

SUBIECTE ȘI OBIECTE ÎN PICTURA FIGURATIVĂ

L. Platon, drd.

Universitatea Tehnică a Moldovei

ÎNTRUDUCERE

Pictura figurativă modernă este cunoscută printr-o clasificare în baza subiectelor ce se formulează ca genuri ale picturii: pictura istorică, scena de gen, portret, peisaj și natura moartă. Subiectul joacă rolul primordial în formularea conceptelor compoziționale, structurale și estetice, în acelaș timp pictura figurativă reprezintă și interpretează obiectele societății, care persistă în toate genurile, grupându-se în dependență de subiect. Conlucrarea subiectului cu obiectul, determină analiza și valorificarea picturii figurative.

SUBIECTE ȘI OBIECTE ÎN PICTURA FIGURATIVĂ

Până la sec. XX toată pictura a fost calificată figurativă, deoarece prin reprezentarea formelor se reproduceau obiecte și ființe reale care imitau societatea. Gradul de realism variază de la o epocă la alta și în dependență de intenția pictorului, precum și diversitatea temelor. Subiectul capătă valoare prin cerințele societății ce se schimbă periodic. Dacă privim la Evul Mediu, observăm o narare prin subiecte religioase cu personaje biblice, sfinte preocupate de Viața de apoi, care prin sec. XIV se transformă în subiectele laice, interesul pentru naturalism reînnoiește în figurativul clasicismului antic introducând în pictură lumea reală, penetrând și interesul marilor oameni, mecena de a fi reprezentați în manieră reconscibilă și respectabilă... Multitudinea de subiecte ce parvin în pictură prin intermediul viziunii artiștilor se formulează prin „genuri”, aici presupune clasificarea operelor după subiect: pictura istorică, scena de gen, portret, peisaj și natura moartă [1].

Pictura istorică se consideră orice operă care tratează într-o formă narativă sau simbolică subiecte serioase, pretinzând să aprindă sentimentele spectatorului de al instrui și a-l face mai bun, aici se includ subiectele istorice, mitologice, alegorice, iar mai târziu prin sec XVII apare ideea de pictură revoluționară, ce se înscrie în acelaș gen. Acest ultim segment al genului mai este numit și „genul major” menținându-se pînă în sec XIX, configurînd

visul oricărui artist, ca o cheie a succesului, remarcată prin tendința Academiei Regale din Franța. Le Brun reușește să obțină autoritate devenind cel mai realizat pictor istoric al timpului, iar în secolul următor David ajunge demnul său emul. Îndemnul, puterea de a convinge și onoarea străbat din pînzele marelui gen din opere precum: Lictorii îi aduc lui Brutus corpurile fiilor săi, Încoronarea Împăratului și a Împărătesei sau Sabinele, reprezentând epopeea poporului francez, iar ultimul un subiect faimos al istoriei romane cu o inversare de eveniment ca o rezonanță a evenimentelor timpului. Dezvoltarea genului aduce o mutație a sentimentelor ce se pronunță negativ asupra evenimentelor politice, cunoaștem lucrările lui Goya, care ajung la descrierea cu cruzime a regimului prin 3 Mai, îndepărtându-se vertiginos de tradiția plină de pompă și demnitate. O înmormîntare la Orleans a lui Courbet descrie un subiect grav, în care dispune personajele lipsite de orice patos, cuprinși de apatie și urâtenie, plasați într-un peisaj ce pare lipsit de interes. Prin aciastă operă mutația trece într-o fază de banal al cotidianului.

