

SPECIFICUL PICTURII MONUMENTALE

Pictura monumentală, parte integrantă a artei monumentale, ca și a artei vizuale în general, contribuie la relevarea personalității artistice a construcției arhitectonice din care face parte. Ea oferă deschideri spre epoca istorică și ambianța artistică în care a fost creată, căci nu o dată aceste opere au ajuns să se identifice într-atât cu monumentul de arhitectură, încât înfățișarea acestuia nici n-ar putea fi concepută fără prezența picturilor monumentale.

În teoria artei, denumirea acestui domeniu ce se intersectează cu arhitectura, este diferită și suscită diverse opinii (Starțev 2010). Totuși, majoritatea specialiștilor consideră că această artă mai degrabă este una „monumentală”, deoarece criteriul determinativ al acestora constă în legătura organică cu ansamblul arhitectural concret (Горкин 2007). Pictura monumentală își capătă această denumire în măsura în care completează și subliniază stilul unei construcții arhitectonice, ea devenind subiectul problemei puse în discuție în acest articol.

Pentru determinarea structurii interioare a acestei arte, considerăm că este necesar să stabilim, atât instrumentarul de lucru, cât și conținutul fiecărui punct din acest instrumentar, fapt care ar permite cu mai mare certitudine să realizăm obiectivele propuse:

- fenomenul (natura) artei monumentale și a picturii monumentale;
- genurile picturii monumentale;
- pictura monumentală și monumentalismul în artă;
- funcțiile picturii monumentale în diverse condiții social-economice într-un spațiu geografic concret.

Dacă e să ne referim la cuvintele „monumental”, „monumentalism” și „artă monumentală”, remarcăm că etimologia acestora ține atât de verbul latin „monere” - ceea ce înseamnă „a aminti, a chema, a însufla, a îndemna, a însufleți, a prevesti, a proroci”, cât și al substantivelor derivate ale verbului sus-numit; 1) „mo-numentum” - ceea ce înseamnă monument, construcție consacrată unui eveniment sau unei personalități importante (www.dic.academic.ru); și 2) „monumentalis”, unde deosebim următoarele sensuri: a) fundamental, cu un conținut adânc (categorie estetică, variantă a sublimului); și b) specific monumentului, ce dă impresii prin proporțiile sale, marime și importanță, (adică arta monumentală – gen al artelor plastice/spațiului ce cuprinde monumentele, elementele de decor ale edificiilor, de exemplu: pictura murală, vitralii, sculpturi, fântâni arteziene etc.).

Ideea de „artă monumentală”, cât și practicarea acesteia, a prins contur încă în antichitate, deși atunci termenul era inexistent.

Atât utilizarea termenului de „artă monumentală”, cât și divizarea acestuia în domeniile arhitectură monumentală, sculptură monumentală și pictură monumentală s-au cristalizat istoricește destul de târziu. Reieșind din esența sa, noțiunea de „artă monumentală” este apropiată de asemenea termeni, actualmente des utilizați, cum ar fi: engl. „art in architecture”, „environmental art”, „public art”, și germ. „baubezogene”.

Proveniența termenului „artă monumentală” este cercetată de V. P. Tolstoi, care consideră că apariția acestuia ar putea avea o legătură cu estetica romantismului (Толстой 1978, 7), în-să o utilizare mai largă a noțiunii este atestată doar la intersectarea pozitivismului secolului al XIX-lea cu purismul abstract al secolului al XX-lea (Mora 1986, 13). În opinia lui Paul Philippot, „în toate epocile, culoarea și decorul pictat au fost concepute *ab initio* ca parte integrantă a ansamblului monumental, fie că e vorba de mor-mântul egiptean, de templul grec, hindus sau budist, de biserica bizantină, romanică, gotică sau barocă, de palatul renescentist sau baroc ori de realizările monumentale ale secolului al XIX-lea. A le separa înseamnă a le falsifica asemănarea, a le denatura caracterul propriu și – atunci când se merge până la separarea materială – a dezmembra o totalitate estetică și istorică” (Mora 1986, 14).

Necesitatea unei noțiuni generalizatoare, care ar însuma totalitatea manifestărilor concrete de „artă monumentală” a apărut, pe de o parte, atunci când creația monumentală ajunge într-o criză adâncă, iar pe de altă parte, când teoria artelor încerca să pătrundă sensul legităților fundamentale ale „monumentalismului” în arta epocilor clasice/anterioare. Pictorii și teoreticienii interesați de problema respectivă, își exprimau opiniile privind evoluția arhitecturii și legătura ei cu artele plastice, generând noi viziuni în domeniul sintezei artelor (Толстой 1981, 203).

Reprezentanții școlii formale în teoria artelor (H.Wölfflin, A.Hildebrand, A. Brinckmann) erau adepți ai teoriei legităților universale ale formelor plastice. Respectarea acestor legități a permis crearea operelor monumentale în diferite epoci. În opinia lui H. Wölfflin, noțiunea „monumental” este în corelație cu anumite procedee artistice, existând epoci unde predomină formele monumentale și epoci unde formele n-au această calitate.

În arta barocă, efectul de „monumental”, după Wölfflin, este atins grație proporțiilor copleșitoare, spațiilor nelimitate, jocului lumina-umbră etc. – adică datorită tuturor procedeelelor care creează senzația de importanță, gravitate,

neizolare, deschidere spațială și temporală (Вельфлин 2004, 49).

A. Brinckmann (Бринкман 2010,52) (discipolul lui H. Wölfflin și al lui A. Hildebrand) consideră că „monumentalismul” operelor se manifestă în orice epocă, datorită unei conexiuni aparte dintre elementele plastice și cele spațiale, care au generat anume forme arhitecturale, acestea exprimând, la rândul lor spiritul unei epoci concrete.

Spre deosebire de reprezentanții școlii formale a teoriei artelor, Max Dvořák consideră că „monumentalul” cuprinde mai mult decât doar exprimarea conexiunii plastico-spațiale. Astfel, „monumentalismul” modelelor desăvârșite al artei gotice constituie o expresie plastico-senzorială a artei, a religiei, a filosofiei, a teologiei, a științei timpului, în forma lor sincretică și indivizibilă. Anume acest sincretism este condiția necesară a existenței operelor de artă monumentală medievală. Operele de artă gotică, realizate fie în arhitectură, sculptură fie în pictură, grație unității lor spirituale, au căpătat un caracter autentic monumental. Cercetătorul (M. Dvořák) susține că nu există legități permanente și generale ale „monumentalismului” pentru orice epocă. Fiecare epocă istorică elaborează legitățile sale, în dependență de cerințele interne și de legătura lor cu idealurile spirituale ale timpului. În esență, Dvořák a fost fondatorul concepției „monumentalismului în artă”, conform căreia această calitate se percepe nu atât ca ceva deosebit (ca o formă specifică a operei), cât ca un produs al existenței și funcționalității sociale a acestei opere. Operele autentic monumentale, afirmă cercetătorul, se constituie în baza cumulării a doi factori: predestinarea funcțională a operei concrete și rezolvării plastico-artistică a acesteia (Дворжак 2001, 37).

