

## EXPERTIZAREA ȘTIINȚIFICĂ A OPERELOR DE ARTĂ.

### III. METODELE INTERPRETĂRII UTILIZATE DE ISTORIA ARTEI

Ion SANDU

Irina Crina Anca SANDU

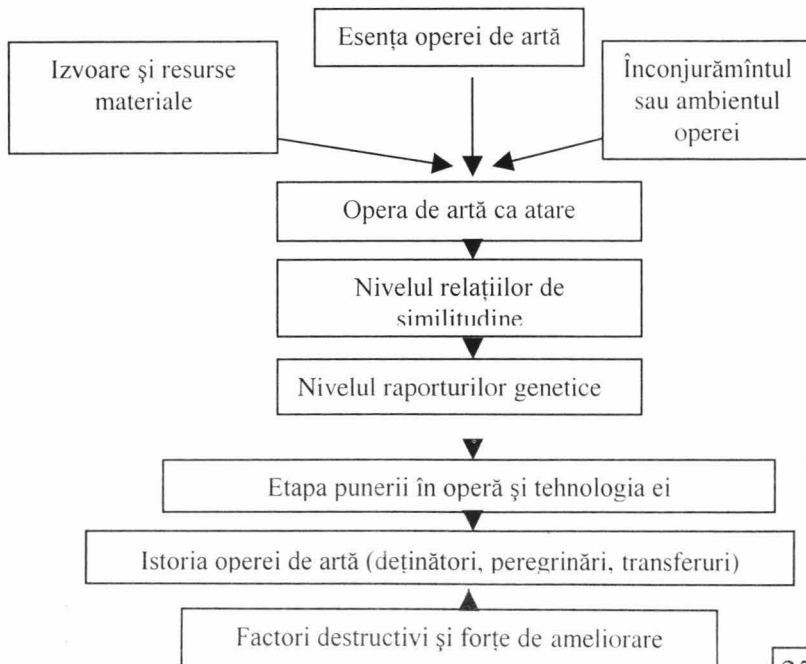
#### Introducere

Obiectivele care stau în fața istoriei artei privind expertizarea științifică a unei opere pot fi rînduite într-o serie procesuală, prin a căror cercetare gradual – secvențială se poate obține valoarea reală patrimonială a operei respective sau se pune în valoare prin includerea (încadrarea) în circuitul muzeistic.

Inițial, se au în vedere trei vectori care au ca punct de plecare: izvoarele; esența operei de artă; înconjurămîntul sau ambientul operei.

Acestea aduc în prim plan opera de artă, ca atare. După analiza și sinteza datelor oferite de cele trei premize, urmează apoi nivelul de analiză al relațiilor de similitudine, apoi nivelul raporturilor genetice, etapa de punere în operă cu tehnologia ei, istoria operei respective, ultimele, asistate de factori, respectiv „forțe” cu activitate destructivă de punere în valoare.

Această serie am putea-o reprezenta astfel:



În demersul său, istoria artei abordează această ordine plecând de la principiul că orice problemă de cercetare presupune rezolvarea problemei precedente. Deci, se poate cerceta opera de artă numai după ce starea ei exterioară este bine stabilită, implicând critica științifică a monumentelor din înconjurământ și analizând izvoarele și resursele materiale în spirit critic. Valoarea operei și a materialului din care este confecționată, definesc esența artei. După această etapă se iau în studiu *relațiile de similitudine* între operele care permit comparații profunde (studiu comparativ) și nu superficiale sau fragmentare. Din această etapă ni se dezvăluie *raporturile genetice* între operele de artă, care formează o nouă etapă și care constituie o bază pentru reconstituirea procesului cronologic „așa cum s-a desfășurat” (Ranke, 192) și a factorilor care au acționat asupra evenimentului respectiv.

Rigoarea interpretării unei opere de artă poate fi verificată prin măsura în care opera respectivă se încadrează, cronologic și topologic, în locul și timpul ce-i revine în procesul istoric, în cadrul cărora s-a zămislit. În acest sens, cercetarea se realizează *in praxi*, anticipând date pentru treptele superioare în baza celor obținute la niveluri inferioare. Fiecare dintre aceste trepte se succed într-o serie logică, folosind noțiuni bine definite, iar metodele fiecărei trepte (nivel) implică aceste noțiuni. De exemplu, *asemănarea* (identitate parțială) implică stabilirea unor relații de similitudine cu ajutorul studiilor comparative (metoda comparativă).

Noțiunile utilizate în cercetarea comparativă sunt total diferite de cele folosite în analiza raportului genetic (de exemplu „valoarea pozițională”, „provenit din ...”, „rezultat din ...”), care implică elemente de deducere a formelor, de realizare a motivelor, stilurilor etc.

Deci, fiecare treaptă recurge la o serie de noțiuni fundamentale, care pot fi considerate din punct de vedere logic „anterioare” elaborării metodelor nivelului respectiv. În atenția unei cercetări stau problemele punctului de pornire și ale scopului urmărit. Din acest punct de vedere am concluzionat că nu putem vorbi de o metodă a istoriei artei. Ca știință, istoria artei operează totuși cu o serie de metode specifice, dar implică foarte mult, prin cumulare, metodele altor științe. Fără coroborarea cu alte științe, abordarea problemelor solicitate de istoria artei ar crea idei false despre „exactitate”, care ar duce la un fals scientism ce împiedică cunoașterea autentică. Astfel, nereușind să înțeleagă elementele „vii” ale operei de artă în raport cu exactitatea definirii formelor „moarte”, cercetătorul evită demersul real al istoriei artei, parcurgând o pură istorie a formelor (care poate fi tratată „mai exact”). Adevărul, în acest caz, este subiectiv, departe de realitatea funcțiilor patrimoniale ale obiectului de artă.