Alegoria poate fi privită ca un cod evident ce se strecoară în subiectele istorice, ca un instrument prin care se codifică personajele, adică prin forme și semne specifice care descriu un personaj concret, cel mai des sînt atribuite aceste metafore personajelor biblice, religioase și mitologice. În perioada clasică din sec. XVII-lea, figurile alegorice sînt implicate în procedee istorice, apariția personajului alegoric este parțial îmbrăcat, parțial gol, cu corp idealizat și real în acelaș timp, trădîndu-l costumul atemporal deseori drapaje, sau exemplul operei lui Delacroix Libertatea conducând poporul, cu personaje alese după semnificația lor simbolică, libertatea – simbolizînd poporul nu apare ca o clasă sau grup social, ci o figură alegorică, de dimensiune mai mare decît celelalte personaje, prezentînd-o printr-un model idealizat, ca o figură pentru eternitate.

Portretul- situat pe un loc ambiguu în cadrul ierarhiei genurilor, deoarece subiectul său este omul, care pe de o parte apare ca subiect important de analiză a caracterului și tipologiei umane, precedînd pictura istorică, ca figură importantă a creației lui Dumnezeu, iar pe de altă parte apare ca

celebrarea sau glorificarea unor indivizi care în afara cercurilor lor de influență nu sînt cunoscuți de nimeni, acest fapt destabilizează clasarea după importanță a genului, dezvoltîndu-se considerabil din toate timpurile pînă în prezent. Antichitatea cunoaște portretul realist, Egiptul tîrziu crează numeroase figuri cu chipuri de o veridicitate pregnantă, creștinismul cere credincioșilor să întoarcă privirea spre viața de apoi astfel rupe tradiția de curînd începută, reconoscibilul pare confuz pe cînd figurile religioase capătă trăsături faciale specifice fiind stabilite canoane și tipologii de reprezentare a figurilor. Renașterea deschide din nou orizontul spre naturalism, iar individul își recapătă reconoscibilul odată cu primele portrete „pure” de la sfîrșitul Evului Mediu, modelele de sinestătătoare ce apar în picturi fără a implica alte subiecte sînt a suveranilor, văzuți din profil unde se implică și umerii. După scurtă vreme pictorii din quattrocento adaugă în spatele modelului motive decorative, sau peisaj în culori luminoase, ca în exemplul lui Piero della Francesca, preferința pentru portret crește odată cu perfecționarea lui, implicînd și idealizarea fără a renunța la asemănare. Profilul descrie foarte laconic caracterul personajului, în plus oferă o imagine cu un decorativism stilizat. Portretele flamande se diferențiază de la început, întorc spre noi modelul în trei sferturi, deschid bustul în care se văd și mîinile împreunate, ce amintesc de rugăciune și fără jenă descriu defectele pielii insuflînd viață prin ochii umezi și strălucitori.

Modelele flamande par să întreseze spectatorul cu realismul detaliilor și figura parcă vie ce privește direct printr-o atitudine discretă, precum Bărbatul cu garoafa de Van Eyck ce implică aceste calități, rămînînd specifice și pentru succesorii lor în deosebi prin fundalul întunecat și monocrom. Cei de mai tîrziu inventează decorul cu interior deseori cu fereastră deschisă în care chipurile sînt văzute mai generos. Italia inspirată de flamanzi, preia și dezvoltă portretul la culmi înalte ale expresivității, măiestria titanilor renașterii aduc o nouă viziune ce implică portretul psihologic, avansat în tehnologie portretul creează expresii emoționale trăite de model. Sentimentele interioare se pronunță ca subiect principal, iar grația tinde spre culmile cele mai înalte. Maturizîndu-se în sec. XVI^{-lea}, portretul ajunge foarte solicitat și foarte diferit, crește interesul pentru portretul intim, rezervat de la expunerea publică, aici deosebit atît demnitari, sau portrete de aparat ca exemplu Portretul lui Francisc I, de Jean Clouet, cît și portrete ale membrilor familiilor lor inclusiv și copii, astfel aduc portretului un iz de familiaritate, desigur într-o manieră sobră,

