

Universitatea de Artă și Design Cluj Napoca

Domeniul: Arte Plastice și Decorative

**ÎNTRUPĂRI ȘI DECORPORALIZĂRI ALE LUI DUMNEZEU
ÎN ARTA OCCIDENTALĂ**

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Ioan Sbârciu

Doctorand:

Scripor Liviu-Artene

Cluj Napoca

2013

Cuprins

ARGUMENT	4
I.CIRCUMSCRIEREA CONCEPTULUI DE IMAGINE A LUI DUMNEZEU	8
I.1 De ce Dumnezeu?.....	8
I.2 Imaginea lui Dumnezeu: premisele figurative și abstracte	11
I.3 Divinitatea în perioada greacă	17
I.4 Dumnezeu în Iudaism.....	23
I.5 Dumnezeu în creștinism	27
I.6 Icon-uri politice - imagini divine imperiale, strălucitoare și solemne.....	30
I.7 Arta sub controlul și cenzura clerului.....	36
I.8 Dumnezeu în Islam.....	41
II.ÎNTRUPĂRILE LUI DUMNEZEU ÎN ARTĂ: EVUL MEDIU – SECOLUL AL XVIII- LEA	43
II.1 Ipostaze ale divinității în Evul Mediu	43
II.2 Stilurile romanice și gotice, zorii unei concepții estetice europene	48
III.3 Reconsiderări ale imaginii lui Dumnezeu – Protorenaștere, Renaștere, Manierism	55
III.4 Reformă și Contrareformă	69
III. DECORPORALIZAREA LUI DUMNEZEU ÎN ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ.....	80
III.1 Romantismul, o concepție „modernă” a imaginii lui Dumnezeu	80
III.2 În căutarea unei noi sacralități: Realism, Impresionism, Simbolism.....	85
III.3 Exacerbarea expresiei și apologia inconștientului	91
III.4 Arta abstractă sau prezența spiritualului prin absența obiectului reprezentării	96
III.5 Perspectiva modernă engleză asupra sacralului – Graham Sutherland și Francis Bacon	103

III.6 Decorporalizarea lui Dumnezeu în arta contemporană	106
IV. REFLECȚIA IMAGINII LUI DUMNEZEU ÎN CREAȚIA PERSONALĂ	117
CONCLUZII	117
BIBLIOGRAFIE	122
REZUMATUL TEZEI	0
THESIS SUMMARY	0
FRENCH	0
CURRICULUM VITAE	125

Cuvinte cheie: Dumnezeu, Hristos, imagine sacră, credință, transcendental, întrupare, decorporalizare, transfigurare, iconoclast

Ființa umană, de la început și până în perioada actuală, pretutindeni și în oricare epocă, a resimțit necesitatea de a invoca ceva despre care credea că îi este superior și care deține puteri ce depășesc calitățile omului muritor. Universalitatea căutării unei ființe absolute și a credinței omului în aceasta se reflectă și în arta umanității. În încercarea de a-și reprezenta Dumnezeu, creștinismul s-a trezit el însuși implicat, aproape fără să-și dea seama, în cel mai vast experiment artistic al istoriei lumii. Proiectul canonic al iconografiei creștine s-a născut dintr-un amalgam de arte antice și idei creștine. Acest proiect a fost grăunțele de nisip în jurul căruia s-a dezvoltat arta occidentală, asemenea unei perle, prin adunarea treptată a unor „straturi” succesive de-a lungul secolelor. Consecințele ultime ale acestei evoluții au fost arta modernă, mai apoi cea contemporană, iar procesul se află în desfășurare. Lucrarea de față se dorește a fi o incursiune în zona artei occidentale cu scopul de a observa mutațiile imaginii plastice a lui Dumnezeu. Va fi vizat și felul în care redarea divinității în artele vizuale se îndepărtează de canoanele stricte ale instituției Bisericii. Prin intermediul acestei teze, căutăm un mod de a păstra credința deschisă și surprinzătoare explorând zona de conflict dintre artă și religie. Religia și arta, nu au obiceiul de a confirma ceea ce știm, în schimb au tendința de a ne îndemna să căutăm răspunsuri individuale la întrebările pe care le induc. Artă, în fiecare moment al său, într-o măsură mai mică sau mai mare, este avangardă. La fel și credința.