Urmând concepția lui Dvořák, cunoscutul teoretician al secolului XX, Gidion și-a formulat ideea despre „monumentalism” astfel: „Societatea are nevoie de asemenea construcții ce ar ref-lecta viața lor socială, publică și solemnă. Ea cere de la aceste construcții ceva aparte, nu doar o comoditate cotidiană și caută expresia emoțiilor și frământărilor ei în monumentalism” (Толстой 1981, 216).

Deseori, utilizând îmbinările de cuvinte „creație monumentală”, „construcție monumentală”, se lasă să se înțeleagă prin acestea ceva măreț, major, impunător, important. Dar în ace-lași timp atribuim cu certitudine genurilor de creație monumentală orice monument, pictură murală, sculptură etc., adică orice operă care este parte componentă a arhitecturii, chiar dacă nu posedă calitățile „monumentalismului”.

Problema definirii noțiunilor „artă monumentală” și „monumentalismul în artă” necesită unele specificări, dacă „arta monumentală” este considerată un domeniu al

artei plastice strâns legată de arhitectură, atunci „monumentalismul” este o calitate a operei de artă ce determină importanța acesteia drept monument al epocii.

Dicționarele de specialitate definesc noțiunea de „monumentalism” prin calitatea de impresionare a spectatorului datorită măreției, mărimii, forței, grandorii sau masei operei de artă plastică sau decorativă. Monumentalismul presupune prezența în operă a unui conținut tematic important, a unei forme specifice, a adâncimii și a intensității de generalizare a iconeurilor plastice (Митрофанов 1987, 10). După cum susține pictorul E. Lansere, monumentalismul este o măreție, o grandoare a expresiei în plastica stărilor și trăirilor emoționante (Тол-стой 1978, 7).

Noțiunea de „monumentalism”, fiind înrudită cu categoria estetică a sublimului, se manifestă nu doar în pictura monumentală, ci și în alte domenii ale artei, cum sunt arhitectura, sculptura, muzica, baletul, coregrafia, teatrul, cinematografia, literatura etc. Astfel, calitățile monumentalității pot fi întâlnite și în orice genuri de artă plastică (pictură de șevalet, gravură, miniatură, frescă etc.).

Deci, când se susține că opera respectivă face parte din arta monumentală, se subînțelege categoria morfologică care determină apartenența acesteia la domeniul artelor spațiului, ce se află în legătură directă cu crearea mediului arhitectural și spațial permanent. Însă când se susține că opera respectivă este monumentală, atunci se subînțelege calitatea specifică a structurii compoziționale și structurii iconico-plastice a operei respective, calități care sunt înrudite cu asemenea noțiuni estetice ca: măreț, eroic, solemn, semnificativ, enorm, istoric, memorabil, important, comemorativ etc. (www.Thefreedi-ctionary.com). Adică, a tot ce după tradiție se obișnuiește a fi considerate sinonime cu cuvântul - monumental.

Însă nu orice opere de pictură monumentală, fie mozaic, fie pictură murală etc., pot fi considerate monumentale, reieșind din ceea ce presupune noțiunea de monumentalism, dar și aceste opere, țin de domeniul artelor vizuale/spațiului, pe care le numim monumentale.

În schimb orice operă, fie pictură murală sau mozaic, care formează un spațiu arhitectural concret, trebuie să posedă anumite calități ale formei plastice, deoarece opera este programată să fie recepționată: atât în apropiere, cât și la distanță, din mai multe racursiuri, în ansamblu cu celelalte componente (nu izolat, ca opera de artă de șevalet), într-o interdependență cu omul și cu spațiul arhitectural ce îl înconjoară.

Dacă e să ne referim la calitățile „monumentalismului” pentru formele plastice și decorative, atunci le nominalizăm: volumul /dimensiunile (germ. Maßstab); tectonica; proporționalitatea; forma expresivă

(esențializată); integritatea dintre detaliu și întreg; modulul ritmic determinant; saturația armoniei cromatice; corelația între spațiul reprezentat și cel real în care este situată opera de artă.

Toate calitățile susnumite ale limbajului plastic determină noțiunea de „formă mare”, care presupune crearea structurii monumentale a operei. Însă calitățile nominalizate nu pot fi considerate exhaustive și nici nu determină monumentalismul imaginii plastice. Rolul primordial în unele cazuri revine conținutului tematic.

Operele, care posedă calitățile monumentalismului, le este specific: concepția majoră, eroică; structura iconică înaltă/de nivel înalt; o percepere filosofico-epică a realității; un conținut social important permanent; măreția ideii; patosul civic; adresarea către un auditoriu mare etc. Monumentalismul presupune obligatoriu ce-va grandios, de masă, nesegmentat, ce tinde spre ideal, cu alte cuvinte ceva ce s-ar situa deasupra omului, opus cotidianului.

Menționăm că în explicarea noțiunii „pictură monumentală”, întâlnim cuvinte despre re-lația acestui domeniu de pictură cu suportul pe care s-ar situa, adică legătura sa cu arhitectura. Astfel, subliniem, că esența picturii monumentale constă anume în această legătură directă cu mediul arhitectural interior sau exterior, atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere al materialelor. De aici, reies particularitățile acestui domeniu și în determinarea conținutului operei de pictură monumentală, și în elaborarea compoziției, în alegerea materialului și tehnicii de execuție.

Legată de zid, în consecință de arhitectură, pictura dobândește un alt statut decât atunci când este legată de un obiect. Operele de pictură monumentală decorează construcția arhitectonică și devin parte integrantă a unui ansamblu. Purtătorul acestei picturi devine construcția arhitectonică imobilă sau o construcție specială. Drept bază pentru ea pot servi suprafețele plane și cele sferice ale pereților clădirilor, fie interiori sau exteriori. Cu cât mai mult pictura scoate în evidență stilul arhitectonic (al clădirii), cu atât mai mult îi corespunde denumirea de „monumentală”. Artiștii care lucrează în două dimensiuni, fac uz de iluzii tridimensionale pe suprafața plană a picturii. Odată cu contextul, diferă atât condițiile materiale de executare, cât și natura „intimă a imaginii, statutul ei de realitate. Pictura monumentală nu are nevoie de ramă care s-o întegreze arhitecturii, rama este însăși arhitectura, în care este înglobat și spectatorul (Mora 1986, 27). Odată cu pierderea acestei legături organice, pictura murală devine un fel de tapiserie sau de tapet.