distanțată de privitor. Degajarea psihologică, distracții, plăcere sau erotism întîlnim în pictura ulterioară în timpul lui La Tour, Chardin, cînd surprindem portretul în euforie, delectîndu-se cu gesturile vieții cotidiene, iar numele pînzelor pare că-și șterg din importanță, viața se citește foarte discret din pînze de parcă ar deschide cortina sufletului, scoțînd emoția eternă dintr-un subiect simplu. Figura anonimă își face mai des prezența „figurile închipuite” vin mult mai ușor să degaje emoții psihologice, iar erotismul este scos în evidență tot mai frecvent, aspect întîlnit și la Fragonard. Neoclasicismul lui David și Ingres etalează factura netedă a figurii susținută de un desen perfect, poziția figurilor descriu o lungă imobilitate și atitudine sofisticată, trăsăturile modelului sunt stilizate și înfrumusețate. Deși idealizarea oferă o piele fină și palidă iar defectele sînt lichidate, înconjurate de decor și accesorii bogate și intelectuale precum o carte, o statuie sau bibelouri... chipurile par cuprinse de o plictiseală. Imaginea simbolică a florilor, însoțesc portretele avînd semnificații subtile, acest lucru fiind împrumutat și de prerafaeliți în frunte cu Rossetti, crinul simbolizînd puritatea, trandafirul - dragostea... ș. a. Tendința pentru grandoare regală caută să exprime portretele suveranilor începînd cu sec. XVI^{-lea}, în deosebi al XVII^{-lea}, prin exemplul lui Ludovic al XIV care își etalează prin intermediul portretului toată puterea și bogăția formulată într-un limbaj monumental.

Portretul de grup deși cunoscut încă din pictura religioasă în care se includea și figura donatorului se dezvoltă mai clar din sec. XIV, figura donatorului ocupînd un loc din ce în ce mai important în tablou, în fresca lui Giotto, de exemplu, donatorul îl plasează în partea de jos a compoziției, în genunchi, în fața fecioarei căreia îi întinde macheta monumentului; în Flandra donatorii apar mai des în retablu, arătați în trei sferturi ca portrete aparte, dar nu în partea centrală a compoziției. Pretenția sa devine ceva mai mare atît despre locul plasării sale cît și plasării și altor membri ai familiei lui. Elitele bogate capabile să comande tablouri, devin subiecții principali alături de suitele sale, este un fenomen inevitabil atît timp cît finanțază aceste proiecte, care se execută pentru decorarea spațiilor lor. Printre ei foarte subtil începe să-și facă apariția însuși pictorul, într-un mod foarte codificat, deseori neidentificat, ca o idee de amprentă. O comandă substanțială a fost Rondul de noapte de Rembrandt, unde este vorba de un portret de grup al gărzii civile a căpitanului Cocq și locotenentului Van Ruytenburg, recurge la o politizare subtilă îmbibată de semne și simboliri

prin care se descriu caracterele profund personalizate, uimitoarea scenă pe care artistul o transformă într-o secvență în mișcare devine plină de tensiune, iar ideea genului tinde spre o confuzie cu tabloul istoric.

Autoportretul apare în pictura medievală ca o alternativă a semnăturii, portretul pictorului cunoaște o dezvoltare frumoasă din sec. XV, mai ales în sec. XVI, detașându-se cu încredere de la portretul celor puternici... formându-și o traiectorie aparte. Autoportretul este ca o discuție cu sine însuși, unde artistul scoate în evidență calitățile sale, știind că acestea vor fi discutate, deci el își formulează replica sa ce îl reprezintă cel mai bine prin aspectul caracteristic sîe. Maniera distinctă care niciodată nu falsifică capătă caracter de portret psihologic, calificîndu-se în două tipuri personal și profesional – unde artistul se arată în procesul picturii, sau cu atributele profesionale. În scurt timp autoportretul devine un studiu a fiecărui artist, ca o provocare de a se încerca pe sine însuși, un nivel al profesionismului plastic pe care fiecare artist trebuie să și-l dovedească.

