

IMPRESIONISMUL ÎNTRE CLASIC ȘI ANTICLASIC

*Daniel Turliu*¹

Abstract: The classical-anticlassical relationship has been a problem since the first centuries of art history. The old has always been rejected by innovators, by those who have trespassed the old rules willing to add something to tradition. This spiritual movement between tradition and novelty has been the motor which sustained the inner regulation of physical and spiritual improvement, either we refer to art, or we consider other directions of human preoccupations. The present essay aims at bringing more light in this relationship between classical and anticlassical, having Impressionism as a reference point.

Keywords: classical, anticlassical, conflict, renewal, Impressionism.

1. Relația clasic - anticlasic în istoria artei

Conflictul clasic/ anticlasic definește ființa umană. Dacă ar fi să separăm ființa umană de activitățile ei sociale, culturale și artistice, mergând în profunzimea ei, putem observa anumite tendințe interioare care se manifestă *a priori* față de actul ieșirii în Cetate. Putem observa la unii oameni dorința de conservare, o orientare către trecut, o relație sufletească cu evenimentele trecute în același timp. La polul opus, dorința de a cuceri noul, o relație sufletească cu evenimentele care urmează să fie și o investire ființială în ele. Sub această dihotomie a relației dintre tradiție și noutate se va derula încercarea mea de a descrie tensiunile din această confruntare.

Confruntarea cu tradiția, confruntarea cu clasicul, este o problemă a modernității. Renașterea italiană - începutul modernității - a însemnat o nouă etapă a judecății asupra artei. În Renaștere, arta capătă un teritoriu doar al ei, alături de filosofie și religie. A fost un punct „germene” de noi probleme cu care s-a confruntat arta ca disciplină separată.

Când vorbim despre clasic, în general, ne referim la canon, regulă, matrită. Ne imaginăm celebra păpușă Matrioska, la care, cu cât pătrundem mai mult în interior, ne întâlnim cu cea mai mică păpușă care stă la baza celorlalte păpuși. Acolo este germenele tuturor celorlalte păpuși, este germenele din care se nasc toate celelalte. Clasicul este fundația unei case peste care diferitele curente artistice au adăugat viziuni suplimentare, alte moduri de a vedea, dar care, în spatele lor, au avut mereu aceleași reguli, aceeași păpușă Matrioska.

Referitor la tradiție și la identitatea care aparține unei anumite perioade istorice în interiorul artei și nu numai, Constantin Aslam argumentează:

Identitatea culturală este conștiința de sine a unei culturi care și-a fixat ea însăși menirea de a fi în lume. În ordine epistemologică, identitatea culturală nu este un dat, ci un construct teoretic permanent, extrem de subtil și rafinat conceptual care își are izvorul în modul în care o colectivitate, solidară cu o anumită cultură determinată, se vede pe ea însăși și se proiectează ca Sine colectiv. (Aslam, 2000)

În 1916, dadaismul a încercat o „*tabula rasa*”. Marcel Iancu, pictor român, scria: *Ne-am pierdut încrederea în cultura actuală, tot ceea ce este, în momentul*

1. **Turliu Daniel**, Universitatea Națională de Arte București; daniel.turliu@yahoo.com.

*actual, trebuie distrus, demolat. Trebuie să întoarcem actul creației pornind de la o „tabula rasa.”*² A fost o perioadă de negare totală a tradiției, un nou început, așa cum propunea Marcel Iancu. Însă nu este greu de înțeles faptul că „începutul” are în spate un „sfârșit”, un sfârșit de care nu poți scăpa. Trebuie negat ceva, pentru a da un „restart”. Acel ceva este clasicul, tradiția, vechiul. Iar dadaismul, privind astăzi în urmă, este perceptibil tot printr-o formă a tradiției artei, tot raportându-ne la trecut. Privim ca pe o mișcare de gândire anticlasică ce a marcat istoria artei.