Rezultatul integrității organice dintre arta plastică și arhitectură a condiționat nașterea

unei arte aparte și anume pictura monumentală, particularitatea căreia constă în faptul că această artă este indisolubil legată de ansamblul arhitectural concret. Pictura monumentală, care are ca punct de plecare timpurile cele mai îndepărtate, atinge maxima dezvoltării sale cu mult înainte ca pictura să devină o artă de sine stătătoare, desprinzându-se de arhitectură cu denumirea de „pictura de șevalet”.

Genul de pictură monumentală niciodată nu se manifestă de sine stătător, dar nemijlocit printr-o ipostază concretă a sa, fie compoziție de mozaic, fie frescă, fie vitraliu etc. În acest context este important de menționat că clasificarea picturii monumentale are un alt mecanism decât celelalte genuri de pictură. În continuare ne vom referi la mecanismele de clasificare tipologică pentru cazul picturii monumentale.

Un rol important în clasificarea operelor de pictură monumentală au *materialul* și *tehnica* în care au fost executate acestea. Deci, primul mecanism de clasificare a operelor de pictură monumentală ține de tehnica și tehnologia acestora și ne oferă următoarele genuri de pictură monumentală: fresca, alsecco, mozaic, sgraffito și vitraliu. Fiecare dintre aceste genuri, la rândul său, la fel se divizează, reieșind din tehnica și tehnologia utilizată în sub-genuri. Astfel, fresca cunoaște două sub-genuri: fresca cu apă și fresca cu var. Alsecco poate fi: cu var; cu cazeinat de calciu; cu ou; cu clei; cu ciară; cu ulei; cu sticlă lichidă etc. Mozaicul: roman, venețian (bizantin), florentin etc. Sgraffito: monocrom și policrom. Vitraliul: tradițional/clasic, tiffany, pseudo-vitraliu etc.

Următoarea clasificare în pictura monumentală este determinată de *situarea* sau topografia operei date într-un ansamblu arhitectural, cum ar fi: pictura de interior sau exterior; pictura rupestră; pictura murală/parietală; pictura pavimentală; pictura uranică/plafonantă etc.

Clasificarea după materialul utilizat și după situarea operei de pictură monumentală, din cele susținute mai sus nu se exclud, dar se completează reciproc, în funcție de context. De exemplu, tavanele pictate pot fi executate în diverse tehnici: frescă, mozaic, alsecco, vitraliu etc. Însă astfel de materiale și tehnici ale picturii monumentale pot fi utilizate nu numai pentru tavane, dar și pentru decorarea pereților unei clădiri, fie în exterior ori în interior, dar întotdeauna reieșind din situarea operei respective în ansamblul arhitectural (Базазьянц 1983, 76).

Situarea și materialul unei tehnici monumentale sunt factori esențiali în pictura monumentală, ce se află într-un raport dinamic reciproc. Astfel că factor determinant în clasificarea picturii monumentale constă tocmai în faptul că opera de pictură monumentală devine parte integrantă a realității obiectuale

(Толстой 1981, 200), adică componentă a mediului material ce ne înconjoară.

În literatura de specialitate există și un alt sistem de clasificare, acesta fiind într-o anume corelație cu arhitectura, conform căruia se pune accentul pe *caracterul conținutului și pe structura plastică*. Astfel, conform acestei clasificări, operele de pictură monumentală pot fi divizate în a) *compoziții monumentale* și b) *decor monumental*.

Referindu-ne la operele ce reprezintă compoziții monumentale, susținem că acestea se caracterizează atât printr-o tematică specifică, majoră, cât și prin calitățile deosebite ale structurii plastice, calități ce determină noțiunea de monumentalism (deja analizate), iar operele de-corului monumental, doar decorează suprafața arhitectonică (Leger 1976, 69). Aceste două forme de exprimare ale picturii monumentale, ce nu pot fi strict delimitate, se deosebesc, atât prin *importanță* (semnificație, valoare), adi-că răspund la întrebarea *ce este?*, cât și prin *predestinație*, adică răspund la întrebarea *pentru ce?*

Compozițiile monumentale constituie dominantă unui ansamblu și poartă o concepție plastică majoră, cum este, scena picturii exterioare a Mănăstirii Voroneț „Judecata de apoi”. Pe când operele de decor monumental joacă într-un ansamblu arhitectural rolul unui acompaniament, participând doar la crearea stării emoționale a acestuia (Leger 1976, 95). Ultimele parcă se „dizolvă” nemijlocit în corpul clădirii, devenind o componentă în organizarea plastică a suprafeței, fie a pereților, fie a tavanului, fie a fațadelor etc. Drept exemplu de decor monumental este „Grădina Edenului”, ce decorează cupola Mausoleului Galla Placidia (Ravenna, Italia).

Pentru operele din primul tip se pune accentul pe mesajul conținutului tematic, iar pentru cele din al doilea tip se pune accentul pe ornamentală. În primul caz am opera cu noțiunea de „solo”, iar în al doilea, cu noțiunea de „orchestră”. Operele create în urma sintezei prin mijloacele arhitecturii, artelor plastice și a artelor decorative într-un ansamblu nu pot și nici nu trebuie să fie independente nu numai prin conținutul lor, dar și prin puterea efectului plastic.

După specificul său opera de pictură monumentală este una sintetică, pentru că fiecare componentă a sa poartă în sine o reticență (un ceva nespus până la capăt), lăsând să fie întregită numai în cazul îmbinării cu celelalte componente. Nici una din ipostazele picturii monumentale nu se prezintă în forma sa pură fără susținerea celorlalte genuri. Forma definitivă și integritatea sa opera de pictură monumentală o capătă anume în rezultatul joncțiunii cu celelalte componente ale ansamblului arhitectural într-o viziune plastică unitară, ca în cazul fuzionării într-un tot integrat

a partiției instrumentelor muzicale într-o orchestră simfonică.

De regulă, atât a) compozițiile monumentale, cât și b) decorul monumental în arhitectură sunt create de aceeași artiști plastici și ar fi incorect, ca, de exemplu, frescele lui Dionisii din catedrala mănăstirii Ferapontov să fie divizate în diferite tipuri de activitate artistică (în cele ce conțin subiecte teologice și cele ce reprezintă doar ornament). Evident că astfel de calități sunt deosebit de importante pentru domeniul care constituie spațiul de acțiune a picturii monumentale. Dar cu cât mai cuprinzătoare devine participarea acestei arte la formarea mediului vital, cu atât mai necesar devine amploare diapazonului de gen și pluritatea rezolvărilor iconico-plastice.

Modalitățile de interconexiune a picturii cu spațiul real sunt cele mai diverse și în mare măsură depind de expresivitatea icone-ului plastic, de sistemul iconico-plastic al operei date, de particularitățile spațiului arhitectural.

