVII-lea – *memento mori* [Ibidem, p. 58].

La hotarul secolelor XVI – XVII spațiul tabloului este activ cucerit de obiecte. În compozițiile cu reprezentări de piețe, prăvălii de fructe și legume, târgoveți, un loc tot mai important îl ocupă merindele, deseori amplasate haotic pe tejghea.

Cu totul altfel se compune natura statică în pictura italiană. Aici, fructele și legumele sunt aranjate cu acuratețe în coșuri, sunt sistematizate monumental, în formulă clasică, pe fundalul unui peisaj festiv.

„În pictura „Băiat cu un coș cu fructe” (1593) de Michelangelo Caravaggio este greu de spus cine (sau ce) este protagonistul tabloului: tânărul, care ține coșul, sau coșul, ținut de băiat. Figura

tânărului, compozițional, se aseamănă cu o cariatidă, iar capul lui – cu cel mai mare și frumos fruct din acest coș”, consemnează I. Danilova [4, p. 58].

Arta lui M. Caravaggio coincide cu perioada de înflorire a naturii statice ca gen al artei. Faimosul său „Bacchus” (1595), ca și lucrarea menționată mai sus, reprezintă o formă de tranziție de la tabloul cu subiect mitologic la natura statică.

O veritabilă natură statică creează M. Caravaggio în alt tablou al său, în care, de asemenea, este reprezentat un coș cu fructe, care pare să fie transferat din imaginea cu Bacchus, dar aici coșul cu fructe a devenit unicul și principalul subiect al lucrării. Coșul este reprezentat în racursiu – de jos în sus –, fructele sunt aranjate în forma unei piramide clasice, încoronată cu o frunză de viță-de-vie (o referire la cununa lui Bacchus). Subiectul acestei picturi este același – triumful lui Bacchus –, dar este exprimat prin limbajul naturii statice [Ibidem, p. 59].

Secolul al XVII-lea a fost perioada de glorie a naturii statice în pictura europeană. Natura statică este definită ca gen și devine foarte răspândită în Țările de Jos. Anume în Olanda acest gen al picturii obține statut artistic cu drepturi depline, depășind chiar, într-o anumită măsură, tablourile cu subiect mitologic și religios. Secolul al XVII-lea, în general, a fost perioada în care obiectul în artă devine un important purtător al sensului nu doar în natura statică, ci și în alte genuri ale picturii.

Tot în acest context amintim de creația lui Rembrandt van Rijn. Anume în operele acestui pictor este dezvăluită dialectica tragică a vieții și a morții. Drept exemplu, în acest sens, poate servi lucrarea „Păuni morți” (1639). Aici, viața și moartea parcă își schimbă locurile. Datorită acestui fapt este greu de clasificat opera dată – este portret sau natură statică pe tema *memento mori*.

Diferite de operele lui Rembrandt sunt lucrările unui alt mare artist olandez – Jan Vermeer van Delft. În tablourile lui are loc un proces de „reificare” a tot ce este viu. Lumea din picturile sale („Tânăra femeie dormind” (1656-1657), „Fată citind o scrisoare la fereastra deschisă” (1657-1659), „Lăptăreasa” (c. 1658)) este una nemișcată, oprită, „obiectualizată”.

În cele din urmă, ce reprezintă natura statică din secolul al XVII-lea? Care sunt aspectele tematice ale acesteia? Pictorii reprezintă, de regulă, lucruri create de mâna omului – articole de uz casnic, obiecte de artă, bijuterii, cărți etc. Altfel zis, lucruri moarte. De asemenea, ei reprezintă ființe și plante vii nimicite de mâini omenești, precum: vânat, pește prins, stridii deschise, fructe și legume culese, flori tăiate etc. Sunt create numeroase naturi statice de tip *Vanitas*, care, într-o formă directă, au întipărită tema triumfului morții, deșertăciunii existenței pământești.