Pentru renașcențiști raportarea la „clasic” era firească. Modelul antichității reprezenta – după cum știm – principala sursă de cunoaștere. Renașterea unifica antichitatea și perioada medievală într-o formă lingvistică nouă. Raportarea la tradiție era una firească, fără o opoziție dihotomică, așa cum vom avea mai târziu. Aducerea în prim-plan a antichității era pentru renașcențiști o „virtute”.

Teoriile artei, în Renaștere, erau create de artiști; cu alte cuvinte, arta nu se mai mișca în jurul teoriei – cum era odinioară –, ci teoria se mișca în jurul artei (Aslam, Moraru, 2017, vol. 1, capitolul XV, „Filosofia artei în Renaștere”). Dacă tradiția greacă (filosofică) și tradiția medievală (religioasă) ne învățau cum să gândim arta, în Renaștere lucrurile s-au schimbat radical. Pentru prima oară în istorie, arta stabilește regulile înțelegerii ei. Regulile artei sunt create de către artiști: teoria proporției, teoria perspectivei. Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Cennino Cennini, Albert Dürer sunt numele principale deschizătoare de noi moduri de a privi arta. Cu alte cuvinte, noi vedem ceea ce vedem în arta actuală, datorită acestor minți geniale ale Renașterii.

Vorbim în Renaștere de o individualitate a artei creatoare de moduri de a privi arta însăși, și în același timp, o aducere a tradiției în prezent, fără să fie dezbătută problema – așa cum este astăzi – de decizie de tradiție. Antichitatea – așa cum am spus și mai sus – este șlefuită de către artiștii renașcențiști fără să fie supusă dezbaterii „apropierii-respingerii”.

Reîntoarcerea la antichitatea greacă o întâlnim și în clasicism. Vorbim de secolul al XVII-lea, deci după Renașterea italiană. Clasicismul este opus barocului, manierismului și romantismului (Chastel, 2000, p. 66). Clasicismul, de această dată, are ca mijloc de inspirație antichitatea, dar și renașterea italiană – prin reprezentantul său, Rafael Sanzio, când vine vorba de pictură. Neoclasicismul cunoaște o perioadă de înflorire și mai mare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, prin întoarcerea la antichitate.

Clasicismul, de această dată, creează regulile și modul de a privi. Clasicismul având în spate o altă păpușă Matrioska – cea a Renașterii, cea a lui Rafael, în genere. Apoi Renașterea are fundamentul în antichitate, antichitatea fiind punctul de început al culturii artistice și filosofice în Europa. Putem spune, metaforic, că noi suntem copiii antichității.

2. Începuturile impresionismului; decizia treptată de clasic

Dorința pictorilor de a se debarasa de academism, în sensul acestui eseu de clasic, a determinat o nouă viziune în înțelegerea picturii în contact cu realitatea, cu „obiectele” privite.

Apare realismul ca o mișcare anticlasică. Scriitori, pictori, critici de artă doresc să apropie arta de zona cotidiană.

2. Manifestul lui Marcel Iancu publicat în revista *Cabaret Voltaire* (Zürich, 1916).

Baudelaire scria, referitor la salonul din 1845: *Acela care va ști să scoată din viața actuală latura ei epică și să ne facă să vedem și să înțelegem, prin intermediul culorii și al desenului, cât de mari și încântători suntem, cu cravatele și pantofii noștri de lac, acela va fi un pictor, și anume unul adevărat.* (Debicki, Favre, Grunewald, Pimentel, 1998, Capitolul 14, „Realismul și impresionismul”)

De asemenea, de această dată un pictor reprezentativ al realismului publica în catalogul expoziției sale personale din 1855: *...a fi capabil să traduc moravurile, ideile, aspectul epocii mele, după părerea mea, a fi nu numai pictor, ci și om; într-un cuvânt a face arta vie, acesta este țelul meu.*³

Courbet arată că nu este absolut necesar să idealizăm arta, precum odinioară, încercând să ne adresăm mitologiilor și alegoriilor, pentru a face o lucrare de seamă. Dimpotrivă, trebuie mers la ceea ce vedem în fața ochilor ca fiind real, dincolo de orice idealizări tematice. În același timp, Courbet înțelegea importanța tradiției, însă acesta o adapta la propriile lui nevoi temperamentale.