În pictura monumentală deosebit de sisteme iconico-plastice (Базазьянц 1983, 81): *cel narativ* (narativismul) și *cel simbolic* (simbolismul și metafora). Aceste două sisteme însă, nu se întâlnesc în forma lor pură. Orice încercare de a oferi conținutului o tratare simbolică inevitabil necesită utilizarea elementelor narative, pe când narativul, la rândul său, preia elemente semiotice în scopuri didactice. Cu cât este mai strânsă interpartunderea dintre aceste două sisteme, cu atât mai adâncă, complexă, diversă devine structura picturii monumentale, unde observăm influența reciprocă (mai complexă, mai adâncă, mai diversă) dintre mozaic, pictură murală sau vitraliul etc., și mediul ambiant (Базазьянц 1983, 81).

Asocierea genurilor artei monumentale face să apară praguri formale, în vreme ce fiecare tinde să-și realizeze imaginea pe un plan diferit de realitate formală. Aceste praguri *pictură-arhitectură* sau *pictură – sculptură - arhitectură* vor fi constituite și exploatate în mod diferit de diverse stiluri, care, de altfel, vor ține cont de gradul de sugestie propriu simbolismului spațial și de semnificațiile iconice, pentru a „distrage” prin formă diferitele grade de realitate.

Pictura monumentală, pe lângă utilizarea unor procedee optice (preluate ulterior de pictura de șevalet) ca perspectiva liniară, perspectiva aeriană, mai posedă încă câteva procedee optice, proprii picturii monumentale, ce pot permite:

1) imitarea sculpturii și arhitecturii în scopul creării iluziei de tridimensionalitate chiar în interiorul picturii. Deosebim următoarele procedee pentru realizarea pragurilor fictive cunoscute cu denumirea de „trompe-l'oeil” și „anamorfoze”. Primul procedeu utilizează legile perspectivei (liniare, spațiale) pentru crearea

efectului de mărire/modificare a spațiului, cum ar fi toată suprafața plafonului de la Chapelle Sixtine cu imensul trompe-l'œil realizat de Michelangelo (1512) (fr.wikipedia.org/wiki/Trompe). Următorul procedeu optic analizat minuțios de Jurgis Baltrušaitis în lucrarea sa *Anamorphoses* este utilizat pentru cazurile spațiilor mici și înguste, ce nu permit vizualizarea normală/integră sau pentru cazurile formelor iregulate ale suprafețelor arhitectonice peste care urmează a fi pictat. Acest tip de anamorfoză de perspectivă (oblică) (fr.wikipedia.org/wiki/anamorphose) se pictează pe o suprafață deformată, în care imaginea calculată matematic se reconstituie într-o imagine integră din punct de vedere prestabilit și oferă picturii murale o impresie de relief și realitate spațială.

Însă toată această arhitectură aparentă (muluri, cornișe, umbre portate, geamuri și reflecții) este fictivă, fiind doar picturală, fără realitate volumetrică; ele nu sunt decât rezultatul vizual al articulărilor iluzorii produse de procedeele optice, fie trompe-l'œil, fie anamorfoză. Sub aspecte diverse, aceste jocuri de iluzii, după structura spațiului, se pot regăsi în diverse stiluri. În Occident, în arta romană (în sec. I î.Hr.–I d.Hr.) – și în baroc posibilitățile acestui procedeu au fost exploatate în modul cel mai sistematic, bazându-se pe cunoașterea – de altfel, foarte diversă – a perspectivei, dar și din motivul că arta romană și arta barocă vedeau în jocul realului și al imaginarului expresia simbolică a unei experiențe profunde, metafizice, religioase.

2) Pictura monumentală posedă și un alt tip de iluzie, fără a reprezenta (adică fără a suscita o iluzie spațială picturală), simulând direct anumite elemente tectonice, cum este apareiajul unui zid. E vorba de o imitație de tip analogic, cum ar fi: imitația de împletituri de nuiete, de burdufuri de piele ori de forme de prelucrare a metalului, ceramicii, pietrei, marmorei, lemnului etc. Pictura murală apare nu doar ca o tehnică de reprezentare picturală, ci ca o tehnică de substituie a arhitecturii, cunoscută în literatura de specialitate ca „decor arhitectural”, a cărui calitate estetică va putea face uz în scop decorativ. Imitațiile elenistice de placaje de marmură se vor perpetua în arta romană, apoi în arta bizantină, iar bisericile romanice și gotice vor fi în mod firesc îmbrăcate în interior de o tencuială decorată cu un apareiaj pictat, ale cărui îmbinări – faptul e semnificativ – nu corespund niciodată îmbinărilor reale ale paramentului.

Pictura monumentală poate deci să opereze cu două tipuri de iluzii, corespunzând următoarelor două niveluri de realitate: a) imitația materială (trompe-l'œil și anamorfoza) care ține de sfera arhitecturii și b) imitația reprezentativă, ce constituie o realitate propriu-zis picturală.

Însă pictura monumentală, pe lângă utilizarea unor procedee optice pentru obținerea imaginii tridimensionale, se mai bucură și de o calitate particulară – adâncimea fizică/reală a construcțiilor arhitectonice. Astfel, această calitate a picturii monumentale este obținută grație arhitecturii, și anume în acest context pictura monumentală capătă cea mai activă influență/radiere asupra spațiului ambiantal real. Pictorul-monumentalist, utilizând procedeele sus-numite, în momentul procesului de pictură pe suprafața arhitectonică determină o anumită formă de interacțiune a operei sale cu mediul ambiantal al acestuia (Leger 1976, 121).

Prin mijloacele picturii monumentale se poate, sublinia proprietățile spațiului arhitectural în care este încadrată această operă; se poate transfigura acest spațiu și crea un spațiu nou sau ignora spațiul real existent, însă întotdeauna creând un alt nou mediu.

Este de evidențiat, că trecerea de la un plan la altul poate fi realizată într-o infinitate de maniere, mergând de la integrarea directă a unei ferestre sau a unei uși reale în compoziția picturală la multiplicarea pragurilor fictive, chiar în interiorul imaginii picturale. Cea mai spectaculoasă exploatare a acestui joc de tensiuni și interpenetrare a sferelor realității sau a diferitelor grade de ficțiune se întâlnește în pictura romană antică, în pictura manieristă și barocă dar, într-un fel sau altul, ea se regăsește în toate stilurile, căci este inerentă articulării imaginii picturale și arhitecturii. Un rol special revine elementelor decorative, cum sunt benzile și frizele ce constituie, în același timp, o „scandare” a spațiului arhitectural, dar și un ancadrament al imaginilor picturale, sau – cum e cazul scenelor grotești – creează un statut ambiguu întregului decor (Mora 1986, 28).