Asemenea naturi statice, cu conținut amenințător, sunt percepute emblematic. În ele, cu unele variații, se repetă același set de obiecte: craniul, lumânarea stinsă, instrumentele muzicale, unele

obiecte de lux, bani risipiți etc. Pentru a înțelege semnificația acestora, nu este nevoie de indicii, dar aceeași tematică, a vieții și morții, aceleași gânduri – cu privire la sensul vieții și morții – sunt, în esență, prezente (uneori mai clar, uneori abia vizibil) în toate naturile statice.

În ultimele decenii, s-a răspândit pasiunea pentru descifrarea sensului diferitor obiecte reprezentate în naturile statice, precum și pentru simbolismul acestora. Natura statică a început să fie tratată ca o criptogramă care trebuie „citită”, descifrată. Cu toate acestea, o asemenea decodificare nu duce la descoperirea exhaustivă a sensului naturii statice, dezvăluind doar parțial adevăratul conținut și mister, încifrate în ele.

Tendința de a vedea neapărat în imaginea unui obiect reprezentat pe pânză semne ale altor lucruri și de a găsi imagini încifrate ale „ceva” este prea exagerată. Această abordare este logică pentru arta medievală, însă este greu să o justifiți în cazul lucrărilor din secolul al XVII-lea. Misterul vieții și al morții, dialectica acestora sunt codificate în ele într-un limbaj mai mult figurativ.

În natura statică olandeză au existat mai multe tipuri iconografice, unul dintre ele – cu imaginea mesei aranjate – poate fi numit convențional „Micul dejun”. „Dejunele” erau diferite, ele reproduceau diverse situații, legate de caracterul mesei: mai modest, ascet sau mai bogat, rafinat, uneori luxos. De asemenea, acestea diferă în funcție de ce s-a întâmplat în timpul unui dejun. De exemplu, „Micul dejun” (? , între 1620 și 1690) de Abraham van Beyeren este unul modest și decent. La Willem Claesz Heda, în natura statică „Micul dejun cu crabi” (1648) este reprezentat un set mai bogat de produse și o servire mai luxoasă. Totodată, amplasarea obiectelor pe masă scoate în evidență comportamentul mai vesel, chiar neglijent, al mesenilor.

Metaforismul limbajului artistic în natura statică este cu atât mai bogat, cu cât mai puțin este legat de un anumit subiect sau scenariu verbal. În natura statică nu există subiect în adevăratul sens al cuvântului (cel puțin, acesta este foarte slab definit) și de aceea obiectele pot „juca” orice scenariu. Natura statică olandeză își propunea aceeași problematică pe care o avea și tabloul de gen, dar o întruchipa într-o formă mai accesibilă, mai distractivă.

Naturile statice olandeze sunt asemenea unor parabole în care conținutul distractiv, la prima vedere, este completat de o predică evlavioasă, de un avertisment sau de o meditație filosofică asupra vieții și a morții.

În comparație cu acestea, naturile statice flamande sunt mai sincere în discursul lor cu spectatorul, fiindu-le propriu un patos solemn.

Pânzele lui Frans Snyders exprimă întotdeauna triumful omului-învingător, mulțumit de rezultatele victoriei sale. Animalele și păsările omorâte, adunate în grămezi, parcă mai păstrează

tensiunea convulsivă a ultimei încăierări. Asemenea naturi statice sunt percepute drept câmpuri de luptă după bătălie. În „Prăvălia cu vânat, fructe și legume” (1614) de F. Snyders, pe lângă legume și coșurile cu fructe, sunt reprezentate diferite animale – iepuri, mistreți, căprioare – și păsări – păuni, cocoși, lebede, tăiate în bucăți sau fără milă răsturnate pe spate. Și toate acestea, aranjate la marginea tejghelei/la marginea imaginii, sunt propuse cumpărătorului/spectatorului. În operele acestui pictor, pe lângă decorativitatea plastică, este prezentă o cruzime nemaîntâlnită în genul dat. Naturile statice par a fi variații ale unor scene batalice.