„Cum aş putea picta îngeri dacă nu am văzut niciodată unul?”. Celebra afirmație a lui Courbet pregătește terenul pentru impresionisti. Este o apropiere de imediatul social, dar și de întâlnirea cu realul ce îl oferă prezentul. Este – deși încă nimic conturat – apropierea de peisajul *plein-air*.



Fig. 1 Perioada Edo (1603-1868), Hiroshige, *Primăvara pe strada principală* (detaliu)

Apariția stampelor japoneze reprezintă, de asemenea, o trecere către impresionism. Stampele japoneze, preluate de la chinezi, erau disprețuite de nobili, fiind considerate obiecte artistice lipsite de valoare, nobilii raportându-se la arta lor tradițională ca la o artă „oficială”, venită din China. Stampele japoneze se întâlneau în zonele de mahala, pe pereții meseriașilor din piețe și porturi.

În 1860 încep să pătrundă în Europa gravurile în lemn. Apar în ceainăriile chinezești de prin Londra și Olanda. Treptat se răspândesc în Europa și, nu peste mult timp, ele devin artă de mare valoare și mijloc de inspirație pentru impresionisti.

Stampele japoneze impresionau prin simplitatea lor compozițională, dar și prin temele cotidiene ale traiului zilnic (Fig. 1). Compozițiile, aparent simple,

3. Extras din „Cuvânt înainte” al catalogului expoziției sale particulare din 1855.

în opoziție cu compozițiile artei europene, ascundeau în spate un rafinament extraordinar de profund al relației plin-gol.

O altă caracteristică importantă a stampelor este armonia inedită a culorilor folosite. Desenele erau făcute în așa manieră, încât să poată fi reproduse prin gravura în lemn.

Impresioniștii sunt interesați de această viziune total nouă, de viața cotidiană, din punct de vedere tematic, din punct de vedere tehnic dar și emoțional, de renunțarea la detaliile ne semnificative. În același timp petele de culoare care dominau întreaga suprafață au fost o inspirație pentru impresioniști.

Iată un nou mod de a vedea, anti-clasic. Spiritul epocii dorea cu orice chip să se debaraseze de academismul ce stăpâna școlile de artă ale acelor timpuri. Viziunea stampelor s-a mulat perfect pe dorințele spirituale ale impresioniștilor.

Stampele japoneze, teoriile lui Courbet pregătesc terenul pentru nașterea impresionismului.

Iată cum lucrul realizat în atelier, lucrul clasic, începea treptat să deschidă o poartă către renunțarea la studiul academic, pentru nașterea unui nou curent anticlasic, impresionismul. Curent artistic care schimba fundamental modul de a privi arta.

În același timp, a intervenit codificarea legilor culorii, a chimistului Chevreul. Acesta a publicat, între 1828 și 1831, lecțiile sale de chimie în raport cu vopselele. Foarte pe scurt, vorbește despre legile contrastului simultan și despre cercul cromatic (Chastel, 2000, p. 145.), lucruri pe care Monet le cunoștea în construirea teoriei despre curentul pe care el și ceilalți pictori încercau să-l zidească.

Apariția fotografiei, de asemenea, nu a fost trecută cu vederea de către impresioniști. Cuvântul fotografie își are originea în greacă și provine din φῶς (phōs) care se traduce ca „lumină” și γραφίς (grafein), care se traduce „a scrie”.