Cercetarea unei opere de către istoricul de artă, are în atenție trei obiective: cercetarea esenței artei; cercetarea operei ca atare; cercetarea istoriei artei.

Dacă prima direcție este de domeniul științei generale a artei, ultimele două au un scop comun, acela de delimitare spațio-temporală în contextul istoriei universale a artei. Deci, arta particulară reprezintă, în același timp, un subsistem care-și are propriul echilibru și elementul structural-funcțional (eveniment dinamic și moment de tranziție, de transformare, de dezvoltare, de inovare etc.) dintr-un sistem macro-, încadrat cu un anumit demers istoric.

Cercetarea operei de artă în sine nu poate fi considerată încheiată niciodată. Chiar și în cazul când o operă a fost excelent analizată, există posibilități care permit revelarea unor elemente neobservate, ce impun o interpretare cu totul nouă, nu numai a trăsăturilor nou observate, ci și a operei de artă în totalitatea sa.

În centrul atenției activității de cercetare din istoria artei stau, totuși, elaborarea metodelor obiective care permit o interpretare justă. Se știe că cercetarea istoriei universale a artei nu poate fi încheiată vreodată. Aceasta, deoarece, dacă istoria ar fi încheiată n-ar mai exista o știință a istoriei care să poată cerceta sensul ei general și modul în care se articulează părțile ei componente. Pe de altă parte, se cunosc epoci ale istoriei artei, ale căror monumente de artă au fost distruse atât de mult, încât niciodată nu se va mai putea scrie o istorie reală a artei epocii respective, întrucât nu se dispune de metode de cercetare, prin care să se poată stabili cum arăta producția artistică reprezentativă a acelei epoci. Pentru aceste perioade există posibilitatea să se scrie o istorie a stilului pe baza

unor fragmente insignifiante sau implicând analiza cronologică a evoluției stilurilor.

### Scientizarea istoriei artei

Se cunosc patru etape (faze) în realizarea scientizării istoriei artei.

În prima fază, în care istoria artei s-a dezvoltat în umbra istoriei, au fost elaborate și implicate metodele științifice pentru *critica documentelor* și a *izvoarelor*. Activitatea muzeelor impune găsirea unor criterii și elaborarea unor metode care să permită autentificarea, stabilirea paternității și evaluarea patrimonială. De exemplu, se vor elabora metode de datare, de localizare și atribuire a operelor etc., pentru care nu există izvoare, utilizând anumite trăsături caracteristice stabilite prin *analiza comparativă* (metoda criticii stilistice sau metoda lui *Morelli*, metoda formelor ochilor, a formelor unghiilor degetelor, a faldurilor etc., metoda privind tipologia craclurilor, metoda privind realizarea degradeurilor și altele).

Pentru această fază sunt caracteristice marile corpusuri, inventarea de documente, cataloage științifice de colecții, atlase, publicații de izvoare etc. Această fază a început prin studiile călugărilor maurini (1678 - 1789), ale lui *L. A. Muratori* (1672 - 1750), continuând și astăzi prin analiza critică a izvoarelor, a stilurilor, a monumentelor etc.

În faza a doua (legate de numele lui *Riegl*, *Wolfflin*, *Schmarsow* etc.) se dezvoltă *istoria stilurilor*. Această istorie „abstractă” a stilurilor a condus la descoperirea „voinței de artă” proprie epocilor

socotite pînă atunci doar etape de decădere a epocilor clasice care le-au precedat: a baroc-ului, a rococo-ului, a artei romane, a antichității târzii, a manierismului, a goticului târziu etc. Această fază durează din 1900 pînă în 1930.

A treia fază începe, așa cum se întâmplă adesea în istorie și, implicit, în istoria științelor, cu o contradicție dialectică față de faza precedentă. Ea a debutat prin critica făcută istoriei abstracte a stilurilor de *Benedetto Croce*. Punctele esențiale ale acestei critici au fost anticipate încă din 1911 de *Heinrich*. Problema principală o constituie „suprafața” și „spațiul” operei de artă individuale, nivelul (cota) atins de aceasta prin „analiza structurii”. În această fază au fost incluse descrierile analitico-sintetice ale operelor de artă a problemelor de rang și de valoare (probleme pe care istoria abstractă a stilurilor le eliminase intenționat). Astfel, istoria stilurilor devine, prin metodele analizei structurale, istoria artei. În acest sens, începînd cu primii ani ai deceniului al IV-lea, prin lucrările lui *Andreades* despre Catedrala, „Sf. Sofia” din Constantinopol, a lui *Alpatov* despre *Autoportretul* lui *Poussin* de la Luvru, cu studiile lui *Sedlmayr* despre *Area Capitolina* a lui *Michelangelo* și despre *Capitolul* lui *della Porta* se pun bazele metodelor ce delimitează faza a treia și penultima.