La fel de patetică este și natura statică italiană din aceeași perioadă, dar într-un mod diferit decât cea flamandă. Aici nu există bravura inerentă lui F. Snyders și nici cruzimea acestuia. Natura statică italiană este monumentală, compozițional văzută de jos în sus – *di sotto in su* (procedeu de gloriificare frecvent aplicat de italieni) – și, deseori, structurată pe diagonală ascendentă – de la stânga spre dreapta. Drept exemplu pot servi lucrările lui Giuseppe Recco și Giovanni Battista Ruoppolo. Pictorii italieni eternizează natura reprezentată.

Cu totul altfel este abordat acest gen în arta spaniolă. Artiștii spanioli realizează naturi statice destul de austere, ascete, atât sub aspect compozițional, cât și cromatic. Drept exemplu, în acest sens, pot servi lucrările lui Francisco de Zurbaran, Fra Juan Sanchez Cotan. De regulă, pictorii, pe un fundal întunecat, neutru, reprezintă doar câteva obiecte (vase, fructe, legume etc.), amplasate detașat unul de celălalt.

Un loc aparte în natura statică spaniolă din secolul al XVII-lea îi revine creației lui Antonio de Pereda y Salgado. Operele sale sunt mai bogate cromatic, mai complete în detalii, dar majoritatea dintre ele au tema tradițională *memento mori*. Asemenea detalii, precum: crani, nuci sparte și putrede înăuntru, cochilii goale, ceasuri lunecând de pe masă etc., conduc metaforic la ideea că moartea domnește peste timp. Aceste imagini artistice sunt diferite de cele olandeze de tip *Vanitas*, ele trimit la gândul despre sensul vieții, despre viața omului ca parte a naturii organice.

Structura compoziției, divizarea spațiului plastic în câteva părți, cu amplasarea în acestea a obiectelor radical diferite, schimbă mișcarea timpului în lucrările lui Antonio de Pereda: din viitor (moarte) spre prezent (viață) sau invers: din prezent (moarte) spre viitor (înviere). Spre „viața veșnică” indică, de regulă, scoicile din prim-plan, care amintesc de mare (mișcarea perpetuă) [4, p. 66]. Semnificative, în acest sens, sunt operele: „Alegoria vanității” (c. 1634), „Visul cavalerului” („Viața este vis”) (1655), „Vanitas” (1670).

Cu toată originalitatea limbajului plastic al naturilor statice, școlile naționale din secolul al XVII-lea au și trăsături comune, specifice epocii în totalitate. Mai întâi de toate, se impune

activismul genului respectiv, care, pentru prima dată, a scos în evidență rolul obiectului în viață și, respectiv, în artă. De asemenea, în natura statică se descoperă capacitatea obiectului de a vorbi cu omul, de a vorbi în locul acestuia și, cel mai important – de a vorbi despre atitudinea omului față de lume. Despre aceasta se vorbește diferit: în Olanda – despre faptul că viața este prețioasă pentru micile sale bucurii, despre faptul că omul are ce pierde, odată cu venirea morții; în Flandra – că viața este o revoltă permanentă a trupului, o tensiune constantă pentru a combate această revoltă; în Spania – că viața este eroism dur, opus unei existențe ascetice. Comună este misiunea specială a acestui gen al artei, care își asumă soluționarea problemelor mondiale.

Mai mult ca atât, obiectul, în arta secolului al XVII-lea, obține importanță nu doar grație capacității sale de a vorbi prin metafore și alegorii. Lucrurile conferă densitate materială mediului în care există omul, perceptibilitate concretă și diversitate calitativă spațiului. Lucrurile fac legătura între om și lumea impersonală, ele umanizează această lume, o fac locuibilă.

În secolul al XVIII-lea, situația se schimbă radical. Lucrurile pătrund pe larg în viața de zi cu zi, dar ele își pierd valoarea lor semantică, secretul vieții liniștite. Acesta, cu adevărat, este nu atât secolul obiectelor, cât al detaliilor.