Artă are un rol important în istoria umanității, asemenea religiei, însă sunt două sisteme diferite. Unul dintre aspectele cele mai surprinzătoare ale dialogului dintre artă și religie este felul în care ambele pun întrebări similare, dar oferă răspunsuri distincte. Teza *Întrupări și decorporalizări ale lui Dumnezeu în arta occidentală* nu își propune o trecere în revistă a artei religioase și nici o cercetare exhaustivă a felului în care a fost reprezentat Dumnezeu de-a lungul timpului, ci este o încercare de a stabili o traiectorie, o direcție, a evoluției care culminează în secolul XX prin reprezentări neconvenționale ca *Dumnezeu* (1918) al lui Morton Schamberg, o structură metalică ce evocă curburile unui periscop. Imaginea lui Dumnezeu a avut un specific distinct determinat de caracteristicile fiecărei epoci în care s-a manifestat pe plan artistic. Dacă icoana, ca reprezentare tradițională, și-a păstrat calitățile

nealterate până în prezent, există și un alt tip de reprezentare a sacrului, unul intim, personalizat, ce reflectă credința proprie a fiecărui artist în parte. A reprezenta nevăzutul a devenit, astfel, una dintre cele mai mari aventuri plastice ale umanității, așa cum credința în nevăzut ne marchează existența încă de la începuturi. Fără a dezvolta detalii excesive, cercetarea de față încearcă să capteze și să urmărească prezența sau absența fluidității între esențele spiritual-estetice proprii fiecărei perioade a istoriei artei în parte. Însă, probabil, cel mai important aspect surprins este faptul că imaginea „ipotetică” a lui Dumnezeu continuă să tulbure și să inspire exponenții unei lumi secularizate, ce pare să se fi dedicat în totalitate existenței materiale. Contextul secolului XX a fost probabil cel mai puțin prielnic unei imagini idilice a lui Dumnezeu: „După ce Marx, Nietzsche și Freud au canonizat hermeneutica suspiciunii și tonul vaticinar, orice demers cultural începuse a fi contaminat de voluptățile nihilismului: moartea artei, moartea metafizicii, moartea lui «Dumnezeu», moartea omului, și sfârșitul istoriei - iată un cortegiu funerar pe care filozofii acestui veac au știut să-l recapituleze cu exasperare.”¹ Peste criza generalizată a imaginii, ce corespunde acestor atitudini nihiliste, se suprapune o criză a imaginii „actualizate” a lui Dumnezeu. Deși această tematică persistă, în cadrul unui raport inversat, numărul lucrărilor ce Îl au ca obiect al reprezentării pe Dumnezeu (avem în vedere aici toate cele trei ipostaze ale Sfintei Treimi) scade invers proporțional cu numărul creatorilor și al obiectelor estetice.

Identificăm aici o oarecare tendință iconoclastă a artei contemporane, cauzată în mare parte și de tot mai accentuata lipsă a unei determinări concrete a mesajului operei de artă. După cum arată Corrado Maltese în *Mesaj și obiect artistic*: „Că arta contemporană împinge până la limită propria experimentare, ajungând să ofere simulacre de mesaje în loc de mesaje, meditații asupra semnelor în loc de semne, este un fapt deosebit de interesant. Dar o asemenea experimentare a limitelor, care seamănă când a parodie, când a analiză făcută la rece, când a ironie, când a simplu egotism, are tocmai semnificații și mobile ușor de determinat din punct de vedere istoric și nu poate fi acceptată drept definiție generală a comunicării artistice, valabilă pentru toate epocile și toate momentele.”² Concepția personalizată a întrupării plastice a lui Dumnezeu își are geneza în Evul romantic, deși nu putem ignora antecedente precum așa-ziii „sfinți în care și oase” ai lui Caravaggio, a cărui manieră picturală, *terribilità*, i-a despuiat pe aceștia de atributele lor sacre, glorioase.