Joseph Nicéphore Niépce, un fizician francez, a fost cel care a inventat fotografia. Deși era o fotografie alb-negru, aceasta a fost de folos impresioniștilor prin imortalizarea unui anumit moment temporal al luminii în relație cu natura. Deși fotografia era prezentă, lucrul în *plein-air* era primordial pentru pictori.

Celor enumerate mai sus li s-a adăugat o predispoziție interioară a pictorilor de a scăpa de rigurile academismului, care proveneau din neoclasicism. Atât neoclasicismul, cât și romantismul caută idealul în arta lor; neoclasicismul se raportează la ideal prin rigoare și perfecțiunea antică, romantismul se raportează la ideal prin teme alese, căutând subiectivitatea absolută a personajelor și a temelor. Însă acest ideal se debarasează de moralitatea temelor, dar și de concepția care provine din antichitate. Romantismul anunța, într-o fază embrionară, impresionismul. În această epocă apare și conceptul de „artă pentru artă”. Creatorul vrea să delimiteze creația artistică de programul teoretic al neoclasicilor căutând, pe lângă tematicile specifice romantismului, plasticitatea în sine, cromatica în relație cu trăirile artistului, jocul întâmplării născător de efecte picturale, libertatea și hazardul. Victor Hugo, cunoscutul scriitor și pictor, pleacă de la o pată de cerneală sau cafea, dând naștere unei schițe de factură romantică. De asemenea, tot în acest sens privim lucrările lui Turner, unde jocurile picturale, spontaneitatea și întâmplarea – toate acestea învăluite în lumină – sunt caracteristici ale unui impresionism fecund. În această conjunctură, Delacroix, șeful școlii romantice, era preocupat de contraste și de culorile complementare. Constable pictează lumina în

diversitatea manifestărilor ei, iar Corot iese foarte mult la peisaj, încurajând astfel *plein-air*-ul de mai târziu.

3. Noutatea impresionismului

Stil anticlasic, impresionismul se desprinde într-un mod categoric de academismul tradițional, cu alte cuvinte, de clasic. Apare în Franța, se manifestă în special în pictură și în muzică.

Pictura impresionistă s-a dezvoltat între anii 1867 și 1886. În analogie cu romantismul, impresionismul este un curent artistic în care subiectivitatea, emoția artistului în raport cu „obiectele” privite, este cum nu a mai fost privită niciodată în istoria picturii. În același timp, impresionistii pictau orice întâlneau în fața ochilor. Erau concentrați asupra „*vieții care trece*”⁴, precum în stampele japoneze.

Lumina atelierului, în care au pictat și cei care ieșeau în natură să facă studii aprofundate ale unor elemente după natură, acum nu îi mai satisfăcea. Această lumină li se părea rece, mohorâtă și apăsătoare. Impresioniștii se îndreaptă către lumina naturală care este într-o continuă schimbare.

Trebuie precizat că în vremurile de odinioară artiștii mergeau în natură pentru a face schițe, uneori desene foarte elaborate, apoi mergeau să desăvârșească acele schițe în atelier, asamblându-le în lucrarea finală. Impresioniștii consideră că această manieră de lucru falsifică realitatea și că o lucrare trebuie pictată în întregime în aer liber. Ei dau naștere „metodei” *plein-air*: lucrul în aer liber.

O altă caracteristică importantă a impresionismului este aceea că paleta devine mai luminoasă. Impresionismul constată că lumina de odinioară a pictorilor înaintași este artificială, este realizată după o metodă cunoscută *a priori*, și nu după observarea directă a naturii. Impresioniștii observă că lumina nu cade atât de uniform pe obiecte, ci este mult mai difuză și nu acoperă suprafața în întregime, așa cum făceau pictorii clasici. De asemenea, și în zonele care erau evaluate într-un mod categoric ca fiind întunecate, impresionistii observă lumina care se strecoară.