Secolul al XVIII-lea nu a fost secolul naturii statice. Obiectele reprezentate încetează să mai fie semne ale „ceva”, ele devin egale cu ele însele, de parcă ar intra în propriile mărimi, devin lucruri folosite de om în calitatea și destinația lor obișnuită.

În naturile statice din această perioadă, un timp îndelungat se mai repetă setul de obiecte din naturile statice olandeze ale secolului trecut, dar în ele nu mai găsim subiectul, compoziția și dramaturgia interioară de altădată. Așa, de exemplu, în naturile statice ale lui Carlo Magini („Natură statică cu ouă, varză și candelabru” (?), între 1720-1806), „Șuncă pe farfurie” (1748)) asistăm la un simplu aranjament de obiecte, la o enumerare a acestora.

Giuseppe Maria Crespi, în lucrarea „Rafturi de cărți cu note” (1730-1740), reproduce așa-numitele „farse” ale secolului al XVII-lea. Momentul distractiv din „farse” i-a preocupat nu doar pe maeștrii secolului al XVII-lea, dar, de asemenea, și pe artiștii Renașterii (de fapt, și pe pictorii Antichității). Cu toate acestea, la Giuseppe Crespi cărțile reprezentate pe rafturi nu atât înșală spectatorul prin exactitatea reproducerii obiectelor prin intermediul mijloacelor picturii, cât caracterizează comportamentul proprietarului de cărți. În esență, cărțile, în această natură statică, apar în rolul lor pur funcțional. Aici lipsește aspectul simbolic al cărții ca întruchipare a înțelepciunii.

Dintre toți artiștii secolului al XVIII-lea, doar pentru Jean-Baptiste Simeon Chardin natura statică a fost o importantă dominantă a creației sale. Acest lucru, se pare, poate explica imobilitatea și în scenele cotidiene. Prin aceasta, Chardin este aproape de olandezul Vermeer van Delft. Naturile statice ale lui Chardin au compoziția strictă, construită pe raportul dintre volume, pe rezonabilitatea intervalelor spațiale, dar în ele nu este subiect, acțiune, nu sunt relații complexe între obiectele reprezentate.

Lucrurile la Chardin stau liniștite, așa cum le-a aranjat pictorul – conform legităților compoziției clasice: cu respectarea centrului, a raportului dintre formele mari și mici. În lucrările sale, el reprezintă o lume creată de mâini omenești. O altă particularitate a naturilor statice ale lui Chardin este faptul că obiectele sunt arătate nu în aspect festiv (pe o masă acoperită cu o față de masă), ci în aspect natural, prozaic, așa cum le vede stăpâna, bucătarul, dar nu oaspeții poftiți („Supiera de argint” (c. 1728), „Natură statică cu o sticlă de olive” (1760)). Aceste naturi statice sunt principial lipsite de ritual, sunt deliberat naturale.

Cert este și faptul că anume „sub influența lui Chardin, natura moartă a devenit un gen privilegiat al picturii [...]” [1, p. 46], anume el a ridicat-o la un nivel respectabil.

Secolul al XVIII-lea eliberează obiectele de multidimensionalitatea lor semantică și imaginativă, de reflecții filosofice și religioase cu privire la viață și moarte.

Secolul al XIX-lea, cel puțin până la mijlocul veacului, nu a fost interesat de natura statică. În această perioadă se impun câteva naturi statice ale lui Francisco Jose de Goya, inspirate, probabil, din „ororile războiului”, dar acestea nu schimbă imaginea de ansamblu. Pe parcursul acestui secol obiectul își pierde tot mai mult din valoarea spirituală în favoarea celei materiale, devenind un indicator al bunăstării. Cu cât cotidianul secolului al XIX-lea este suprasaturat de lucruri, cu atât mai puțin acestea obțin acces în domeniul artelor plastice, mai puțin sunt pictate de artiști și sunt mai sărace în originalitate creatoare.