¹ Mihai Neamțu, „Jean Luc Marion – arhitectonica unei gândiri” în volumul *Crucea Vizibilului*, Editura Deisis, Sibiu, 2000, p.137

² Corrado Maltese, *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976, p.27

Este oare posibil ca Dumnezeu, ca expresie supremă a invizibilului, să fie reprezentat prin intermediul artei? Care sunt coordonatele odiseei estetice care a făcut posibilă „transfigurarea” umilului păstor al catacombelor într-un împărat glorios, iar mai apoi într-o imagine abstractă, pur cromatică, asemenea *Crucii* (1988) lui Rainer Arnulf? Suntem oare îndreptățiți să creăm (fiindcă să nu uităm, nimeni nu a văzut chipul Tatălui) imagini ale divinității sau să reprezentăm concepțiile noastre proprii asupra crucificării lui Hristos sau toate aceste demersuri acuză de erezie, dacă nu de idolatrie, operele de artă ce vizează dimensiunea sacrului? Nu există răspunsuri general valabile care să clarifice aceste întrebări, însă, prin cercetarea de față, ne propunem să observăm panorama unor posibile răspunsuri, soluționarea dilemei morale rămânând la latitudine fiecăruia dintre noi, în parte.

Înainte de a parcurge calea întortocheată a „întrupărilor” lui Dumnezeu pentru a ajunge, într-un final, la tragica și exacerbata sa „decorporalizare” în arta contemporană, ne vom permite să cităm cuvintele lui Alain Beçanson, care reflectă într-un mod mai mult decât elocvent starea estetică-sacră actuală: „Și totuși, în ciuda a ceea ce spune Hegel, nu există o fatalitate în moartea imaginii. Ea reînviază poate deja fără ca noi să știm, în niște locuri necunoscute, sub forme pe care nu le bănuim. *Mensura, numerus, pondus* pot reveni împreună ca să regleze sacrul și profanul unul prin celălalt, ca să propună imagini divine care dau viață lucrurilor și imagini profane care dau un corp divinului. Știm, într-adevăr, că ele nu prosperă durabil decât împreună, hrănindu-se una pe cealaltă, așa cum a demonstrat, timp de câteva secole, Occidentul Europei.

Secolul nostru a cunoscut mari revoluții în decursul cărora dreptul, proprietatea și alte instituții considerate multă vreme sacre își regăsesc cu greu fundamentul. Să ne mirăm atunci că imaginea, de care o altă revoluție contemporană a îndrăznit să se atingă, se restabilește atât de greu?”³

Prin întruparea lui Dumnezeu în imaginea plastică, arta accede la statutul de epifanie și devine o dovadă incontestabilă a necesității omului de a găsi/crea o bază materială pe care să își întemeieze credința. Oarecum, întreaga artă sacră se rezumă, în esența ei, la episodul biblic al necredinței lui Toma, atât de expresiv transpus în pictură de către Caravaggio. Am putea presupune, astfel, că atât icoana, cât și direcțiile divergente pe care le urmează imaginea lui Dumnezeu începând cu zorii Renașterii, nu se doresc a fi altceva decât „rănile” palpabile ale Mântuitorului, presimțiri glorioase sau pline de îndoială ale salvării. Privită din această perspectivă, istoria imaginii lui Dumnezeu preia, într-o anumită măsură, caracterul unui traseu

³ Alain Beçanson, *Imaginea interzisă*, Editura Humanitas, București, 1996, p.403

inițiativ la al cărui final fiecare se află singur în fața dilemei spirituale care ne-a frământat încă de la începuturile creștinismului – credința în invizibil.

Cercetarea de față este structurată pe trei mari capitole ce vizează, în mod cronologic, istoria reprezentării divinității creștine. În cadrul acestui demers ne orientăm în jurul celor doi termeni cheie prezenți și în titlul tezei, întruparea și decorporalizarea, pentru a sublinia conceptele distincte ce stau la baza reprezentării recente a sacrului. Primele două capitole, *Circumscrierea conceptului de imagine a lui Dumnezeu și Întrupările lui Dumnezeu în artă: Evul Mediu – secolul al XVIII-lea*, se extind din antichitate și până în momentul zdruncinării vechii credințe creștine prin noile ideologii lansate de către exponenții Iluminismului. Specificul imaginii lui Dumnezeu promovate de-a lungul acestor veacuri este universalitatea, prezența unei unități interne a concepției plastice ce se dezvoltă în diferitele epoci incluse în acest interval.