Imaginea picturală se poate dezvolta, după caz, fie în planul peretelui, fie în spatele sau în fața lui, sau chiar îl poate desființa complet. Dar cel mai adesea pictura monumentală va combina niveluri diferite, le va grada intensitatea, le va sublinia sau le va amortiza pragurile, iar aceasta se va produce întotdeauna în raport cu spațiul propriu al arhitecturii, alteleori chiar și al sculpturii. Pentru ultimul caz, tehnicile reliefului își vor da totdeauna concursul la elaborarea imaginii picturale: nimburi, borduri etc.

Creația compozițiilor monumentale evoluează pe alt criteriu obiectiv, format din atribuirea operei date unui ansamblu arhitectural, și anume a rolului pe care îl joacă opera de artă în crearea integrității acestuia și specificului funcționării sociale a ansamblului. Operele de pictură monumentală constituie parte integrantă a unui spațiu arhitectural sau a ambianței urbane. Prima sarcină a picturii monumentale, și în special a compozițiilor monumentale, este punerea în valoare a formelor arhitectonice și a stilului lor, ceea ce nu se poate realiza decât prin asigurarea unei

depline armonii între pictură și arhitectură. Pictura, în acest caz, nu are importanță de sine stătătoare, ci depinde într-o anumită măsură de arhitectură. Acest fapt îi dă un caracter particular, care se explică printr-o tratare deosebită a formelor, a culorilor, a luminilor, umbrelor etc.

La rândul ei, pictura decorului monumental este supusă unor reguli speciale în ceea ce privește tratarea formelor, culorilor etc., căci și ea trebuie să armonizeze cu arhitectura respectivă, dar rolul ei se mărginește doar la înfrumusețarea construcției arhitectonice.

Axarea pe acele creații care ilustrează o abordare estetică inovatoare este impusă de trăsăturile aparte ale spațiului public, spațiul controlat de elitele intelectuale și politice, care l-au utilizat în mod intenționat pentru transmiterea unui mesaj concret, depășind cadrele trasate de marele sinteze ale istoriei artelor. Ca mediu al comunicării, spațiul public, și în special componenta lui estetică (pictura monumentală), trasează coordonatele unei tipologii deosebite ale artei care se diferențiază de creațiile destinate spațiului particular (după cum am amintit) prin dimensiuni, maniera de reprezentare, compoziție și, nu în ultimul rând, prin mesajul simbolic înglobat, un mesaj dictat de comandatarul acestui tip de artă și impus artistului, al cărui destinatar este publicul larg (Bonteanu 2010).

Scopul operelor de pictură monumentală, indiferent de faptul în ce tehnici sunt realizate, țin de crearea unei unități compoziționale între opera propriu-zisă și mediul înconjurător. Din punct de vedere al mesajului plastic pe care îl transmit, operele de pictură monumentală pot aparține diferitor genuri și sub-genuri: ele pot avea caracter funerar și comemorativ, pot avea o importanță decorativă sau cognitivă, pot jalona momente istorice importante etc. Rolul picturii monumentale în societate se realizează printr-un larg evantai de funcții sociale, care acționează într-o strânsă conexiune și întrepătrundere. Evoluția acestei forme (de creativitate) a activității, atât sincretico-materiale, cât și magico-spi-rituale, întotdeauna a fost vital necesară omului ca mod de asimilare (de percepere, de pătrundere, de înțelegere) a lumii înconjurătoare.

Reieșind din cele expuse mai sus, am putea aplica încă un mecanism de clasificare a operelor de pictură monumentală, după *tematica* lor, care determină și funcțiile acestora. Abordând clasificarea tradițională a două forme de exprimare tematică, adică a două sfere de activitate a acestui gen de pictură, și anume *pictura religioasă (sacră)* și *pictura laică (profană)*, am putea adăuga și *pictura ideologico-politică*, tematica căreia este clar conturată în secolul XX.

Activitatea în domeniul picturii monumentale, fie că este vorba de pictarea unei

fresce sau a proiectării unui vitraliu, are caracter *bi-funcțional* și diferă mult de activitatea picturii de șevalet, deoarece ultima este *mono-funcțională*.

Legătura organică a picturii monumentale cu arhitectura prezintă două aspecte, de altfel, strâns legate în sinteza fiecărui mare stil: iconografico-liturgic, pe de o parte, esteticoformal, pe de-altă parte.

Din punct de vedere iconografic, prin imagine picturală spațiul arhitectural face vizibilă semnificația, funcția acestuia, care (sacră, profană sau ideologică) este esența liturgică a complexului monumental. Referindu-ne la sacralitate, aceasta poate fi percepută în: casa romană ce se concretizează vizual în oglinda transparentă a pereților deschizându-se spre sanctuare sau spre grădini; cupolă, simbolul patern al bolții celeste, ce primește Pantocratorul bizantin sau reprezentarea barocă a Trinității și glorificarea sfinților catolici; desfășurarea pereților bazilicilor de la intrarea spre altar prin ilustrarea adevărurilor credinței, conducând privirile până la absida al-tarului unde mișcarea se încheie cu imaginea lui Iisus sau a Fecioarei; plafoanele (bolțile) scârilor de onoare și cele ale saloanelor de primire baroce care ne oferă o lume de alegorii deschise spre un cer mitologic etc. Căutând să articuleze într-un tot unitar ritmul arhitectural și vizualizarea prin imagine, fiecare „mare stil” tinde să elaboreze un sistem propriu – care apropie elementele arhitecturale și temele iconografice, dezvoltându-le afinitățile simbolice – și creând un anumit număr de reguli sau de convenții. În lumea occidentală cea mai mare coerență în această privință va fi realizată de biserica bizantină după reforma iconoclastă și de biserica barocă din Europa centrală la începutul secolul XVIII.

Din punct de vedere formal, caracterul specific al picturii monumentale rezidă în problema inevitabilă a articulării spațiului pictural, spațiului arhitectural și uneori chiar a celui sculptural.

Pictura religioasă este unul din modurile de manifestare a vieții ei, o exprimare a conștiinței dogmatice, acumulată din experiențele trecute, pe care ea însăși le actualizează, atât în momentul realizării, cât și în cel al percepției, prin funcția ei liturgică. Iconeul sacru ca reprezentare perceptibilă a divinului este o necesitate care decurge din caracterul concret al sentimentului religios. Acest sentiment cere o apropiere nemijlocită de Divinitate, deoarece contemplația spirituală nu e totdeauna suficientă, tocmai din cauza firii omenești (formată din corp și suflet), care are nevoia să vadă, să atingă cu mâna, să sărute cu buzele etc., adică să aibă percepția misterului. Această necesitate se face resimțită de-a lungul istoriei civilizațiilor, fie că e vorba de picturile rupestre din Lascaux, Altamira etc. cu mesajul

lor magico-spiritual, de sacralitatea templului Bonampak, de reprezentările mitologice ale mănăstirii rupestre Adjanta sau pictura exterioara a Voronețului etc. Pictura/decorarea unui loc sacru (biserică, templu ș.a.) în ansamblul ei ne arată în mod fidel dimensiunile vieții pe care a cuprins-o, capacitatea de cunoaștere a Divinității (a lui Dumnezeu), pe care a avut-o comunitatea ei într-o anumită epocă.