Secolul al XIX-lea nu este secolul naturii statice, însă anume în ultima treime a acestuia apare natura statică impresionistă, care va determina soarta acestui gen în arta secolului al XX-lea.

Impresioniștii se uită la lucruri cu „privire peisagistică” – de parcă ar miji ochii, dizolvând obiectele în mediul aerian, dematerializându-le cu ajutorul luminii. Așa, de exemplu, în „Stridiile” (1862) lui Edgar Manet obiectele sunt aproape de nerecunoscut. Asemenea sunt naturile statice cu flori ale lui Claude Monet și naturile statice cu fructe și legume ale lui Pierre-Auguste Renoir. Aici, obiectele, dizolvându-se în spațiu, se transformă în pete cromatice, lipsite de substanță materială.

Procedeul de dizolvare a lucrurilor în lumină și aer, caracteristic impresioniștilor în secolul al XIX-lea, se va păstra în artă și în secolul al XX-lea. Modul impresionist de dematerializare a obiectului constă în estomparea, dizolvarea formei sale.

Drept reacție la acest proces de dematerializare a fost arta lui Paul Cezanne, tendința sa de a întoarce obiectelor forma lor inițială. În naturile statice ale acestui pictor („Mere verzi” (1873), „Mere și portocale” (1899) etc.), obiectele sunt văzute îndeaproape. Forma recăpătată poate fi „palpată” din toate părțile, artistul o dezvăluie de sus și de jos, încercând să verifice realitatea obiectualității sale. Naturile reprezentate sunt principial imobile, dar cu o dinamică interioară specială. Mișcarea la Cezanne este redată nu ca proces (cum ar fi, de exemplu, în baroc), ci ca o formă de autoafirmare activă a obiectelor.

Cezanne, deși o face altfel decât impresioniștii, continuă totuși dematerializarea lucrurilor. Impresioniștii le dizolvau în lumină, Cezanne însă le nivelează în materialitate – lucrurile își pierd numele.

O calitate importantă a operelor lui Cezanne, considerat cel mai mare pictor modern de naturi statice (a pictat circa 170 de tablouri cu naturi statice), este presiunea semnificativă a formelor asupra privitorului. Masa și obiectele amplasate pe ea parcă vin asupra spectatorului (artistul folosește procedeul perspectivei inverse). Astfel, masa, avansând, se apleacă înainte, iar lucrurile încep să alunece de pe suprafața ei, apropiindu-se de privitor.

Dezvoltarea naturii statice, în secolul XX, are un scenariu complex. Una din trăsăturile continuate de la Cezanne este pierderea treptată de către obiecte a „spațiului vital” în limitele câmpului vizual al tabloului. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie lucrările Nataliei Goncharova „În atelierul pictorului” (1908), „Bucet de toamnă” (1908).

Acest procedeu se regăsește și în lucrările altor artiști de la începutul secolului respectiv. În naturile statice ale lui Henri Matisse pierderea „spațiului vital” are loc altfel. Aici se nivelează hotarul dintre suprafața verticală a peretelui (fondul) și planul orizontal al mesei, astfel că obiectele „se lipesc” de fundal, în mod inexplicabil se țin de el, pierzându-se, de altfel, în ornamente.

O altă caracteristică inerentă naturilor statice ale lui Cezanne și, respectiv, provenită de la acesta este „agresivitatea” formelor. Aceasta a cunoscut dezvoltare, preponderent, în picturile artiștilor-sezanniști ruși. Obiectele înaintează „vizibil” pe pânzele lui Ilya Mashkov („Fructe pe farfurie” (1910)), Pyotr Konchalovsky („Natură statică” (1910)).

Un al doilea mare precursor al artei moderne, care, de asemenea, a recurs la dematerializarea lucrurilor în creația sa, a fost Vincent van Gogh. La el, obiectele sunt complet atrase în Eul lăuntric al artistului, fuzionează cu el, obținând nu imagine proprie, ci devenind autoportret al pictorului.