Primul capitol vizează o „circumscriere” a ceea ce înseamnă conceptul de Dumnezeu și caută să cristalizeze procesul de formare al acestuia. Dumnezeu este *triunic* din punctul de vedere al religiilor creștine tradiționale: Dumnezeu Tatăl este una dintre Cele trei Persoane ale Sfintei Treimi, alături de Fiul și de Sfântul Duh. Dumnezeu Tatăl este nenăscut și nefăcut. Dumnezeu Fiul este una dintre Cele trei Persoane ale Sfintei Treimi, alături de Tatăl și de Sfântul Duh. Dumnezeu Fiul este născut din Dumnezeu Tatăl mai înainte de timp și întrupat ca om în timp, dintr-o fecioară evreică, pe nume Maria, prin coborârea asupra ei a Duhului Sfânt. Dumnezeu Duhul Sfânt este una dintre cele trei Persoane ale Sfintei Treimi, alături de Tatăl și de Fiul. Dumnezeu Duhul Sfânt purcede din Dumnezeu Tatăl (după creștinismul ortodox) sau din Dumnezeu Tatăl și Dumnezeu Fiul (după creștinismul romano-catolic și cel protestant). Argumente în sprijinul existenței lui Dumnezeu sunt: argumentul cauzei prime, argumentul cosmologic, argumentul gradelor de perfecțiune, argumentul ontologic, argumentul teologic, cele cinci căi (metodele de demonstrare ale lui Toma d’Aquino), pariul lui Pascal. Argumentele împotriva existenței lui Dumnezeu sunt: iadul, ispășirea, problema răului.⁴ De la începuturile sale arta a încercat să aducă mai aproape de lumea materială, limitată a omului ceea ce ar putea fi identificat drept „imaginea”, Chipul, lui Dumnezeu.

Catacombele se numără printre cele mai vechi mărturii creștine ale necesității omului de a crea un chip vizibil prin care să „întrupeze” ființa divină în a cărei existență invizibilă și-a pus întreaga credință. Hristos este imaginea vie, întruparea materială a lui Dumnezeu, astfel, în primele secole ale creștinismului era firesc ca majoritatea imaginilor sacre să-l reprezinte pe

⁴ Simon Blackburn, *Dicționar de Filosofie Oxford*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, pg. 115

El, ca Om, sau atributele sale, prin recurgerea la o întreagă recuzită de simboluri investite cu sensuri sacre. Iconografia paleocreștină nu este nouă și nici originală, ci constă într-o reconsiderare a sensurilor și semnificațiilor unor imagini prezente, deja, în antichitatea păgână. Însă, acest tip de reprezentare, asimilată cel mai frecvent cu figura Bunului Păstor, nu va persista pentru o perioadă prea lungă de timp fiindcă odată cu oficializarea creștinismului, Dumnezeu, și implicit Fiul ca imagine a Sa, va fi asociat cu gloria și strălucirea imperială. Dumnezeul perioadei bizantine va fi un Dumnezeu glorios, în slavă, care s-a îndepărtat demult de personajul umil al primelor secole creștine. Împărații creștinătății își vor afirma puterea în fața întregii lumi construind edificii religioase grandioase ce demonstrează motivații profane, politice. „După anul 313, recunoașterea Bisericii permite construirea unor bazine decorate cu mozaicuri în care se observă o adevărată mutație iconografică, cu reprezentări triumfale ale lui Hristos, ca la biserica Santa Pudenziana din Roma. Hristos apare aici adeseori reprezentat cu barbă, ca un bărbat matur, departe de fragilitatea liniștitoare a Bunului Păstor, încadrat în mod obișnuit de alfa și omega, care simbolizează eternitatea domniei sale, El tronează aureolat, uneori între Petru și Pavel, cărora le dă unuia cheile, celuilalt legea; alții se află în compania unor martiri. Imaginea suveranului celest a fost calcată pe cea a împăratului.”⁵

În cadrul contextului bizantin nu putem să ignorăm perioada iconoclastă, o perioadă de incertitudine și de răscruce în ceea ce privește natura și semnificația icoanei și a reprezentărilor sacre. În aceeași ordine de idei sunt analizate și referirile la religia islamică și cea iudaică, în cadrul cărora iconoclasmul corespunde interdicției biblice și va fi o constantă de-a lungul timpului.