Peisajul apare ca un gen autonom foarte timid abia prin sec. XVI, pînă atunci artiștii prind momente ale naturii cu care completează fundalul compozițiilor. Imaginea naturii pare să intereseze tot mai mult în deosebi pe cel din nordul Europei, descoperit în pictura lui Lucas Cranah cel Bătrîn și Albert Altdorfer, prin păduri extrem de dese, cu copaci imenși ce par că sufocă figurinele mici ce se pierd prin peisaj. Peisajul german aduce un fior de frică și neliniște, care în acelaș timp atrage prin sălbăticia sa, mai tîrziu acestui aspect al peisajului i se atribuie numele de „*suflet german*”, descriind pasiunea pentru peisajul brut deschis, contrar peisajului flamand din acea perioadă, care dau impresie de lume locuită, prin case, oameni și drumuri foarte mici și suave. Italia subordonează peisajul, care rămîne apatic, colonizat de om, jalonat intens de arhitectură. Peisajul olandez din sec. XVII își cultivă genul care îi va remarca în timp, peisajul local apare în toată splendoarea sa, orașul, apele, cerul bîntuit de nori, orizonturi muntoase... heleștee înghețate pe care patinează cetățenii... Peisajele Europei de sud se remarcă în deosebi prin operele lui Lorrain și Poussin, care aduc un clasicism al peisajului, organizat în planuri orizontale succesive, eșalonate de arbori înalți, cu stînci, drumuri și culturi, ape calme precum și clădiri numite fabrici, încadrate deseori în ceruri senine, de un albastru luminos pe care se plimbă norii liniștiți... Ruinele antice ale Romei focusează atenția în mare parte a întregii Europei după săpăturile din Pompei și Herculaneum, conturînd un

traseu de studiu al clasicii antice, de care s-a cointerestat în deosebi Anglia, iar turul prin Europa favorizează mult dezvoltarea peisajului, descrierea naturii și a arhitecturii obține un statut de carte de vizită sau amintire din locurile frumoase, tabloul scade în dimensiuni, iar motivul trebuie să prindă cât mai adevărat imaginea spațiului. Englezii îndrăgostiți de Canaletto, îl școlăresc pe Reynolds după peisajele Italiei, după care îl readuc în Anglia pentru a porni o frumoasă tradiție a peisajului. Cei din Europa caută Influențe în Orientul Greciei și Africii de Nord, care apare ca o forță ce pătrunde și în peisaj, captivând artiștii cu lumea mai ciudată, natura mai uscată și construcțiile cu aspect diferit. Peisajele de pe malul Senei invadează tablourile din sec. XIX prin compozițiile cu „*duminica la țară*”, precum și vederile din Bretania, și marinele înfățișînd stațiunile din Normandia, apoi Mediterana și Provence, aduc o varietate amplă a peisajului francez. Școala din Fontbleau și mai apoi impresionismul surprind forma esențială prin atmosfera momentană a peisajului, culoarea pură ajunge să frământe imaginea impresionistă a peisajului, abia atunci peisajul ese din anonimat, iar artiștii creează în natura proprie a peisajului.

Scena de gen, sau pictura de gen, poate fi privită ca un discipol al picturii istorice, analizată amplu de Eleonora Barbas, cataloghează operele figurative a picturii ce se detașează de la tradiția istorică. Acest nume apare din sec. XVIII, ca ironie asupra scenelor figurative lipsite de interes, ce vin din viața cotidiană deseori provocatoare a rîsului. Apărută mai întîi în școlile din Nord, vine să descrie realitatea fără o idealizare, companiile vesele din cîrciumi sau bordele,scenele de piață sau preparare a mîncării, ajung să substituie interesul istoric al picturii. Pitter Brueghel cel Bătrîn aduce o tonalitate diferită scenei de gen, implicând în acelaș timp caracterul etnografic și alegoric al tabloului, referindu-se la oamenii săraci de la țară, prin care simbolizează destinul uman cel mare ce duce la dezastru și moarte. Scenele amuzante conțin în subtextul lor o lecție prin intermediul rîsului, îndreptată spre critica viciilor umane, scoțînd în evidență prostia omenească. Înțelegerea scenelor de gen pune problema în fața spectatorului, în ce măsură aceasta are rolul de simplu amuzament, sau din contra conține un adevăr moral sau social... William Hogart din Anglia și Jean Greuze din Franța încearcă să aducă o nouă valoare genului apropiînd-o de categoriile literere la modă, comedia sau drama burgheză. Greuze întoarce tonul satiric spre o abordare moralizatoare, prin tablouri ce suscită elogiile filosofului Diderot, care atunci prin Saloanele sale inventează critica de artă: „...*el ne*