Conform teoriilor moderne, opera de artă are, pe lîngă „necesitatea” istorică, și una structurală (*Neculai Brunov* – 1932 și *Roberto Salvini* - 1936). Analiza structurală studiază opera de artă în

totalitatea ei, fie că e simplă sau complexă, și astfel, în această fază, iconografia devine iconologie. Materialul istoric nu se mai ordonează în mod abstract, pe epoci artistice, ci concret, pe simbioze artistice, de opere de artă generale sau individuale. Deci, această fază ține seama de însemnătatea elementului concret, individual, de valoarea sa intrinsecă.

Cea de a patra fază, ultima, a început în jurul anului 1950, prin implicarea procedeele rigurose științifice, care să permită înțelegerea tuturor aspectelor artistice ale unei epoci, pornind de la puține premise, și explicînd influența lăuntrică a succesiunii fenomenelor. Astfel, se permite demonstrarea faptului că opere de artă diferite fenomenologic pot avea aceeași rădăcină. Devine astfel posibilă cuprinderea pluralității de forme specifice unei epoci, înțelegerea necesității și a libertății în întrepătrunderea lor și atribuirea rolului operelor de artă individuale cu valoare inestimabilă, intrate în istorie, de adevărate evenimente, de forță motrice, care devin puncte de referință. În acest sens, s-au făcut primii pași în înțelegerea epocii goticului, a regenței, a rococo-ului, a epocii artei absolute etc.

În prezent, istoria artei a depășit modul istoric, indiferent față de valoare, de a studia arta, care nu satisface nici pe artist și nici pe auditor, care, de fapt, îngropa arta în trecutul său istoric. Historicizarea moștenirii oprește cursul istoriei ca și cum s-ar lua totul de la „zero”. Trecutul nu trebuie să aibă putere, să ridice opreliști, să dea directive, să

impună sau să opună rezistențe. Moștenirea autentică permite păstrarea în amintire, cu energie tacită a unor norme, care pot fi oricând încălcate și a căror nesocotire trebuie simțită ca o decădere. Norma trebuie privită ca o normă neconvențională – aparținând domeniului esenței și eliberată de rolul său de a impune, de a direcționa și a acționa asupra prezentului.

### Interpretarea operelor de artă

Interpretarea reprezintă o problemă vitală a artei, atât din rațiuni științifice, cât și pentru acoperirea relației noastre cu opera de artă. Astăzi, teoria și practica interpretării permit evaluări autentice, fără compromisuri, fără erori.

Interpretarea ridică probleme de metodă (probleme ale drumului ce trebuie urmat), dar și probleme ale punctului de pornire și ale scopului ce trebuie atins (ale principiilor).

### 3.1. Existența operelor de artă

Pentru a fi prezentate, operele trebuie să fie actualizate, readuse la viață. Pe lângă analiza obiectivă, se implică și observațiile spirituale (subiectivitatea artei). Deci, arta nu trebuie privită prin materialitatea ei (lemn, piatră, pânză pictată ori ca hârtie desenată), ca obiect fizic, ci prin prezența reală, cea în spirit, care aduce cele mai mari avataruri. Dar nu oricine este capabil, și nu în orice moment, să le trăiască, să reînvie o operă de artă. Când o studiem, ea trebuie să excludă pe celelalte opere, să se renască (re-crearea sau re-producerea sa) pentru a pune în lumină lucrurile ascunse: o

semnificație (de exemplu *Melancolia* lui Dürer), un simbol, o formă (de exemplu interpretarea unei compoziții) sau un alt element al operei respective. Interpretarea trebuie făcută în baza unei relații vii a receptorului cu arta și în baza progresului intern al științei istoricului.

Re-crearea operei de artă nu se produce, în realitate, prin execuția ei, ci în spirit, prin ochiul lăuntric, care o traduce prin cuvânt. Re-crearea nu înseamnă re-trăire a procesului de creație; în interpretare nu trebuie să re-producem procesul genetic, ci doar numai produsul lui – *opera*. Deci interpretarea nu este produsul reflexiei asupra operei, ca ceva adăugat sau extras din ea prin gândire, ci „*aducerea la viață*” ce implică personalitatea întregă (spirit, suflet, trup) a omului și care poate fi tradusă ca o re-plăsmuire intuitivă. Reproducerea nu are nimic comun cu explicația sau deducția istorică, cu toate că pentru reactualizare este nevoie de cunoștințe istorice. Pentru a le înțelege, chiar și în planul pur intuitiv trebuiesc cunoscute date despre cultul religios, despre instituțiile politice și sociale pentru care a fost creat. Deci, aceste date trebuiesc integrate în intuiție, amplificând capacitatea de a re-trăi opera de artă. Astfel, se determină diverse *funcții ale artei* (funcții sociale, documentare, estetice etc.) pentru a ști ce acțiuni poate exercita arta (pentru a ști ce este opera de artă). Fără re-creare ar lipsi și punctul de pornire și scopul. Mai mult, fără aceasta, nu ar fi posibilă decât o istorie a formelor și nu o istorie reală a artei.

Prin aceasta, arta își exercită influența în prezent; când admiră arta nu simți opera ci ceea ce faci din ea. Te simți de fapt, pe tine (delectare artistică).