Această caracteristică a cunoașterii vizuale sincere, a „ochiului pur”, influențează luminozitatea paletelor. Impresioniștii încercau să pună culoarea cât mai pură, cât mai puțin amestecată; iar tonurile obținute prin amestec erau secundare. Dacă lucrarea avea nevoie de un verde, acesta nu era așternut, întins dintr-o parte în alta, precum se practicase în trecut, ci erau puse „virgule” de albastru și galben, dând impresia, prin juxtapunere, de verde. De aici, și preocuparea lui Seurat pentru *pointillism* – termen ridiculizat de criticii de artă, devenit curent artistic: *pointilism* sau neoimpresionism.

Pictura impresionistă poate fi asemănată cu un buchet de flori în care predomină culoarea, iar forma deține un rol secundar.

Personalitatea artistului, stilul personal, propria amprentă sufletească revelată prin tușă sau prin raporturile cromatice, deschide o altă lume cu totul nouă pentru progresul picturii în ceea ce putem numi „stil” anticlasic.

4. Refuzul impresionistilor

În timpul celui de-al doilea Imperiu, un grup de pictori încep să se afirme,

4. Oprescu, 1946 – se face referire la evenimentele cotidiene ale traiului zilnic.

realizând că nevoile lor sufletești nu mai corespund cu nevoile epocii din care fac parte. Pictura academică reprezenta arta „corectă” la care se raportau colecționarii și iubitorii de artă.

Monet, Renoir și Bazille părăsesc atelierul lui Gleyre fiind „obosiți” de vechea lecție a academismului care era predată de acest profesor. Renunță la studiile clasicilor și ies în natură pentru a picta „*La vie qui passe*” – viața care trece, asemenea subiectelor din stampele japoneze (Oprescu, 1946, p. 157).

Aici a fost marea ruptură de clasic: revolta lui Monet care devine mai târziu șeful școlii impresioniste. Revolta, din punct de vedere psihologic, însemna renunțarea la vechile reguli și propunerea unor noi reguli. Aceasta se face într-un mod categoric și fățiș. Monet deschide un drum nou picturii fără să-și propună aceasta, însă duhul schimbării plutea în lucrul pictorilor.

Unica manifestare artistică oficială, „Salonul”, refuza pictura nouă cu care gustul publicului iubitor de artă nu era obișnuit, pe motivul că încălca regulile academice. Salonul scotea la lumină marii pictori ai vremii, acordându-le premii ce îi consacrau pentru următoarele comenzi. În 1855, salonul îi refuza lui Courbet lucrările „Atelierul” și „Înmormântarea la Ornans”.

Intervenția lui Napoleon al III-lea, opt ani mai târziu, spre a crea un „salon al refuzaților” a fost foarte importantă pentru artiștii impresionisti. Acest salon al refuzaților era față în față cu salonul oficial.

Lucrarea lui Manet „Dejun pe iarbă”, expusă la salonul refuzaților, a creat un mare scandal, însă apogeul este atins când Manet expune „Olympia”.

Prima manifestare artistică a impresionistilor a avut însă loc la Paris în fostul atelier al fotografului Nadar. Au expus: Monet, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir. În acest context, criticul Louis Leroy inventează, în batjocură, termenul „impresionism”, după titlul tabloului lui Monet, „Impresie, răsărit de soare”. De atunci, mișcarea artistică s-a numit „impresionism”, de la critica ironică la adresa picturii lui Monet.

5. Principalii artiști marcanți ai impresionismului și relația lor cu clasicul

Dintre artiștii impresionisti, cel mai apropiat de clasic este Edgar Degas.

Degas se retrage din încercările refuzate ale impresionistilor și se dedică studiului înaintașilor. Degas crescuse într-un mediu în care interesul pentru artă era natural – în special interesul pentru Ingres. După terminarea liceului, se înscrie la *belle-arte* și devine discipolul lui Louis Lamothe, unul dintre elevii preferați ai lui Ingres. Ingres făcea tot timpul trimitere la renașterea italiană. Astfel, prin această relație maestru-discipol, tradiția merge mai departe.