introduce în mediul țărănesc sau burghez în care numeroși figuranți mimează cu ajutorul gesturilor situații emoționale în care răul sau simpla neglijență sînt pedepsite și unde binele triumfă...” [2].

În prima jum. a sec. XVII, pictura capătă o preocupare de tradiția picturilor de tavernă, numite la început „*bambociadă*” preluată și de La Tour în creații înfățișînd trișori, ghicitori, unde se evidențiază gesturile de amăgire și hoție, în Franța frații Le Nain reînnoiesc subiectele țărănimii în formate mai mici surprinși în poziții demne și reținute dispuși în interioare sumbre luminate la focul din sobă sau în aier liber. Olanda cunoaște aceeași evoluție prin pictura *bambociadă*, reprezentînd bufoneri și diverși șarlatani, vînzători ambulănți, serbări țărănești...ș.a., pe acest fundal se formulează pictura lui Vermeer care deschide o viziune tihnită și caldă încadrată în treburile casnice, ridică spre un nou orizont pictura de gen prin intimitatea figurilor în interior. Misterul discret al vieții domestice unde tinere femei visătoare înmbrăcate desăvîrșit își continuă liniștit prin gesturi lente ritualurile cotidiene căroră, devine o temă extrem de atractivă în care persistă un caracer sacru. Aciasta ar fi albia în care scena de gen se dezvoltă ca subiect bine definit.

Natura moartă se situează la nivelul de jos a ierarhiei genurilor deoarece nu-l înfățișază pe om și nici creațiile vii, dar se concentrează pe o „*viață tăcută*” ce nu se mișcă, este denumită natură moartă în Franța în sec. XVII. Obiectul s-a introdus cu discreție în compozițiile cu subiecte religioase, observate încă în frescele lui Giotto, lucruri uzuale pe care Durer mai tîrziu le va numi blînd „*nimicuri*” apar pictate cu o atenție și dragoste deosebită, cu care se completează fundalurile sau spațiile picturilor istorice, religioase sau mitologice. Semnificațiile lor pot fi destul de profunde pînă la argumentarea denumirii tabloului, iar în tablourile unde pare că nici nu are tangență cu scena, pata de culoare ce o aduce acea compoziție moartă insuflă o idee de un început de viață domestică liniștită, precum în Lictorii din opera lui David, în care apare destul de straniu coșul cu lucrul de mînă așezat pe o masă. Natura moartă ajunge să-și cucerească autonomia dar ezită mult timp încă asupra exercițiului de stil și lecția filosofică, legîndu-se de o justificare religioasă sau morală. Aparența animalului mort în natura moartă, pretinde a fi înțeleasă ca un simbol sacru ce vine din convingeri religioase stranii, precum mielul mort a lui Zurbaran. O preocupare metafizică asupra naturilor moarte o observăm la Juan Sancez Catan în reprezentările legumelor și fructelor suspendate de