### 3.2. „Textul“ operei de artă

Interpretarea pornește de la starea exterioară bine stabilită a unei opere, care formează „textul“ ei. Inițial, ne asigurăm dacă opera se află în starea în care a ieșit din mâinile creatorului (*determinarea stării de conservare*). Dacă nu, opera trebuie readusă în starea inițială (*conservarea activă și restaurarea prin integrarea structurală și/sau cromatică*). Prima întrebare, înainte de începerea interpretării, este dacă starea ei inițială nu a fost modificată (intervenții ulterioare punerii în operă) și care sunt modificările făcute. Aceasta impune o examinare atentă a stării de conservare, chiar și în cazurile când s-a păstrat nealterată starea ei originală. Știința și tehnica au pus la punct, pentru restabilirea „textului“ inițial, numeroase procedee de înaltă rezoluție și finețe care permit analize structurale de suprafață, dar și de interior. În cazul destrucțiilor intervine conservatorul și restauratorul care o va readuce la forma inițială. Odată cu conservarea și restaurarea se va reconstitui și vechiul „ambiant“, pentru care a fost inițial creată opera de artă, îndeosebi a modului în care lumina cădea asupra ei (readucerea și așezarea la locul ei și redarea poziției inițiale prin reconstituirea corectă a eclerajului). În acest context se poate demonstra dacă opera este un întreg de sine stătător sau este o parte dintr-un ansamblu mai mare. În muzee se află

astăzi opere în condiții cu totul modificate față de cele inițiale. În interpretare, mental, trebuie să eliminăm această situație creată artificial

(contemplarea microcosmosului prin macrocosmos sau aducerea limitei esențiale la rangul de limită exterioară). Deci, în stabilirea valorii intrinseci a operei de artă, evaluarea presupune implicit o teorie a esenței operei de artă (opera de artă ca sistem integral). Înțelegerea întregului face posibilă interpretarea elementelor particulare.

De la început, în interpretare intervine problema distincției între opere adevărate și false, între bune și proaste etc. Problemele de rang și de valoare nu pot fi despărțite de problemele de structură, de legitățile structurii, care implică analizele structurale, de fapt, analiza și sinteza structurilor și compararea cu alte structuri asemănătoare.

### 3.3 Centrul vital al operei de artă

În analiza unei opere de artă, respectiv, în interpretare, se pune întrebarea care este centrul său vital. Opera leagă într-o unitate elemente și structuri foarte diverse: materiale, forme, culori, semnificații, având ca factor unificator *centrul vital*, care cumulează aceste elemente și structuri. Însușirile centrului vital, ale elementelor sau ale structurii pot fi descrise printr-o serie de adjective transpozabile. De exemplu, când spunem *roșu* vorbim de o culoare; când spunem *moale* înțelegem fie o culoare, fie un mod de iluminare, fie o formă, fie un material, fie un mod de a-l trata (o linie, un veșmînt, un corp, o fizionomie, o expresie a feței, un

gest, o mișcare sufletească etc.). Deci, centrul vital are caracter vizual intuitiv și reprezintă factorul care creează unitatea operei și care este de ordin calitativ și vital, original și individual; acesta înglobează toate elementele, părțile sau structurile sale (izolabile artificiale). În el converg diferitele componente ale operei de artă: forma și conținutul (semnificația). Regăsirea centrului vital care a constituit impulsul său original este o problemă dificilă a interpretării. Acest lucru nu se poate realiza prin alăturarea de detalii, implicând logica deductivă, ci printr-un act intuitiv creator (re-crearea ei).

#### **3.4. Rang/cotă și valoare. Rang/cotă și structură**

Interpretarea artei cuprinde judecăți de valoare (evaluare, cotă, etc.) și de rang (ierarhizare). Analiza stilurilor, de exemplu, se poate dispensa dacă este consecventă, de judecățile de valoare, în schimb, istoria artei nu le poate exclude. Valoarea unei opere reprezintă o entitate măsurabilă prin prisma unui sistem de grile bine definit, care stabilește o perspectivă valorică clară. Astfel de sisteme valorice ar trebui să fie obiective, dar sunt modificabile la intervenția istoricului de artă. Acest lucru (subiectivismul) conduce la valori diferite pentru același obiect.

Valoarea obiectivă o poate stabili numai cel care deține un sistem just de valori, care nu implică relativism. În schimb, ierarhizarea impune sisteme de comparație și implică relativismul. Rangul unei opere poate fi stabilit în același mod ca și calitățile (funcțiile) ei. Rangul

este legat de structura operei; analiza lui depășește examinarea doar a formei și a stilului. Astfel se implică o serie de criterii cum ar fi: cel al unității, al sursei originale, al structurii organizate, al densității etc.

#### **3.5. Interpretarea corectă/obiectivă a operei de artă**

O operă de artă poate fi interpretată în mai multe feluri. Problema care se ridică este: care dintre ele este justă? În acest sens spunem, cu prudență, „corespunde“ și „nu este identică“. Interpretarea justă este congenitală operei de artă și reprezintă un atu al istoriei artei.