Degas merge în Italia și face reproduceri după lucrări din secolele XV și XVI, întorcându-se cu un desen mult mai precis, de o rigoare fină: desenul clasic care i se potrivea atât de bine lui Degas (Venturi, 1968, p. 21).

A fost atras de teoriile realismului, însă a fost împotriva impresionismului.

A fost împotriva peisagiștilor, disprețuindu-i, într-o permanentă dispută cu spiritul impresionistilor.

În perioada în care este influențat de neoclasicism, se observă cum culoarea ocupă un rol secundar, rigoarea desenului fiind cea care este dominantă în lucrare. Apoi începe să cocheteze cu impresionismul, altfel spus, cu vibrația culorii.

În ultimii ani ai vieții, paleta lui se luminează din ce în ce mai mult. Spiritul secolului al XIX-lea își pune amprenta și pe creația lui Degas, deși portretele realizate la finalul carierei sunt mai degrabă expresioniste, decât impresioniste.

La polul opus lui Degas este Pissarro. Spiritul echilibrat al pictorului francez este într-o continuă căutare a stilului propriu, lăsându-se influențat de ceilalți căutători ai noului tip de raportare la pictură. Pissarro merge prin mai multe ateliere pentru a învăța și a-și forma propriul stil. Este interesat de cercul de la Barbizon și de creațiile lui Corot. Pissarro vede în Corot pe maestrul său. În contactul său cu Seurat, Pissarro se lasă influențat și încearcă să aplice în picturile sale pointilismul. În cadrul ultimei expoziții a impresionismului, Pissarro își prezintă pânzele lângă cele ale neoimpresioniștilor Seurat și Signac. Expoziția a iscat un nou scandal, Pissarro arătându-și apartenența la stilul neoimpresioniștilor. Nu este o perioadă foarte lungă, cea a experimentului, Pissarro revenind la vechiul stil.

La academia elvețiană îi întâlnește pe Monet, Renoir, Sisley și Cézanne. Legătura cu acești mari artiști îi influențează stilul personal. În același timp Pissarro influențează alți artiști, precum Cézanne sau Gauguin.

Pissarro este un anticlasic. Poate că firea acestuia echilibrată, în opoziție cu cea a lui Degas, care era închis în propriile judecăți, să fie o cheie de înțelegere a deschiderii interioare către preocupările impresionistilor. Pissarro este un impresionist total, precum Monet.

Claude Monet este șeful școlii impresioniste. Așa cum am spus mai sus, termenul de „impresionism” pleacă de la titlul dat de criticul Louis Leroy lucrării lui Monet. De asemenea, același Monet contribuie semnificativ la formarea părții teoretice a curentului.

Prin Monet în special, dar și prin ceilalți membri ai grupului, putem considera că ruperea de academism a fost posibilă. Poate că, dacă ar fi trăit Bazille mai mult, acesta ar fi fost inovatorul impresionismului – Bazille făcând parte din același grup, din aceeași școală a lui Gleyre.

De asemenea, Bazille era cel mai instruit, teoretic, dintre ei, fiind crescut într-o cultură clasică.

Primele lucrări expuse ale lui Monet sunt cu personaje pe suprafețe foarte mari, asemănătoare cu cele ale lui Manet. Monet renunță la această tematică, concentrându-se pe lucrul în *plein-air*. Este interesat de peisaje în care trei dintre elemente, pământul, apa și aerul, se găsesc împreună. Este interesat de fluiditatea apei și legătura acesteia cu cerul și pământul.

După ce impresionismul își capătă numele, după 1874, Monet începe să fie preocupat de diferitele faze ale unei zile și de modul în care lumina se așterne pe „obiectele” pictate în diferitele momente ale unei zile. Apar atunci în opera sa, „seriile”: seria catedralelor, seria clăilor de fân, seria podului peste Tamisa.