Cel de al doilea capitol vizează perioada cuprinsă între Evul Mediu și romantismul european. Evul Mediu este una dintre puținele perioade în care arta se dedică aproape în totalitate devoțiunii creștine. Am evocat în acest context Școala Palatină și celebrele evangheliare ale epocii, care vor atinge apogeul în perioada carolingiană. Suntem tentați să vedem Evul mediu drept o perioadă „întunecată”, însă în realitate e vorba, mai degrabă, de o perioadă a contrastelor izbitoare, a luptei dintre întuneric și lumină, decât de o atmosferă apăsătoare omniprezentă. Cel mai șocant aspect în domeniul artei, ce are ca unic obiect al reprezentării sacru, este apariția unor „întrupări” ale răului, ale diavolului, surprins în sordidul său mediu de viață, infernul. Probabil aici își are geneza și asocierea epocii medievale cu întunericul, în acest bestiar fabulos care va transforma credincioșii, apăsați de

⁵ Hollingsworth, Mary, *Arta în istoria umanității*, Editura Rao, București, 2004, p.76

prea multele păcate ale vieții cotidiene, într-o masă de oameni temători în fața Judecării de Apoi. Alături de Dumnezeu Judecător îl regăsim, însă, și pe Dumnezeu ca Lumină, „emanație de lumină”, așa cum este cazul scrierilor lui Pseudo Dionisie Areopagitul. În ideile de acest gen identificăm o prevestire timpurie a spectaculoaselor vitralii gotice.

Stilul romanic și cel gotic se disting de concepțiile estetice anterioare prin larga lor răspândire pe continentul european. În timp ce romanicul se dezvoltă cu precădere în cadrul mănăstirilor presărate pe marginea drumurilor de pelerinaj, tulburând meditația călugărilor cu formele sale sculpturale fantastice după cum se plânge, pe bună dreptate, Saint Bernard de Clairvaux, goticul se va dezvolta ca un spectacol al „înălțării” și al luminilor colorate ale vitraliilor. Lumina devine în acest context atributul primordial al lui Dumnezeu și simbolul, prin excelență, al credinței, iar istoria umanității se circumscrie între izgonirea din Rai și o viitoare Judecată de Apoi.

Protorenașterea italiană va propune un nou program estetic în reprezentarea plastică a sacrului. Un important rol în cadrul acestor schimbări este atribuit reevaluării valorilor antichității și dezvoltării unei culturi umaniste. Primele semne ale acestei remanieri a imaginilor lui Dumnezeu pot fi identificate în opera lui Giotto, pentru a culmina în creația lui Michelangelo, Correggio sau Veronese. Un caz aparte este Renașterea renană unde scenele crucificării lui Hristos vor fi investite cu un dramatism aparte, transformându-se în simboluri universale ale durerii, așa cum se întâmplă în *Altarul lui Isenheim* al lui Grünewald. Însă în timp ce trupul contorsionat al lui Cristos din *Crucificarea* imaginată de Grünewald pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea salvării, manierismul ne va introduce în sfera mistică a picturii devoționale spaniole, plină de patos și dăruire, prin personalitatea unică a lui El Greco. Reunind spiritul icoanei bizantine cu cuceririle Renașterii italiene, El Greco va crea imagini mistice cu o forță aparte, în care personajele palpită asemenea flăcărilor, în timp ce sufletul le este aprins de focul credinței.

Secolul al XVI-lea este secolul Reformei, iar Biserica Catolică va iniția în urma Conciliului din Trento o ampla mișcare de Contrareformă, care a implicat inclusiv artele în încercarea de a recâștiga încrederea credincioșilor „rătăciți”. Dincolo de marile compoziții cu spectaculoase efecte *trompe l'oeil* ce decorau tavanele bisericilor, mimând deschiderea Cerurilor, barocul italian ne oferă și o altă dimensiune a sacrului în artă. Caravaggio, poate cel mai important reprezentant al barocului italian, ne va confrunța cu o variantă realistă, umanizată a personajelor sacre. Apostolii ne sunt înfățișați așa cum sunt descriși în Biblie, un grup de pescari cu haine zdrențuroase și chipul „erodat” de soare și vânt. Impresionanți prin

umanitatea lor, acești sfinți sunt uniți de credința în invizibil și nu de certitudini. Imaginile lui Dumnezeu în epoca barocă se extind din sfera teatralului și până la realism, dar sunt, întotdeauna, dramatice. Eforturile barocului vor căpăta accente manieriste odată cu trecerea spre excesul ornamental ce îi este specific rococoului. Neoclasicismul nu se va dovedi nici el mai inovativ în acest sens, iconografia creștină constând într-o renaștere a formulelor antichității păgâne.