În general, operele neelaborate, cu structuri foarte simple, de genul unei schițe, implică în analiză puține însușiri, existând primejdia unor interpretări greșite. Interpretarea adecvată, corect/obiectivă, a operei de artă, depinde de înzestrarea istoricului și de posibilitățile tehnologice. Prin interpretare se pune în valoare capacitatea de gândire abstractă, de observare obiectivă sau de degustare epicureică a unor detalii delectabile, utilizând ochii spiritului, care acționează în permanentă legătură cu ochii trupului. Interpretul trebuie să aibă o mare capacitate și flexibilitate de a percepe caractere vizual-intuitive (fizionomice). Există două moduri de percepere a artei: unul primordial, fizionomic – căreia lucrurile, formele, totul îi poate apărea serios sau vesel, puternic sau slab, odihnit sau obosit, destins sau încordat, mic sau înalt, slab sau gras etc. și un altul dezvoltat ulterior și foarte avansat: conceptual – obiectiv – tehnic. De exemplu, o culoare poate fi percepută sub



aspectul ei cromatic: care poate fi roșu amestecată într-o proporție cu albastru, gri sau alb – sau sub aspect fizionomic și atunci roșul nu este o însușire optic-spectrală ci expresia vie: aprinsă, energică, puternică. Însușirile fizionomice țin de sentimente, de care trebuie să le deosebim net. Astfel se poate percepe tristețea unei culori fără ca prin aceasta istoricul să aibă sentimentul de tristețe.

Istoricul de artă nu are voie să lase liber sentimentele în interpretare, ar da dovadă de diletantism.

### 3.6. Dificultăți ale interpretării

În actualul sistem super-informatizat, există o mare dificultate, în efortul de reactualizare a unei opere de artă, de a recepta autenticul. În general, astăzi, detaliul amenință să devină mai important decât întregul, periferia mai importantă decât centrul, deoarece organul de percepere al caracterelor intuitive s-a deteriorat foarte mult la om. După cum sublinia *Hans Sedlmayr*, în cartea sa *Epoci și opere (Studii de istoria și teoria artei, vol. I)*, în anul 1978 [1]: „capacitatea de gândire abstractă, de observație obiectivă sau de degustare epicureică a unor detalii delectabile, s-a dezvoltat în dauna intuiției autentice”. Astfel se poate observa în procesul de formare al actualilor istorici de artă greutatea lor de orientare în timp și de observare asupra caracterelor vizual-intuitive. Multora, „întregul” asupra căruia trebuie să-și îndrepte atenția le pare ca fiind nereal. Ei își îndreaptă atenția asupra sistemelor ce li se par stabile (forme, culori sau semnificații desprinse din context), pe care pot

formula o interpretare obiectivă. Multora le este străin modul de a vedea, după cum sublinia *Goethe*, atât cu ochii spiritului cât și cu ochii trupului pentru a nu scăpa anumite elemente obiective.

Capacitatea de a percepe caractere vizual-intuitive (fizionomice) depinde, în mare, de evoluția societății, iar în mic de evoluția fiecărui om. Aceasta este cu mult mai veche decât capacitatea de a percepe formele și culorile în alcătuirea lor pur formală, desprinse de expresia lor intuitiv-globală. Se știe că, de exemplu, copilul deosebește mai devreme caracterele intuitive (prienos, rău, vesel, trist etc.) decât culorile și formele sau prezintă unele dorințe aproape innăscute de a consuma anumite alimente naturale (acrituri, dulciuri, înghețată etc.). Odată cu îmbătrânirea, datorită stresului, acestea dispar, iar lumea unitară se divide și este trăită fragmentar. Astfel apar două moduri de percepere: unul primordial-fizionomic, conform căruia subiectul-mediul îi poate apărea serios sau vesel, puternic sau obosit, destins sau încordat, prietenos sau rău, darnic sau zgârcit etc. și altul, ceva mai târziu, avansat, conceptual – obiectiv – tehnic/informațional. De exemplu, culoarea roșie poate fi percepută sub aspectul ei cromatic (ca însușire optic spectrală pentru o anumită lungime de undă) și sub aspectul fizionomic (ca expresie vie, aprinsă, energică, puternică). Este o greșeală să se creadă că însușirile fizionomice atribuite lucrurilor sunt transferuri ale însușirilor fizionomice omenești (a nu se restrânge interpretarea fizionomică



la interpretarea expresiei feței umane). În acest sens, obiectele percepute pot să se comporte cu totul diferit, în funcție de orientarea obiectiv-înregistratoare a percepției. Trăirile interioare ale omului reprezintă un revers subiectiv al caracterelor vizual-intuitive de percepere a obiectelor reale sau imaginare. Deci, însușirile fizionomice țin de sentimente, de care este foarte important să le deosebim. Putem percepe tristețea unei culori fără a avea sentimentul personal de tristețe. În acest caz culoarea respectivă este un sentiment estetic. Este adevărat că atmosfera de tristețe a culorii ne poate emoționa și ne poate transmite sau ne poate transforma sentimentul de bună-dispoziție într-unul de tristețe.

În acest context, prima regulă pe care trebuie să o urmărim pentru a realiza caracterul vizual intuitiv este cea de a reuși să taci, să fii liniștit și să meditezi calm (gândirea și voința trebuie aduse la o stare de liniște deplină). La omul modern, această stare se poate realiza foarte ușor în fața priveliștilor naturii, în prezența muzicii și mai greu în fața operelor de artă plastică. Într-o analiză, la început, trebuie să tacă și *sentimentele*. Manifestarea bruscă a unor prea multe sentimente personale în fața unei opere de artă demonstrează diletantism. Nu trebuie afișat decât ceea ce ne mișcă din contemplarea operei respective. Opera autentică face să dispară sentimentele personale. Criticul sau istoricul de artă trebuie „să stea în fața operelor ca în fața persoanelor de rang înalt: cu pălăria în mână, așteptând ca ele să ți

se adreseze“, după cum consemna *Schopenhauer*.