Auguste Renoir avea o comunicare bună cu tradiția. Pe lângă studiile făcute la muzeu, învăța permanent de la înaintași. Bineînțeles, Rubens este unul dintre ei, un maestru al nudului feminin. Pentru anumite calități ale decorului, se inspira de la Watteau, Boucher și Fragonard. Iar pentru caracterul formei, îi întreba pe Ingres și pe Courbet. Iar Delacroix îl învăța cum să redea reflexele primite de la obiectele din jur. Cu toate acestea, Renoir nu era străin de mijloacele tehnice ale impresionistilor. În opoziție cu Degas, deși se raportează la tradiție, Renoir devine



Fig. 2. Auguste Renoir
În luncă, 1888-1892
(detaliu)

un impresionist pur. În jurul vârstei de douăzeci de ani, precum Monet, Bazille și Sisley, participa la cursurile lui Gleyre.

În opoziție cu Monet, Renoir era un instinctiv. Idealurile și conceptele erau mai puțin importante pentru Renoir. Acesta era un om al impulsului, al pasiunii; dorea să smulgă din viață tot ceea ce îi oferea plăcere senzorială. Renoir, spre deosebire de ceilalți impresionisti, pictează foarte mult nuduri feminine. Nu este interesat de perfecțiunea artei clasice, ci caută în nud femeia voluptuoasă, energică, care dă sentimentul tinereții și al sănătății. Nimeni, cu excepția lui Rubens, nu a mai fost interesat atât de mult de calitatea pielii unei femei. Obișnuia să spună că este un pictor de flori, însă trata floarea precum picta pielea unei femei.

Spre sfârșitul vieții, a făcut și sculptură. Din cauza problemelor de sănătate, un reumatism deformant care îl lovește în a doua parte a vieții, Renoir, pe lângă faptul că continuă lucrul în pictură, face sculptură ajutat de un executant coordonat prin indicații arătate cu un mic bastonaș. Asistentul executa opera de artă, însă viziunea îi aparținea lui Renoir.

Renoir, deși cu greu se găsește pe el însuși, echilibrează armonios această relație a înaintașilor cu cea a descoperirilor noii viziuni impresioniste, chiar dacă relația cu tradiția este una tensionată; Renoir se regăsește pe sine în impresionism (Fig. 2).

6. Relația clasic-anticlasic astăzi

Astăzi vedem atât de limpede puzzle-ul istoriei artei. Avem o privire de ansamblu cât se poate de șlefuită a întregului „joc” al artei. Observăm cum anticlasicul, inovația, descoperirea, îndrăzneala au fost stări sufletești către ceea ce putem numi evoluția artei. Clasicul poate fi privit însă sub două unghiuri. Primul este acela al relației cu antichitatea, Renașterea, clasicismul, ca sursă de învățătură permanentă, ca o întoarcere la „origini”, la „muma” în sensul goethean și, în același

timp, clasicul poate fi privit ca o negare a valorilor unei epoci trecute, sau, așa cum a fost în cazul dadaștilor, ca o negare a tuturor valorilor. Altfel spus, postmodernitatea înțelege prin clasic și o negare a ceea ce s-a mai făcut în trecut, devenind „clasic” ceea ce nu este „sub lumina reflectoarelor”, ceea ce nu este avangardistic.

Clasicul folosit de mine, după cum ați putut constata, a fost cel referitor la diferitele perioade artistice, care au marcat setul de reguli pentru mai multe generații de pictori.

Theodor Adorno, în preocupările lui asupra esteticii, vorbește despre o reinterpretare permanentă a operei de artă în funcție de publicul unei generații. Acesta argumentează cum privitorul se debarasează de sensul inițial atribuit de artist – nici nu are acces la el în totalitate – punând în opera de artă noi sensuri rezultate din rodul propriei contemplări. Adorno ne pune în lumină ideea că opera nu este un produs finit, ci este un organism care se recrează în timp, într-o permanentă schimbare (Aslam, Moraru, 2017, vol. 2, pp. 274-277).