Romantismul este primul curent, de la Renaștere încoace, care va genera schimbări majore în artă, acestea având repercursiuni și asupra concepției estetice a sacralului. Ne vom opri în acest sens cu precădere asupra pictorului romantic Caspar David Friedrich, însă nu putem ignora nici referințele mistice prezente în cadrul picturii romantice engleze prin reprezentanți ca William Blake. Însă în timp ce arta engleză cade pradă unor viziuni ce denotă o excesivă atracție față de domeniul ocult, pictura germană devine o expresie vie a devoțiunii personale. Personajele biblice sunt izgonite din peisajul renan, datorită interdicției iconoclaste a reformei, însă, natura, creația, ca semn material al existenței lui Dumnezeu, va deveni subiectul principal al redării plastice a sublimului mistic. Astfel, romantismul va deschide calea interpretărilor personalizate ale sacralului și ale chipului lui Dumnezeu, o cale cu nenumărate ramificații ce va culmina în contextul artistic contemporan.

Am așezat primele două capitole ale tezei sub semnul „întropării” datorită faptului că, deși schimbările plastice induse de trecerea timpului nu sunt neglijabile, nu putem vorbi despre o remaniere propriu-zisă a imaginii sacre și a simțământului ce o generează decât în zorii modernismului, odată cu răspândirea ideologiei romantice. *Ism*-ele ce vor urma acestei perioade vor fi supuse și ele concepției personalizate a ceea ce poate fi imaginea lui Dumnezeu, generând o multitudine de morfologii și atitudini. Deși arta a încetat demult să aibă drept scop deservirea scopurilor ecleziastice, dimensiunea spirituală a rămas o constantă a artei moderne și contemporane. Secolul XX, mai mult ca oricare altul, datorită celor două războaie mondiale, a devenit o mărturie a incertitudinii spirituale, dezvoltând o necesitate acută de regăsire a unui sens superior al existenței umane. Expresionismul, suprarealismul, arta abstractă, toate au încercat să pătrundă dincolo de vălul aparențelor pentru a înțelege adevărata esență a omului, dar și misterul care se află dincolo de „întroparea” materială. Astfel, arta a pornit un proces invers, cel al „dematerializării”, în urma căruia imaginea lui Dumnezeu și-a demarcat prezența prin absența oricărei referințe la vizibilul imediat, căci Dumnezeu este invizibilul prin excelență. Reprezentarea contemporană a chipului lui

Dumnezeu se întâmplă prin simbol și abstracțiune, căci secretul începuturilor nu ne este încă cunoscut.

Viziunea contemporană asupra sacrului depășește limitele „artei pentru artă” și pătrunde și în domeniul ecleziastic, cu precădere în țările afiliate credinței protestante. Încă de la începutul secolului s-a afirmat o revoluționare a conceptelor arhitectonice în ceea ce privește construcția bisericilor, astfel au apărut structurile metalice aparente, interpretările vegetal neogotice ale lui Gaudi, iar mai târziu edificii care exploatează calitățile plastice ale betonului. Un aspect specific al acestor biserici neconvenționale este o preferință iconoclastă pentru o decorație mai redusă, dacă nu chiar pentru absența totală a acesteia ca în cazul bisericii *Corpus Christi*, Aachen, concepută de Rudolf Schwartz. Aceasta evocă misticismul Evului Mediu, în particular ideile lui Master Eckhart, conform căruia golul dinăuntrul creației este umplut de Dumnezeu. Astfel, prezența lui Dumnezeu pare să izvorască din calmul imaculat al pereților, instituind prezența sacrului prin absența imaginii sacre.⁶