Realizarea unei *interpretări juste* impune pe lângă o atitudine activă și un anumit nivel de pregătire în domeniu. În acest sens, în procesul contemplării (interpretării), pe lângă elementele gândirii raționale sunt necesare și cunoștințe de teorie și istorie a artei. Nu vom reuși să realizăm o interpretare obiectivă a unei opere de artă fără a cunoaște date privind procesele de punere în operă (tehnologia de punere în operă), date asupra tehnicilor artistice etc. Deci, procesul re-creării operei de artă trebuie să se facă conștient, dar fără a tulbura nașterea și evoluția firească a operei respective. Se va realiza astfel o străluminare care pentru operă nu este o pierdere, ci un câștig.

Este o mare greșeală să se creadă că opera de artă plastică poate fi receptată numai cu ochiul sau numai cu mintea. În acest proces se angajează întreaga ființă umană, întreg trupul. Astfel, adoptarea unor atitudini, a unor poziții ale corpului perfect adaptate pentru o interpretare justă, opera de artă își poate etala toate valențele sale patrimoniale. În interpretare trebuie să facem o deosebire între *re-crearea autentică* (cu originea în afinități electivă cu anumite opere de artă) și o *re-creare prin empatie*, care poate fi foarte la obiect, dar care vine doar din zone superficiale ale trăirii. Prin re-creare, opera este readusă la viață, activându-i centrul ei vital. În acest context, o interpretare justă se face utilizând elementele introduse de *grammar* istoriei artei.

#### 4. Interpretarea operelor de artă utilizând *grammarul* istoriei artei

În analiza unei opere de artă se au în vedere următoarele aspecte, ce pot fi procesate sub forma unor fișe de catalog:

1. *Elementele constitutive (ca întreg sau ca subsistem structural și funcțional);*

2. *Istoria dezvoltării lor;*

3. *Factori care determină evoluția.*

Dacă se ia ca exemplu un vas „Cucuteni” din teracotă, sub formă de cupă cu picior înalt, decorat cu figuri zoomorfe sau antropomorfe, în culorile roșu, negru și alb, se ridică următoarele probleme:

- Pentru *ce?* Deci, *scopul practic* constituie esențialul, care contează ca element în analiza obiectului respectiv. De fapt, teracota conține două elemente: *materia primă* și *tehnica*, altfel spus, *din ce?* și *cum?*

În baza acestor considerente, opera este rezultatul *scopului de folosire, al materialului și al tehnicii.*

- Tot în grupul elementelor constitutive, conform indicațiilor în descrierea din fișa de catalog, avem: *detaaliile formale, ornamentarea suprafețelor, culorile utilizate etc.*

- Fiecare operă de artă este un tot tridimensional, o formă mărginită de suprafețe. Forma și suprafețele respectă un raport precis (suprafața poate fi predominantă față de formă, excepție făcând *operele necorporale*, pentru care suprafețele pure nu există). De aici, un alt element de care ține cont foarte mult estetica actuală și care există în fiecare operă: *raportul*

*dintre formă și suprafață* – element care a fost ignorat de *estetica semperiană*. Prin intermediul acestui element se poate construi diferențierea între *plastic și pictural*.

- Dacă vom merge mai profund, vom descoperi că acest vas deține și alte elemente, care nu apar foarte clar, fiind mascate de scopul de întrebuințare. Să nu confundăm forma largă a *scopului de întrebuințare* cu cea restrânsă de *utilitate practică*.

Cînd ne gîndim la scopul de întrebuințare, trebuie să aflăm imediat răspunsul la întrebarea *ce?* – *motivul operei*, care reprezintă momentul sau pasul următor. La prima vedere, în spatele cuvîntului care indică scopul obiectului nostru, nu se ascunde nimic. Dar cînd spunem „cupă” și nu vas, știm imediat care este *motivul*, preluat din natură sau impus din necesități practice sau estetice. Cînd se preia motivația după natură, avem două cazuri: *natura organică*, care va denumi obiectul sau scena de pe obiect și *natură anorganică* (prin formă, textură și mod de aranjare-structurare).

În concluzie, studierea unei opere de artă prin prisma elementelor constitutive ale *grammarului* istoriei artei, are în vedere următoarele momente sau etape de analiză, ca răspuns la o serie de întrebări, prezentate în următoarea ordine: *de ce?, din ce?, în ce fel?, ce?, cum?*

Astfel se vor evidenția următoarele caracteristici:

1. *Scopul*, ca răspuns la întrebările *de ce?* sau *pentru ce?* (depășind nivelul îngust al scopului practic de întrebuințare) și care va satisface unul din cele cinci simțuri.

2. *Materia primă* sau *din ce* (este confecționat obiectul)?

3. *Tehnica* sau *în ce fel?* respectiv *ce fel* (de tehnologie s-a utilizat la punerea în operă)?

4. *Motivul* sau *ce* (reprezintă)?

5. *Forma și suprafața* sau *cum* (s-a reprezentat)?

La punerea în operă, există un set de întrebări asemănătoare, care formează o altă serie: *cum* (trebuie pictat)?, *despre ce* (trebuie pictat)?, *cu ce* (trebuie pictat)?, *pe ce* (trebuie pictat)?, *în ce ordine* (se aplică)? și *de când* (se pictează)?