sfori într-un spațiu abstract, contribuind astfel la începutul sec. XVII la clasificarea naturii moarte tipic spaniole numite *bodegones*, ce vine de la respectul pentru lucrurile create de Dumnezeu. Vanitatea din natura moartă suscită spiritul de avertisment asupra caracterului efemer a lumii înconjurătoare, pretinzînd atenție sporită spre puritate și perfecțiune a creației. Expresia efemeră a naturii moarte o aduce pictura flamandă și olandeză, prin tablourile lui Jan Brueghel al Catifelelor, ale lui Pieter Claesz și Williem Claesz Heda, dar și Williem Kalf și De Heem mai tîrziu și alții influențați de arta din Nord, ca cei din Franța Berbard sau Stoskopff, venerînd buchete de flori, mese pline cu bucate împrăștiate, bufete acoperite de orfevrărie, cochilii exotice și bijuterii prețioase... Obiectele sunt selecționate delicat în scopul atingerii plăcerii simțurilor, ce vibrează în compoziții bogat aranjate formulînd game coloristice subtile. Ansamblurile compoziționale amintesc de decorul ornamental al covorului ce delectează prin diversitatea de obiecte și mîncăruri ce par destul de întîmplătoare, vase răsturnate, fructe începute, flori, clepsidră, craniul...dar și instrumentul muzical, ultimul devine în timp un obiect de cult ce traversează o perioadă destul de lungă în natura statică, respectat și în epoca modernă.

Astăzi genurile și-au cam erodat hotarele după ce din sec. XIX și-a pierdut justificarea sa de a repartiza pictura pe genuri, deși artiștii continuă creația după aceleași idei de clasificare a picturii, totuși termenul de gen presupune o prioritate a subiectului care astăzi nu își mai găsește explicația, constatînd o reformulare a subiectelor picturii în două direcții diferite: una ar fi pictura figurativă și cealaltă - abstractă.

O analiză a obiectului figurativ ar însemna pe înțelesul deplin al termenului, un obiect de civilizație. Noțiunea de obiect figurativ este o extindere a noțiunii de civilizație, elaborată ea însăși la origine de către sociologi. De-a lungul tuturor civilizațiilor au existat obiecte materiale purtătoare de semnificații, care nu coincid cu întrebuintărea lor originală, declanșînd în imaginație apariția unui amestec de istoric, legendă, mistic și concret. Obiectele de civilizație sînt reînnoite prin intermediul poezilor, artiștilor precum și creatorilor de instituții și al artizanilor. Obiectul figurativ și forma constituie fundamentul oricărei interpretări a artei, plecînd de la un obiect adecvat semnului căruia îi dă naștere, obiect bine determinat care înainte de utilizare este evocat și reconstituit în memorie. „*Elaborarea fiecărei pînze implică reluarea de către artist a unei problematici*

combinatorii a sugestiilor văzului și memoriei cu imperativele unei meserii”- idee a lui G. Bouligand, din Realitatea figurativă [3].

Cele mai vechi dintre obiectele picturii figurative este animalul, cu care se decorează grottele preistorice, scenele de vânătoare, fiind obiecte îndrăgite și în Egipt, Grecia și Roma. Animalele și vegetalele apar în contexte mitologice și istorice, creștinismul aduce o simbioză a bouului cu diavolul, pe când păsările cu cerul, mai departe animalele țin de domeniul fantasticii. Spre sec XX, vacile în peisaje capătă valori prețioase ca dătătoare de hrană, iar Picasso reînvie anticul taur al Spaniei. Obiectul cel mai vechi înregistrează o sumedenie de aprecieri de-a lungul istoriei.