Nu este un lucru neștiut faptul că tradiția este într-o continuă reevaluare realizată de pe teritoriul prezentului. Astfel, așa cum susține Adorno, opera de artă se reconstruiește, așa cum am spus și mai sus, odată cu fiecare contemplare a acesteia. Dacă nu ar fi astfel, susține Adorno, arta ar fi o normă, o ideologie, ceea ce se depărtează de artă. Este un punct de vedere anticlasic care pune în evidență interpretarea privitorului asupra operei de artă.

Postmodernitatea a realizat ceea ce Patapievici numește „reglaj fin”, între clasic și anticlasic. Artistul contemporan poate merge oricând la exemplul maeștrilor, pentru a învăța de la aceștia; iar peste această învățătură, fiecare creator își poate adăuga propria personalitate, propria invenție artistică.

Tradiția și noutatea artistică a fiecăruia se află într-o tensiune care poate fi resimțită în fiecare creație, însă, așa cum am precizat și mai sus, „reglajul fin”, poate că este idealul între cele două. Creatorul care nu are în arta sa „clasic”, care nu are regulile lăsate moștenire de înaintași, cu siguranță este un amator, iar cel care este un adept al tradiției și al academismului fără propria trăire, de asemenea, este criticabil pentru repetiție și copierea vreunui pictor sau a unor picturi din vechime.

Școlile de artă occidentale sunt orientate spre inovație, descoperire personală, stil propriu; iar cele estice sunt orientate către academism, tradiție, clasic.

Apropiindu-mă de încheiere, într-o proprie viziune asupra acestei relații vii între tradiție și noutate, consider că amândouă sunt importante, în egală măsură, în ceea ce privește raportarea unui pictor la propria căutare pe teritoriul artei. Partea care ține de „*techné*” (Aslam, 2006, pp. 23-25) trebuie armonizată cu partea lăuntrică a fiecărui creator cu „noul” personal. Relația dintre regulă și subiectivitatea proprie consider că trebuie să se armonizeze în opera unui artist, chiar dacă cele două au fost și sunt într-o continuă tensiune teoretică și practică. Trebuie să se realizeze „reglajul fin”.

Relația cu trecutul și cu viitorul sunt două manifestări ale ființei umane, decelabile în artă și în toate preocupările omenești. Am încercat să exemplific mai sus cum această relație a clasicului cu anticlasicul s-a manifestat într-o perioadă de vârf a istoriei artei, cea a impresionismului.

BBLIOGRAFIE:

- Aslam, Constantin, *Palimpsestul culturii românești*, Editura Crater, București, 2000.
- Aslam, Constantin, *Curs de estetică*, București, 2006.
- Aslam, Constantin, Moraru, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 1, București, Editura UNArte 2017.
- Aslam, Constantin, Moraru, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, vol. 2, București, Editura UNArte, 2017.
- Chastel, André, *Dicționar de curente picturale (tendințe, mișcări, școli, genuri din Evul Mediu până în prezent)*, traducere de Irina Mihăilescu de Hillerin, Larousse Bourdas 1997, ediția în limba română: Editura Niculescu, București, 2000.
- Becleanu Iancu, Adela, *Dicționar de estetică generală*, Editura Politica, 1972. Debicki, Jacek, Favre, Jean-Francois, Grunewald, Dietrich, Pimentel Antonio Filipe, *Manual de istoria artei (pictura, sculptura, arhitectura)*, Enciclopedia RAO, 1998.
- Oprescu, George, *Manual de istoria artei*, vol. 4, Editura Universul, 1946.
- Rewald, John, *Istoria impresionismului*, vol. 1, Editura Meridiane, București, 1976.
- Venturi, Lionello, *De la Manet la Lautrec*, Editura Meridiane, București, 1968.