De exemplu, când ne referim la punerea în operă a unei picturi în tehnica uleiului, nu ne mai interesează analiza prin elementele „*grammarului* istoriei artelor plastice“, elementele inventive (creative) și de expresie picturală, și nici scopul, ci mijloacele materiale, procedeele tehnice, multiple preocupări subsidiare ale actului creator, meșteșugul în sine (dincolo de orice analiză, există un meșteșug sub forma unei zestre tehnico-artistice multiseculară, strânsă cu trudă de generațiile de artiști, care niciodată nu trebuie ignorată) etc.

Limitările și atuurile unui material, respectiv ale unei tehnici, le face să fie alese subiectiv, în funcție de personalitatea fiecărui artist.

Dacă revenim la interpretarea operelor de artă, putem evidenția faptul că există bunuri de patrimoniu la care scopul practic nu este atât de vizibil, iar influența materiei și a tehnicii este mai puțin vădită. Dacă ne limităm la piesele arheologice și la arta decorativă, acestea pot fi interpretate prin premisele (elementele) semperiene, care nu pot

fi aplicate la arta majoră (pictură, sculptură, arhitectură). Piesele arheologice și de artă decorativă pot fi analizate doar prin primele trei elemente: *scopul, materia și tehnica*, pe când arta majoră implică și ultimele două elemente ale *grammarului*: (1) *motivul* și (2) *forma și suprafața*. Ultimele sunt ridicate la rang de principii fundamentale, cu toate că nu s-a reușit încă punerea de acord asupra delimitării conceptelor unul față de celălalt. Semper considera că primele trei elemente sunt fundamentale și dorea să le vadă erijate în conducători ai dezvoltării (primordiali). Din acest punct de vedere nici unul din cele cinci elemente nu trebuie privite ca unul conducător, deoarece toate sunt purtătoare ale dezvoltării și sunt conduse de un altul, în afara lor, și care le este superior. De aici, întrebarea: *care este principiul conducător al întregii dezvoltări a artelor plastice?* Răspunsul îl găsim în faptul că cele cinci elemente constituie un sistem unitar, pluralist, deasupra căroră va exista o unitate superioară – autoritară. Când ne referim la operele de artă, unitatea superioară îl reprezintă răspunsul la întrebările: *de ce sau pentru ce a creat artistul (omul) opera respectivă?* și *care este scopul operei?* În aparență, se ia în discuție scopul, care joacă un rol hotărâtor în estetica empirică semperiană, dar Semper se referă la un scop pur exterior (ce poate servi o operă de artă). Este unanim acceptat, după cum evidenția istoricul de artă A. Riegl în lucrarea *Gramatica istorică a artelor plastice* – versiunea a II-a

(manuscrisul din 1899)[2] că „nici o operă de artă nu există fără scop exterior, dar și nici o operă cu scop fără artă“.

Tot ce creează omul cu mîna lui trebuie să aibă amprentă artistică. O operă trebuie să realizeze unul din următoarele scopuri exterioare (ce răspund unuia sau mai multora din cele cinci simțuri umane): *scopul de întrebuințare practică* și *scopul artistic*. Ultimul, poate să cuprindă sau să fie asistat de alte două *scopuri interioare* (ce răspund uneia sau mai multor cerințe interne umane): *scopul de împodobire* și *scopul de reprezentare*.

Deci, satisfacerea unuia din cele cinci simțuri se realizează prin *scopul de întrebuințare practică* al obiectului respectiv. De exemplu, o cupă poate fi analizată ca un vas pentru băut *prin satisfacerea gustului*, neavînd deci, un *scop artistic*, dar care poate avea elemente de decor, care să imprime un *scop artistic*. De aici putem concluziona că *scopul practică de întrebuințare* nu este identic cu *scopul artistic*. Unele obiecte au dominant *scopul practică de întrebuințare* (de exemplu: potirul și celelalte elemente ale Sfințelor Daruri de pe Sfînta Masă din bisericile ortodoxe au *primordial scopul practică de întrebuințare în actul liturgic și secundar scopul artistic*), iar altele *scopul artistic* (de exemplu: artele decorative, elementele arhitectonice, ca de pildă obeliscul, portalurile, arcurile de triumf, statuile etc.). Alături de acestea putem regăsi un *scop de împodobire* (de umplere a golului, „horror vacui“ sau „insularul tatuat“), ca necesitate a simțului

nostru intern, care ne apropie mai mult de obiect și care la rîndul său pare să corespundă unei necesități interne umane. Nu trebuie să identificăm *scopul de împodobire* cu *scopul artistic*. Există opere care nu au drept scop umplerea golului; de exemplu, o cupă reprezintă un obiect care nu a fost creat numai pentru a împodobi a masă. Ea poate conține elemente artistice, dar autorul nu s-a gîndit inițial la umplerea golului, ci la *scopul practică de întrebuințare*. Obiectele ce servesc unui *scop de împodobire* se numesc **decorative**. Acestea, fac trecerea între **artele aplicate** și **artele majore**.

Există și un al doilea scop, ca rezultat al unei necesități interne, cel de **reprezentare** al unei opere, care are rolul de a trezi în privitor o anumită forță, o putere divină sau o trăire, de care privitorul să se simtă protejat sau în care să se simtă implicat. Și acest scop corespunde unei cerințe interne umane și nu unuia din cele cinci simțuri. Din această cauză, nu-l vom identifica cu *scopul artistic*, cu toate că există încercări în acest sens. Operele ce servesc unui scop de reprezentare se numesc **opere majore**, în raport cu cele **aplicate** și **decorative** care se suprapun sau asistă parțial pe cele **majore** (de exemplu, frescele Mănăstirii Voroneț sunt în egală măsură **arte decorative** și **majore**). În realitate există cazuri în care acestea se suprapun (de exemplu: crucifixul creștin, care este o suprapunere și nu o contopire).