Arta sacră este imuabilă și eternă, fiindcă exprimă adevărul revelat. Dar este și infinit variată în formele și mijloacele sale de expresie, care corespund unei anumite epoci istorice, unui anume spațiu geografic.

Pictura murală religioasă este indisolubil legată de locul de cult. Prin cuvintele lui Nichifor Crainic „Capodoperele artei universale poartă un nimb religios” (www.inoe.inoe.ro), întreaga artă sacră, în special pictura bisericească, nu poate fi înțeleasă în adevăratul ei conținut și sens decât fiind integrată în viața ei liturgică și sacramentală. Astfel, această pictură religioasă o vedem „în așteptarea zilei a opta”, ea însăși fiind sfântă, deoarece este întru totul plină de prezență divină.

Pictura murală a bisericilor ortodoxe constituie un efect al acțiunii icoanelor sacre asupra sufletelor: figurile prelungi și avântate către cer înfățișate în icoane și pe fresce vădesc elanul către înălțimea chipului Pantocratorului, aflat în centrul și în locul cel mai înalt din biserică, ținând în mână sa viața fiecăruia și a tuturor. În acest chip, în iconografia Bisericii totul este adunat și ordonat într-un univers liturgic, în care „toată suflarea laudă pe Domnul”.

Astfel, icoana, fiind prototipul și simbolul unei creaturi duhovnicești mântuite prin credință în întruparea lui Hristos, capătă și o funcție de energizare. Istoricul rus Karamzin scria că în momentul când Macarie, Mitropolitul Moscovei la acea vreme, pentru prima dată a intrat împreună de nobilii timpului în catedrala *Adormirii Maicii Domnului* din Moscova (încorporată azi în Kremlin), la momentul finisării zugrăvirii acesteia de ucenicii vestitului Andrei Rubliov (1515), a exclamat profund impresionat „noi vedem cerurile deschise și splendorile Dumnezeirii” (Braniște 1993, 411). Aceeași funcție este adevărată de cuvintele uneia din cântările Bisericii, „În biserică slavei Tale stând, în cer ni se pare că stăm, Născătoare de Dumnezeu” (Triod 2000, 34). Lumea perceptibilă/sensibilă este reprezentată ca un univers transfigurat prin puterea harului Sfântului Duh, amintind de lumina metafizică a vitraliilor din interiorul catedralei *Saint Denis* (Paris, secolul XII). Potrivit acestei concepții despre artă, orice icoană sacru constituie o chemare spre nivelele superioare ale unei realități transfigurate în Dumnezeu. Și invers - arta religioasă, ce face ca Dumnezeu să coboare

în suflet, creând astfel o stare extatică de-a lungul istoriei, a fost percepută ca un *act teurgic* (Бердяев).

Aceasta este, de fapt, și adevărată menire a icoanelor ortodoxe: de a reda chipul lui Dumnezeu reflectat în creație și restabilit în frumusețea și curățenia lui originară, prin Hristos. Conținutul acestor icoane este ființa umană care tinde către asemănarea cu Divinitatea, omul transfigurat, care își depășește condiția lui existențială obișnuită, cu alte cuvinte ceea ce se poate numi stare transcendentală.

Lumea creaturală înfățișată în pictura iconografică ortodoxă este orientată integral către ceea ce este dincolo, către veșnicie, prin simplitatea și schematismul portretelor, conturarea liniară a formelor, prin alungirea corpurilor ascetice „spre cele înalte” etc., unde personajele sfinte, zugrăvite pe icoanele și pe pereții vechilor noastre biserici, ne creează impresia unei seninătăți descătușate de viața reală și a unei depărtări de lumea aceasta. Spre deosebire de arta religioasă apuseană, mai mult realistă, orientată spre redarea cât mai fidelă a omului și a naturii, în pictura bisericească ortodoxă, fie natura, fie omul sunt reprezentate nu atât în existența lor *naturală*, cât în una *spirituală* (Braniște 1993, 413), cum ar fi portretul spiritual al Sfântului Macarie Egipteanul din Biserica *Schimbaria la Fața*, Novgorod (secolul XV) efectual de Teofan Grecul.

Pictura bisericească în ansamblul ei, pe lângă funcția liturgică, are și un important rol catehetic (didactic). Icoanele sunt un mijloc de învățământ creștin. Pictura murală bisericească devine ca o biblie a săracilor (pentru cei analfabeți). Arta religioasă modelează sistemul de motivații intime și de autoexigențe, de propensiuni din care se constituie substanța profundă a eului uman, astfel ea (pictura religioasă) îl face pe om mai disponibil la un comportament etic superior (Maicu 2009, 32).

Învățătura dată de icoane-ul sacru este mai directă și mai imediată decât cuvântul vorbit sau scris, deoarece ea demonstrează ceea ce cuvântul descrie. Sfinții Părinți subliniază faptul că pictura bisericească susține amintirea slăvirii lui Dumnezeu prin jertfele sfinților și ale martirilor (Дамаскин). Icoane-urile sacre sunt un mijloc de trezire, de întreținere și de întărire a vieții religioase creștine, un stimulent pentru cultivarea virtuților morale și a sentimentelor superioare de iubire, devotament și jertfă pentru Biserica lui Hristos. Vederea lor îndeamnă la fapte bune, la imitarea virtuții, la amintirea și evitarea viciului.

Fiind o amintire permanentă a celor „ce s-au făcut”, pictura bisericească îndeplinește același rol ca și serviciul divin sau este, în tot cazul, un auxiliar prețios al acestuia. Pictura monumentală religioasă este un mijloc și un prilej de meditare a realităților celor nevăzute,

fiind un aspect al tradiției bisericești în culori și chipuri, paralelă cu tradiția orală și scrisă, ea face conexiunea dintre trecut și viitor.

Din funcția *catehetică (instructivă)* al icone-ului sacru decurge în chip firesc și rolul lui *evangelizator*, adică propovăduitor prin imagine. Căci așa cum spune Sfântului Vasile cel Mare „ceea ce cuvântul povestirii prezintă auzului, aceea și pictura prin imitare, arată fără cuvinte” (Branșiște 1993, 427).