Treptat apare un nou tip de „decorație” ecleziastică, apropiată, mai degrabă, de arta laică decât de arta religioasă tradițională. Un astfel de exemplu este *Îngerul plutitor* al lui Ernst Barlach din Catedrala Güstrow. Sculptura se distinge prin simplitate și monumentalitate, mâinile împreunate pe piept și greutatea figurii conferă un caracter paradoxal plutirii, în timp ce chipul cu ochii mari închiși pare să evoce trăsăturile artistei expresioniste Kathe Köllwitz. Asocierea motivului religios cu traumele postbelice devine astfel implicită. Alte soluții sunt și mai inovatoare cum este cazul tavanului de beton din Christ Church Bochum (1957-1959), conceput de Dieter Oesterlen, care se extinde deasupra altarului asemenei unui cort.

Prezența picturilor în spațiul ecleziastic ca și decoratori este documentată încă din prima jumătate a secolului XX, mediile preferate fiind pictura și vitraliul. Matisse va decora Chapel of Rosary (1948-1951), aflată în interiorul unei mănăstiri dominicane, recurgând la o artă stilizată ce poartă reminescente ale picturii timpurii din catacombe. Marc Chagall va proiecta vitraliile Catedralei din Metz, menite să substituie vitraliile gotice distruse în cel de al Doilea Război Mondial. El va combina motive din Vechiul și Noul Testament. Astfel, patriarhul Iacob adormit poate fi văzut în fereastra lui Iacob, în treimea albastru-violacee din zona inferioară, în timp ce scara se întinde prin spațiul roșu străbătut de îngerii Domnului, surprinși cu brațele întinse, până în înaltul cerurilor unde se află Hristos răstignit pe cruce.

Viziunea iconoclastă se extinde și în domeniul vitraliului acesta devenind deseori abstract. Cel mai notabil exemplu în acest sens este vitraliul de sud al Catedralei din Köln, proiectat de

⁶Toman, Rolf ed., *Ars Sacra, Christian Art and Architecture of the Western World*, H.F. Ullmann, 2010, p.765

Gerhard Richter pentru a înlocui originalul distrus în timpul celui de al Doilea Război Mondial. Acesta este alcătuit din 11.500 de pătrate de sticlă colorate individual, având dimensiunea de 94x94 mm și fiind inspirat de pictura *4096 Culori*, realizată de artist în 1974. Cele 72 de culori, alese din 800, corespund cromaticii vitraliilor medievale și au fost alăturate aleatoriu. Lucrarea lui Richter integrează haosul său cromatic întâmplător într-o structură atractivă din punct de vedere estetic care poate evoca o ordine transcendentă.⁷

Pentru a clarifica sensul demersului nostru artistic în direcția sacralului vom face o scurtă incursiune în situația actuală a artei, istoriei artei și a conceptelor de Dumnezeu și sacru. „Moartea lui Dumnezeu” alături de „moartea artei” alcătuiesc două din clișeele cel mai frecvent asociate cu situația oarecum ambiguă a artelor vizuale contemporane. Ambiguitatea este cel mai probabil o consecință directă și inevitabilă a rupturii dintre public și artist, dar și a declinului sistemului și sensurilor artistice tradiționale. În data de 15 februarie 1979, la Centrul Pompidou, Petit Salle, Hervé Fischer interpreta un *performance* în cadrul căruia anunța, simbolic, sfârșitul istoriei artei, act pe care avea să-l descrie amănunțit în volumul *L’histoire de l’art est terminée*. În viziunea sa „Idealul noutății trebuie abandonat dacă se vrea supraviețuirea activității artistice. Artă nu este moartă. Ceea ce a luat sfârșit este istoria ca progres către noutate.”⁸