În concluzie, din cele patru scopuri, primele două – *scopul practică de întrebuințare* și *scopul artistic* – pot fi considerate dominante

ca scopuri exterioare ale operei de artă, iar ultimele două – *scopul de împodobire* și *cel de reprezentare* – vor fi *scopuri complementare, de asistare*.

Se știe că opera de artă umană este o competiție cu natura (natura înconjurătoare și natura din noi sau lumea). Artistul nu poate fi desprins nici de natură nici de lume. El este parte integrantă a acestora. Creația sa este indisolubil legată de modelele din natură: fie din natura organică fie anorganică.

Deci, putem vorbi în acest sens, de o competiție cu natura și nu de o copiere, de o imitare sau de o voință de a mima fenomenele naturii, care anulează scopul. Artistul nu poate să dea viață și mișcare operelor organice și nici să copieze un obiect anorganic (de exemplu, unui cristal, chiar dacă i se redă formă exterioară, structura internă va fi fundamental diferită. Creația artistică nu se dorește a fi o copiere a naturii, ci o competiție cu aceasta, realizată prin reprezentarea elementelor naturii (așa cum și-ar dori).

## 5. Concluzii

Lucrarea prezintă aspectele teoretice legate de interpretarea justă a operelor de artă plastică și face parte dintr-un sistem complex, a cărui

obiective au în atenție metodele de expertizare utilizate în evaluarea patrimonială.

După reprezentarea celor trei vectori (*izvoarele, esența operei de artă, înconjurământul sau ambientul operei*) se expun nivelurile de analiză pe baza unei serii de evenimente și elemente ce descriu demersul și istoriografia unei opere de artă plastică. În cadrul acestei serii se analizează *relațiile de similitudine* și *raporturile genetice* utilizate pentru reconstituirea procesului cronologic și a factorilor care au acționat asupra evenimentului creat de opera respectivă.

De asemenea, se prezintă cele trei obiecte ale interpretării unei opere de către istoricul de artă: *cercetarea esenței artei, cercetarea operei ca atare și cercetarea istoriei artei*. În acest context, se analizează fazele implicate în realizarea științării istoriei artei și obiectivele interpretării operelor de artă (existența operelor de artă, „textul” operei de artă, centrul vital, corelațiile rang/cotă și valoare și rang/cotă și structură, elementele interpretării juste și dificultățile întâlnite în interpretare). O atenție deosebită se acordă interpretării operelor de artă utilizând *grammarul* istoriei artei.

## Bibliografie

SEDMAYR, *Epoci și opere, Studii de istoria și teoria artei*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1991.  
L. LĂZĂRESCU, *Pictura în ulei*, Ed. Sigma Plus, Deva, 1996.  
A. RIEGL, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Ed. Meridiane, București, 1998.

I. SANDU, Elena PRODAN, Irina Crina Anca SANDU, D. CUDELICU, *Aspecte privind terminologia utilizată în expertizarea operelor de artă I. Noțiuni privind identificarea elementelor patrimoniale și determinarea stării de conservare*, *Revista muzeelor*, București, 1999.

- I. SANDU, Irina Crina Anca SANDU, *Chimia conservării și restaurării cărților vechi*, vol. I, *Chimismul proceselor și studiul materialelor*, Ed. Universității „Al. I. Cuza” în colaborare cu Ed. Trinitas Iași, 1998.
- I. SANDU, Irina Crina Anca SANDU, Antonia van SAANEN, *Expertiza științifică a operelor de artă*, vol. I, *Autentificarea, stabilirea paternității și evaluarea patrimonială*, Ed. Trinitas în colaborare cu Ed. Universității „Al. I. Cuza” Iași, 1998.
- I. SANDU, *Cercetarea științifică și valorificarea patrimoniului cultural din siturile eclesiastice ortodoxe*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Patrimoniu Cultural, vol. I, p. 3-20, (1997).
- I. SANDU, *Evidențierea și procesarea efectelor distructive din structura obiectelor de patrimoniu cultural*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Patrimoniu Cultural, vol. I, p. 39-52, (1997).
- I. SANDU, Nicoleta MELNICIUC, Irina Crina Anca SANDU, *Les politiques de conservation des biens culturels de l'Eglise Orthodoxe de Roumanie*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Teologie, vol. III, p. 203-211, (1996).
- I. SANDU, *Cercetarea științifică și valorificarea patrimoniului cultural din siturile eclesiastice ortodoxe*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Patrimoniu Cultural, vol. I, p. 3-20, (1997).
- I. SANDU, Irina Crina Anca SANDU, Antonia van SAANEN, *Expertiza patrimonială a operelor de artă cu ajutorul criteriilor de evaluare*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Patrimoniu Cultural, vol. II, p. 27-38, (1998).
- I. SANDU, Irina Crina Anca SANDU, Antonia van SAANEN, *Expertiza științifică a operelor de artă II. Metode moderne utilizate în cercetarea estetică*, *Analele Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” Iași*, seria Teologie, vol. IV, p. 255, (1997-1998).