Figura umană este și ea un obiect al picturii, care fără îndoială a fost cel mai exploarat obiect în deosebi prin figura feminină. Prima imagine a femeii vine cu ideea de frumusețe Venus – statuetele preistorice demonstrează tendința către frumos. Deși întâi văzută obeză, figura feminină se reformulează în antichitate figurând iarăși ca zeiță a frumuseții. Creștinismul aduce figura la nivel de semn, creație dumnezeiască supremă ce ascunde în ea un conținut misterios – sufletul, preocupare mult mai importantă decât carnația fizică. Imaginea figurativă a creștinismului pare foarte detașată de valorarea frumosului estetic, unde nu este clară nici vârsta și nici constituția corpului. Substituirea valorilor o completează semnele și simbolurile figurative ce aduc un concept de coduri prin care imaginile capătă un sens profund și convingător. Lumea invizibilă capătă forme figurative ce se alimentează din fantezie și credință, făcând astfel legătură vizibilă cu lumea „*de dincolo*”, laconizarea și simplificarea formelor presupune seriozitate și concentrare asupra eternității dumnezeiești. Trecentoul readuce problema adevărului figurativ, de care se arată cointeresați și comanditarii picturii așa numiții „*mecena*” negustori - bancheri, dornici de imagine reală. Giotto prezintă o transformare prin maniera sa de a picta, inventează personaje cu dimensiuni impunătoare, oferindu-le greutate și volum. Figura feminină prinde contur și scoare în evidență formele volumetrice reprezentate sinuos prin stofele hainelor mai fine, de aici figura devine mai credibilă și își prezintă personalitatea fizică, treptat preocupată de expresia nudității.

Nudul – un termen care vine de la carnație și ar însemna coloritul pielii, dar care are o istorie aparte în viziunea artistică. Nudul constituie partea cea mai sensibilă a picturii figurative, unde se deschid cele mai vaste oportunități de studiere a anatomiei plastice și concept artistic de reprezentare a figurii umane. Deși a existat din totdeauna,

această artă este deseori ascunsă din cauza ideologiei sale care era deseori considerată prea erotică, implicând astfel nenumărate discuții și contradicții. Nudul, prin studiul său, îmbină cunoaștere anatomică, gândire și libertate de expresie toate concentrate asupra formei plastice, dar precum orice libertatea de expresie și a gândirii nu prea este agreată, nudul trece prin perioade sumbre unde este considerat subiect tabu. Unii sunt revoltați de această formă de reprezentare, considerând-o imorală, sugerând ideea de confuzie cu pornografia, alții încearcă să evedențieze conceptul artistic al nudului, căutând argumente care îl detașază de aspectul imoral. „*Ceea ce pentru unii înțeamnă pornografie, pentru alții poate fi o sclipire de geniu*”. D.H.Lawrence [4].

Obiectul uzual pictat în natura moartă își are traiectoria sa în istoria artei care se dezvoltă în liniște preocupat de aranjamentele semnificative și armonioase în diferite raporturi plastice și logice a unei compoziții. Una din temele populare ale naturii statice ar fi tema mesei îmbelșugate, prima de acest gen este mozaicul roman „*sufrageria nemăturată*”, din sec. II, alăturându-se tema întoarcerii de la vânătoare și interiorul cald. Pictura de flori se poate analiza ca gen aparte, prin multitudinea de forme culori și structuri ornamentale, florile formează un palmare variat de compoziții, ce surprind senzațiile artistului. Obiectul poate figura în mod simbolic acțiunea, starea sau lumea evocată. Siluieta unei bărci semnificând călătorie sau atribute din veșminte, bijuterie, copaci, apă, munte... toate formulează un limbaj reprezentativ în pictura figurativă.

Bibliografie

1. **Laner-Dagen N.** *Pictura secrete și dezvoltări.* Enciclopedia Rao. Bucureșt., pag. 24. 2004.
2. **Laner-Dagen N.** *Pictura secrete și dezvoltări.* Enciclopedia Rao. București. pag. 51. 2004.
3. **Francaste P.** *Realitatea figurativa. traducere din limba franceza de Mircea Tomus prefata de Ion Pascadi.* Editura Meridiane. Bucuresti. pag. 156. 1972.
4. **Chișvasi S.** *100 de capodopere ale artei erotice.* Oradea Aquila. pag.7. 2008.

Recomandat spre publicare: 22.06.2015.