Proiectul artistic personal asociat tezei de față se dezvoltă în domeniul picturii și are ca motiv central pasajul biblic cunoscut sub numele *Luptei lui Iacob cu îngerul*. Suntem conduși, în urma analizei textului, spre concluzia că acest pasaj biblic are o însemnătate semiotică aparte, motiv pentru care am găsit pertinent să construim lucrările ce însoțesc această cercetare teoretică în jurul acestui motiv, al luptei lui Iacob cu îngerul. Episodul este transpus, în acord cu principiile libertine ale esteticii contemporane, în prezent și redus la esența sa fizică – doi bărbați care se luptă unul cu celălalt, fiecare având intenția de-a ieși biruitor din această confruntare. Subiectele sunt preluate din lumea sportului, lupta corp la corp (*wrestling*) sau box în ring. Interpretarea tehnică se pliază pe modelul dinamic al luptei ritmând suprafața suportului. Lupta devine astfel o metaforă existențială, cu caracter sacru și laic în același timp, o luptă „a celor doi îngeri”, a celor două firi contrastante ale omului. În această luptă cu propriul sine este conținut și sensul profund al sacrificiului Mântuitorului, omul își învinge pornirile cărnii pentru a deveni o ființă cât mai apropiată de modelul lui Hristos – *imitatio christi*. Însă această luptă a lui Iacob comportă și o semnificație mai înaltă, revelarea Chipului

⁷ *Ibidem.*, pp.794

⁸ Hervé Fischer *apud* Hans Belting, *The End of the History of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp.4-5

lui Dumnezeu: „«Isra-el» nu înseamnă doar «cel care se luptă cu Dumnezeu», ci, după o altă etimologie, «cel care l-a văzut pe Dumnezeu» (Is-ra-el). Textul specifică, de altfel, în versetul 30, că locul luptei a căpătat numele Peniel «Chipul lui Dumnezeu», indicație a faptului că acolo Iacob a văzut Suprema Față.”⁹ În consecință, episodul capătă și o valoare profetică dacă îl privim prin comparație cu întâlnirea dintre Moise și Dumnezeu: „Dumnezeu nu poate fi văzut decât din spate, adică din perspectiva celui care merge în urma Lui, care îl urmează ca pe o călăuză. Și totuși, Iacob vede fața lui Dumnezeu. E presentimentul (profeția) unui moment în care o asemenea posibilitate se oferă tuturor oamenilor: momentul Întrupării. Lupta lui Iacob cu îngerul e o prefigurare, o realizare anticipativă a venirii pe lume a lui Iisus. Înainte de a pleca, Dumnezeu *vine* la o primă confruntare *în trup* cu creatura sa.”¹⁰

Probabil că, cel mai frapant aspect al dematerializării este libertatea alegerii. Tema sacrului se suprapune în arta actuală cu estetica laică, deseori singura certitudine a unei prezențe a imaginii lui Dumnezeu fiind interpretarea. În acest context, chestionarea persistenței încercării de-a imagina un chip material al Dumnezeului creștin, distinct de cel al iconografiei bizantine, pare mai mult decât întemeiată. Reprezentările investite cu sensuri mistice glisează frecvent pe muchia îngustă dintre sacru și erezie, sau, de ce nu, blafemie. Un clișeu lingvistic al prezentului ne spune că „frumusețea este în ochiul spectatorului” (engl. *Beauty is in the eye of the beholder.*), iar arta pare să-și fi propus să ne încredințeze că această sintagmă este o reflexie fidelă a procesului de ființare a obiectului estetic. Vom încheia prin exemplificarea veridicității acestei afirmații raportându-ne la controversata lucrare a lui Andres Serrano *Piss Christ*. Prima impresie pe care o avem la privirea crucifixului scăldat în lumină este aceea a inefaibilității transcendentului, însă confruntarea cu titlul corespunde unui șoc, dacă nu chiar repulsiei. Ceea ce vedem capătă un cu totul alt sens, unul revoltător, sau nu chiar? „Ochiul spectatorului” se confruntă cu sentimente divergente, cum să te lași pradă plăcerii estetice când este generată de un act scandalizator, cum ar fi scufundarea unui crucifix în urină? Doar interpretarea, uneori excesiv de personalizată sau intelectualistă, e capabilă de a aplana acest conflict, iar ceea ce la început ne-a tulburat devine un manifest împotriva unei societăți decadente – contemporanii lui Hristos L-au batjocorit, iar atitudinea „omului recent” față de învățăturile creștine nu este cu nimic mai aleasă. Prezența lui Dumnezeu în arta contemporană, asemenea frumuseții, rămâne la atitudinea „ochiului spectatorului”, o imagine fragmentată, dematerializată, dar, totuși, recurentă.

⁹Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2007, p.248

¹⁰ *Ibidem*, p.249