Astfel, drept „autoportret” reificat poate fi considerată lucrarea „Papucii” (1886) a lui Van Gogh, care a generat multiple interpretări. Caracterul confesional al papucilor, în acest tablou, este evident. Ce a dorit să ne mărturisească artistul? Despre ce este această natură statică, cu o pereche de papuci vechi, uzați? Despre singurătatea, tulburarea, rătăcirea lui Van Gogh sau, poate, artistul a încercat să explice natura relațiilor sale atât de dureroase și dificile cu fratele său Theo?

Artistul prezintă imaginea a doi papuci, care sunt de pe același picior, însă atât de diferiți, după „temperamentul” său. Și, chiar dacă lucrarea nu are la bază un subiect autobiografic, ea, fără îndoială, are un profund caracter emoțional, dictat de încercarea de autocunoaștere.

Autobiografică și dramatică, în creația lui Van Gogh, este tematica scaunului. Aici, amintim de „Scaunul lui Van Gogh” (1888) și de „Scaunul lui Paul Gauguin” (1888) – opere ale aceluiași autor. Lucrările, deși sunt absolut diferite – una se caracterizează prin emoție și tensiune, alta – prin senzația de lumină și confort –, pot fi examinate în pereche. Acestea par să ne vorbească despre prietenia nereușită și colaborarea irealizată dintre acești doi pictori [4, pp. 74-75].

Reprezentarea florii-soarelui joacă, în creația lui Van Gogh, un rol la fel de important ca merele în creația lui Paul Cezanne. Ca orice imagine artistică, aceasta are mai multe sensuri, prezintă inepuizabila lume interioară a artistului, mai ales a unui artist atât de complex și controversat ca Van Gogh.

În naturile statice ale lui Van Gogh lucrurile se depășesc, devenind echivalente lirice ale Eului autorului. Lucrurile trăiesc aceleași emoții, sentimente ca și omul, își fac griji pentru el. Cu toate acestea, ele își pierd independența.

În naturile statice ale lui Paul Cezanne și Vincent van Gogh, la fiecare în modul său, dar la fel de clar, este prezentă o micșorare treptată a distanței dintre om și obiect, necesară pentru o percepere detașată, independentă a obiectului. La Paul Cezanne, iar apoi și la adepții săi, lucrurile se apropie rapid de marginea pânzei, iar apoi, de parcă ar trece „prin” artist, atârână ca siluete plate, lipsite de substanță materială pe peretele din spatele lui – la fel ca în naturile statice ale lui Nicolas de Stael („Sticle roșii” (1948), „Natură statică în gri” (1955)). La Van Gogh lucrurile fuzionează cu artistul, cu Eul său lăuntric până la inseparabilitate totală. Este ca și cum natura statică trece în spațiul interiorului și atunci tot interiorul devine o natură statică unică, compusă din obiecte separate, juxtapuse în mod diferit.

Această linie de dezvoltare a naturii statice continuă și în arta secolului al XX-lea, luând parte la toate vicisitudinile complexe ale transformării sale.

În acest context, ne referim la naturile statice ale lui Henri Matisse. În esență, acesta prezintă niște interioare aplatizate, lipsite de a treia dimensiune, transformate într-un ecran plat, decorate cu draperii ornamentate, pe fondul cărora percepem obiecte care se contopesc cu acestea și vizual sunt aproape imposibil de distins („Interior roșu, natură statică pe masă albastră” (1947), „Perdea egipteană” (1948)). În acest context, ne întrebăm: este aceasta o natură statică ce a devenit interior sau, invers, este un interior care s-a transformat în natură statică? Cert este doar faptul că Henri Matisse ne oferă o mulțime de soluții „intermediare” de acest gen.

În o bună parte din lucrările sale sunt create mai multe straturi ale realității reprezentate, care par să-și schimbe permanent locurile. Asemenea „joc” percepem în „Natura statică cu „Dansul” (1907), „Natură statică după „Desertul” lui Jan Davidsz de Heem” (1915), „Interiorul roșu” (1948).