Pictura monumentală a jucat pe parcursul timpului un rol educativ diferențiat, dar datorită ponderii mari a elementului general-uman, caracterul ei formativ nu poate fi niciodată limitat la momentul în care a apărut sau la interesele imediate pe care le exprimă. Pictura monumentală autentică, dintotdeauna intervine ca o forță educațională dintre cele mai redutabile, întrucât concentrează un tezaur imens de experiență uma-nă, în ceea ce are ea mai valoros, îndeplinind și funcția de acumulare, pastrare, transmitere a experienței neamului. Astfel, în pictura murală moldavă medievală pătrund scene din viața de toate zilele. Alături de sfinți, pictorii mai prezintă domnitori, mitropoliți, episcopi, boieri, iar uneori chiar țărani, toți împodobiți în veșmintele timpului și cu atributele respective, creând adevărate documente istorice valoroase pentru cunoașterea trecutului nostru (Drăguț 1982, 28).

În cazul picturii laice se repetă atât funcția estetică, cât și cea de acumulare, de păstrare, de transmitere a informației, ea îndeplinind funcția de perpetuare a unor evenimente importante sau a unor personalități (un fel de cronică în imagini, cum sunt cele *Patru Alegorii* perpetuând gloria dogilor Venetiei, în Palazzo Ducale, 1577, ilustrând veșmintele, armele, în-delitnicirile, evenimentele importante ale țării/orașului).

Elementele decorative din compozițiile picturii monumentale s-au extins în compozițiile ornamentale vegetale, florale, ce-au creat într-un interior/exterior o stare emoțională anume. Cum este interiorul *Grand Hotel Ciudad de Mexico* (pixdaus.com), vitraliul de Jacques Grüber, Art Nouveau, înc. secolului XX sau interiorul în mozaic al moscheii *Tilla-Kari*, Samarcand (www.flickr.com), secolul XVII.

O tranziție nesensibilă ne poartă, astfel, de la compoziția monumentală figurativă, prin decor monumental și, în cele din urmă, la utilizarea culorii în arhitectură în general. Pictura murală fiind una din expresiile plastice cele mai bogate ale timpurilor vechi, este continuată de F. Leger și Le Corbusier în acompaniamentele picturale (mari compoziții murale fără subiect în culori pure), unde arta abstractă are un loc important.

După cum scrie F. Leger, „Cred și susțin că arta abstractă întâmpină dificultăți când vrea să facă pictură de șevalet. Dar posibilitățile sale

sunt nelimitate pentru pictura murală ..., ni s-a părut că zidurile colorate (galbene, roșii) ar fi un veșmânt, fără a uita efectul vizual de depărtare și apropiere pe care-l creează culoarea pe zid. ...Ne-am întors la pictura murală din evul mediu, cu deosebire că pictura noastră nu mai este descriptivă, ci o creație a unui spațiu nou.” (Leger 1976, 35).

În triada funcțiilor fundamentale ale artei – cognitivă, estetică și social-educativă, ultima merită o atenție aparte, ea constituind corolarul firesc al primelor două funcții. Legătura strânsă a picturii monumentale cu viața, înțeleasă în întreaga ei complexitate, nu este numai o premisă a virtuților cognitive ale creației de frumos, ci implică și o opțiune *ideologică*, angajarea social-politică a artistului (Bonteanu 2010).

În strânsă legătura cu statutul artei ca formă a conștiinței sociale se află și caracterul ei ideologic. Oricât de voalate ar fi ecourile frământărilor sociale și ideologice din epocă, acestea transpar transfigurate în plâsmuirea artistică.

Astfel, pictura monumentală fiind angajată – în forme diverse și de pe poziții diferite – întotdeauna a condiționat aprecierea morală a oamenilor. Caracterul ideologic al artei nu exclude existența unor valori recunoscute și respectate de către toate clasele sociale, de exponenții celor mai divergente orientări politico-ideologice.

Pentru cazul bisericilor din nordul Moldovei (epocă feudală) pictura monumentală s-a aflat în slujba religiei și a elitelor intelectuale și politice de pe acele timpuri, înrăurind asupra mentalității poporului.

Pictura murală a căpătat o mare dezvoltare în acele vremuri, când statul și poporul moldav a dus o luptă dârză împotriva forțelor străine, care-i amenințau libertatea și independența. Pictura murală a înflorit, mai ales, în timpul domniei lui Petru Rareș, care a contribuit mult la întărirea și propășirea țării, promovând o politică profund națională.

Pictura exterioară moldavă exprimă un vast și ingenios program iconografic, ideologia social-politică a lui Petru Rareș și a sfetnicilor săi. Această ideologie, ca mijloc de mobilizare politică a maselor (Rusu) a reflectat într-un chip vizibil aspirațiile poporului nostru din epoca de înflorire a Moldovei medievale. Se cunosc competentele studii ale cercetătorilor contemporani, privind semnificația ideologică a picturii exterioare a bisericilor respective (Ulea 1972, 57-62). În această ordine de idei menționăm că acest program iconografic al picturii exterioare moldave a fost un puternic instrument de influență asupra maselor în scopul realizării politicii timpului: organizarea luptei pentru independența națională a Moldovei. Rolul educativ și moralizator, uneori cu aluzii la actualitățile politice, alteleori în condițiile contradicțiilor sociale, este evident

după cum s-a mai menționat, de exemplu, în scenele *Judecății de Apoi* (Voronet) sau *Aseidiul Constantinopolului* (Moldovița), așezând unele categorii de asupritori (otomani) în rândurile celor condamnați, ca evocare a frământărilor populare.

Astfel, opera de pictură monumentală, în dependență de perioada și spațiul în care a fost creată, conține mărturii complexe despre gândirea artistică și filosofico-religioasă a societății respective, aduce argumente privind cunoașterea imaginarului, psihologiei, mentalității și spiritualității fiecărui popor. Pictura monumentală, martor plastic indiscutabil al epocilor care s-au succedat până

acum, nu doar oglindește plastic fenomenele importante ale realității noastre, ci participă la formarea, pe de o parte, a lumii spirituale a omului, pe de altă parte, îndeplinește rolul de mijlocitor dintre Om și mediul cotidian al acestuia.

Constituindu-se ca formă distinctă de cunoaștere și asimilare spirituală a lumii, este evident că pictura monumentală nu-și descoperă pe deplin semnificația decât *in situ*, în locul concret pentru care a fost concepută și care definește condițiile sale de lectură, în vreme ce arhitectura, nu-și dobândește în mod normal forma completă, decât împreună cu decorul său policrom.