Pictorul a creat și naturi statice în care lucrurile există la limita a două spații. Amplasate pe pervaz, ele nu aparțin nici unuia dintre acestea, aflându-se, astfel, într-un spațiu „al nimănu” („Vedere de pe fereastră. Tanger” (1912)). Obiectele comprimate, aplatizate de presiunea reciprocă a mediului intern și extern sunt motivul tablourilor mai multor pictori ai secolului XX – „Sticle la fereastră” („Sticle cântând”) (1917) de Robert Falk, „Fereastra din atelierul pictorului” (1976) de Marc Chagall.

În secolul XX natura statică re trăiește încă o metamorfoză – dezintegrarea, fragmentarea obiectului, a formei lui, chiar a siluetei, a conturului acestuia, adică a celor mai semnificative caracteristici. Așa, de exemplu, în naturile statice ale lui Pablo Picasso („Vioară și struguri” (1912), „Natură statică” (1918), „Mandolină și chitară” (1924), „Natură statică pe masă” (1947)), obiectele sunt divizate în mai multe componente (are loc o dezintegrare propriu-zisă), după care artistul construiește din aceste detalii alte lucruri, complet neobiectuale, în care doar părți separate amintesc de obiectele cândva existente. Distrugând o formă integră, el creează din detaliile ei o nouă integritate, în care se recunosc urme ale formei inițiale.

În lucrările altui pictor, Georges Braque, totul este bucățit în „țândări” mici, astfel încât, din aceste fragmente, este imposibil, chiar mintal, a restabili forma originală. Drept exemplu servesc operele „Sfeșnic” (1911), „Natură statică cu instrumente muzicale” (1918), „Natură statică cu chitară” (1919).

Le Corbusier (născut Charles-Edouard Jeanneret-Gris) creează naturi statice industriale, în care obiectele reprezentate devin parte componentă a unei mașini („Vioara roșie” (1920), „Natură statică

cu carte și cupă” (1928).) În operele lui Piet Mondrian – „Natură statică cu oală cu ghimbir” (1911), Paul Klee – „Natură statică” (1940), Mark Rothko – „Fără titlu” (1948), obiectele trec prin irelevanță absolută, pentru a se transforma în semn pur al formei, liniei, culorii și a renaște într-o altă calitate.

Astfel, în secolul XX, „natura moartă era unul dintre cele mai inventive genuri artistice, atât în ceea ce privește tehnica și subiectul, cât și modul în care era interpretată” [1, p. 72].

Rămâne să constatăm că destinul naturii statice este complet diferit de cel al altor genuri ale picturii. Natura statică își are originea în Antichitate, dar s-a conturat definitiv ca gen în pictura occidentală a secolului al XVII-lea. Cea mai înaltă înflorire aceasta a atins-o în spațiul geografic al Țărilor de Jos. Din secolul al XVIII-lea, aspectul moralizator al naturii statice obține tot mai mult un rol secundar, artiștii fiind interesați, în special, de structura compozițională și de formula cromatică ale tabloului. În secolele XIX – XX efortul artiștilor de a lărgi posibilitățile limbajului plastic a îmbogățit genul naturii statice cu noi tematici și procedee artistice.

În final, putem afirma și faptul că în natura statică pictorii tind să reprezinte lumea obiectelor, frumusețea formelor, culorilor, proporțiilor lor, să-și redea atitudinea față de aceste lucruri. Cu toate acestea, în naturile statice se reflectă omul, interesele sale, nivelul cultural al societății și însăși viața.

Bibliografie

1. Natură statică./traducere: Simona Chișvasi./Oradea: Aquila '93, 2008.
2. Șușală I., Bărbulescu O. Dicționar de artă. Termeni de atelier. București: Sigma, 1993.
3. Беджанов Ю.К. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Термины и понятия: Учеб. пособие, Майкоп, 1997.
4. Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998.
5. http://ro.wikipedia.org/wiki/Natură_statică