BIBLIOGRAFIE

- Starțev 2010:** Starțev Ala, Podlesnaia Natalia, *Considerații asupra artei monumentale* // Revart. nr. 1-2010, Arte Vizuale, Timișoara „astfel această artă poate fi înțilnită cu denumirele: *monumentală, monumental-decorativă, uneori decorativă și chiar decorativ-aplicată*” <http://www.revart.ro/1-2010/01RO.pdf> accesat 22.04.2011
- Горкин 2007:** Горкин А. П., *Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия*, Москва, Росмэн; 2007 „монументальная живопись - вид живописи, неразрывно связанной с архитектурой, украшающей стены, полы или потолки зданий. Монументальная живопись предполагает дистанцию между собой и зрителем, обзор с большого расстояния. Своими формами и линиями она должна не «разрушать», а подчёркивать плоскость стены. Художники-монументалисты прибегают к обобщённым, легко читаемым силуэтам, простой композиции.” De pe http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/4083/%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%83%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F accesat 04.11.2010
- dic.academic.ru:** <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dicfwords/22301/%D0%9C%D0%9E%D0%9D%D0%A3%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%AB%D0%99> accesat 12.12.2010
- Толстой 1978:** Толстой В.П., *Монументальное искусство СССР*. Москва, Советский художник, 1978.
- Mora 1986:** Mora Paulo și Laura, Philippot Paul. *Conservarea picturilor murale*. București, Meridiane, 1986
- Толстой 1981:** Толстой В. П. *Об основных понятиях монументального искусства. // Советское искусствознание 80(2)*, Советский художник, Москва, 1981.
- Вельфлин 2004:** Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля в Италии*, Москва, Азбука-классика, 2004
- Бринкман 2010:** Бринкман А. Э. *Площадь и монумент как проблема художественной формы (Platz und monument als kunstlerisches formproblem)*: ЛКИ, 2010.
- Дворжак 2001:** Дворжак М. *Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи* // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
- Митрофанов 1987:** Митрофанов К. М. *Современная монументально-декоративная керамика*, Искусство, Ленинград-Москва, 1987.
- Thefreedictionary.com:** Collins Thesaurus of the English Language – Complete and Unabridged 2nd Edition., Harper Collins Publishers, 2002 <http://www.thefreedictionary.com/monumentality> accesat 20.09.2010
- Базазьянц 1983:** Базазьянц С. Б. *Художник, пространство, среда*, Москва, Советский художник, 1983
- Leger 1976:** Leger Fernand, *Funcții ale picturii*, București, Meridiane, 1976 .
- fr.wikipedia.org/wiki/Trompe:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil> accesat 5.05.2011
- fr.wikipedia.org/wiki/anamorphose:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Anamorphose> accesat 27.04.2011
- Bonteanu 2010:** Bonteanu T. *Mituri și simboluri politice în arta monumentală la popoarele din Europa centrală și de sud-est 1880-1918*, Cluj-Napoca 2010 de pe http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:LSzd8uvS3bsJ:web.ubbcluj.ro/ro/pracad/rezumat/2010/istorie/Bonteanu_Teodora_accesat_16.12.2010
- inoe.inoe.ro:** http://inoe.inoe.ro/ianus/R.G.%20Serafim.htm#_ftn1 accesat 04. 03. 2011
- Branîște 1993:** Branîște Ene, *Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, București , Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993 .
- Triod 2000:** Triod. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000 „din troparul de la sfârșitul Utreniei de luni din Postul mare”.
- Бердяев:** Бердяев Н. А. *Искусство и Теургия* // Смысл творчества «Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую... Теургия есть действие человека совместно с Богом, — богодействие, богочеловеческое творчество.» http://krotov.info/library/o2_b/berdyayev/1914_srsn2.html accesat 07.04.2011
- Maicu 2009:** Maicu Mădălina *Arta și societatea. Rolul educativ al artei în societate românească*, Timișoara, Info, 2009.
- Дамаскин:** Дамаскин Иоанн (Святой) *Три слова против порицающих святые иконы* <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam3.htm> accesat 05.05.2011
- Drăguț 1982:** Drăguț V. *Pictura murală din Moldova, sec. XV – XVI*, București, Meridiane, 1982.
- Ulea 72:** Sorin ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti*, II, în SCIA, nr. 19, 1972.
- pixdaus.com:** <http://pixdaus.com/single.php?id=194368> accesat 4.05.2011
- flickr.com:** <http://www.flickr.com/photos/danielzolli/5175989472/> accesat 4.05.2011
- Rusu:** Rusu Elena, *Pictura murală exleziastică din Moldova (sec XV-XVI). Rolul ei în cadrul ansamblului religios*. <http://erusu.ulim.md/?p=20> accesat 16.12.2010
- fr.wikipedia.org/wiki/muralisme:** <http://fr.wikipedia.org/wiki/Muralisme> accesat 5.05.2011
- news.metro.ru:** „панно на станции «Комсомольская»-радиальная. Академик живописи Е. Е. Лансере посвятил эту картину трудовому подвигу комсомольцев-метростроевцев” <http://news.metro.ru/archite.html> accesat 05.05.2011

REZUMAT: Articolul de față abordează *specificul/fenomenul picturii monumentale* ca parte integrantă a artei monumentale. Clasificarea tipologică a domeniului pus în discuție este efectuată după următoarele principii: a) *material și tehnica*; b) *situarea/locul (topografia)*; c) *caracterul conținutului și structura plastică*; d) *tematica*, ce vine în legătură strânsă și continuă cu *funcțiile picturii monumentale*, prezentate de-a lungul verticalei istorice.

Pe lângă aceasta, este adusă o anumită claritate în etimologia, apariția și utilizarea unor noțiuni ca: *monumental, artă monumentală și monumentalismul în artă*.

Cuvinte-cheie: artă monumentală, monumentalismul în artă, pictură monumentală, tipologie, funcții.

RÉSUMÉ: Le présent article fournit pour le viseur scientifiques *la spécificité/la phénomène de peinture monumentale* vu comme une partie intégrante d'art monumental. Typologie du cette domaine est effectuée par les principes suivants: a) les matériaux et la technologie, b) l'emplacement /site (topographie), c) la caractere de contenu et la structure plastiques, d) la thématique, qui vient en contact étroit avec les fonctions de peinture monumentale présentée à la verticale historiques.

En plus, il a apporté une certaine clarté dans l'étymologie, l'apparition et l'utilisation de concepts tels que: *le monumental, l'art monumental et le monumentalisme dans l'art*.

Les mots-clees: l'art monumental, le monumentalisme dans l'art, la peinture monumentale, typologie, les fonctions.

РЕЗЮМЕ: Данная научная статья рассматривает *специфику/феномен монументальной живописи* как составляющую монументального искусства. Типологическая классификация анализируемого вида искусства применяется с позиции: а) материала и техники; б) местоположение (топография); в) характера содержания и образного строя; г) тематики, что тесно связана с функциями монументальной живописи представленными на протяжении вертикали истории.

А также, вносится ясность по поводу этимологии, появления и использования таких понятий как *монументальное/ная, монументальное искусство и монументальность в искусстве*.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументальность в искусстве, монументальная живопись, типология, функции.