



**Pamela Sachant, Peggy Blood,
Jeffery LeMieux, Rita Tekippe**

ESTETICA ȘI SOCIOLOGIA ARTEI VIZUALE
design, context și semnificație

Traducere și introducere: Nicolae Sfetcu

MultiMedia Publishing

Estetica și sociologia artei vizuale: Design, context și semnificație

PREVIZUALIZARE

Pamela Sachant, Peggy Blood, Jeffery LeMieux, Rita Tekippe

Traducere și adaptare de Nicolae Sfetcu

”De la analiza formală la contextul socio-cultural: metode și controverse în studiul artei vizuale. Studiu de caz România” de Nicolae Sfetcu

Publicat de MultiMedia Publishing

ISBN 978-606-033-962-5

Copyright 2026 Nicolae Sfetcu. Toate drepturile rezervate.

Sursa: Sachant, Pamela; Blood, Peggy; LeMieux, Jeffery; and Tekippe, Rita, "[Introduction to Art: Design, Context, and Meaning](#)" (2016). *Fine Arts Open Textbooks*. 3., sub licență [CC BY-SA 4.0](#). Traducere și adaptare [Nicolae Sfetcu](#)

De la analiza formală la contextul socio-cultural: metode și controverse în studiul artei vizuale. Studiu de caz România: Nicolae Sfetcu

Copyright © 2026 Nicolae Sfetcu. Toate drepturile rezervate.

Publicat de MultiMedia Publishing, www.telework.ro/ro/editura

ISBN: 978-606-033-962-5

1. Ce este arta?

1.1. Introducere

Trăim într-o lume în schimbare rapidă, în care imaginile joacă un rol important, chiar central. Odată cu utilizarea pe scară largă a dispozitivelor electronice personale, livrăm și primim instantaneu mesaje audio, video și text. Corporațiile și guvernele din întreaga lume recunosc puterea reclamei. Muzeele de artă din întreaga lume își pun online o mare parte din colecții. Astăzi vedem filme de calitate cinematografică realizate cu echipamente ieftine, care nu erau disponibile în urmă cu zece ani. Selfie-urile, videoclipurile personale și meme-urile sunt peste tot. În 1968, artistul Andy Warhol (1928-1967, SUA) a spus: „În viitor fiecare om va fi celebru timp de cincisprezece minute”. Observăm că această predicție se împlinește odată cu apariția electronicelor personale care rivalizează cu sofisticarea celor mai avansate studiouri profesionale din urmă cu doar câiva zeci ani. Suntem înconjurați de imagini, dar, pentru toate abilitățile noastre tehnice inteligente, dinamica fundamentală a artei vizuale rămâne aceeași.



Figura 1.1. *Homer orb și ghidul său*, de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905). Credit: Wikimedia Commons

Acordați câteva minute pentru a privi imaginea însoțitoare, *Homer orb și ghidul său*. (Figura 1.1) A fost pictat în 1875 de un membru din conducerea Școlii de Arte Frumoase din Franța, William-Adolphe Bouguereau (1825-1925, Franța) și servește ca un exemplu bun al picturilor realizate în Europa în acea perioadă. Ne-am putea întreba ce legătură poate avea cu noi astăzi un tablou realizat cu peste 100 de ani în urmă într-o țară străină.

Pictura artistului academic francez Bouguereau este mai mult decât o prezentare literală a unui moment uitat din istoria antică. Tabloul provoacă spectatorii de toate vârstele să aprofundeze, să vadă simbolismul din spatele istoriei. Homer, despre care se crede că a trăit în jurul 1000 î.e.n., a fost poetul principal al grecilor antici. Ideile grecești antice despre rolurile sociale și natura virtuții ne vin parțial din poemele epice ale lui Homer, *Iliada* și *Odiseea*. În pictura lui Bouguereau, Homer simbolizează civilizația și cultura. Homer rătăcește orbește printr-un pustiu sălbatic, având doar un tânăr care să-l ajute. În acest fel, Bouguereau sugerează că o sălbăticie poate fi nu numai fizică, ci și culturală și, în acest sens, noi toți rătăcim printr-o sălbăticie care amenință spiritul uman care se găsește în cultură. Pictura sa pune întrebarea „Cum sunt promovate valorile culturale?” În opera lui Bouguereau, tânărul și-a asumat responsabilitatea pentru protejarea lui Homer, care simbolizează înțelepciunea rafinată a trecutului și fundamentul culturii occidentale. Această imagine este un apel către tineretul generației lui Bouguereau (și către a noastră) de a duce mai departe o cultură prețioasă în siguranță, printr-o sălbăticie mereu amenințată.

Oriunde găsim ființe umane, găsim artă vizuală. Operele de artă vizuală ridică întrebări nu numai despre strămoșii noștri, ci și despre natura artei vizuale în sine. Ce este arta? Cine este un artist? De ce artiștii fac artă? Care este rolul privitorului? Totul contează ca artă? Cum au definit oamenii arta de-a lungul timpului? Cum definim arta astăzi?

În acest capitol, vom examina aceste întrebări mai detaliat. Scopul acestei examinări este dublu: să vă creșteți conștientizarea mecanicii acelor imagini și, astfel, să înțelegeți mai eficient arta vizuală pe care o întâlnim în viața noastră de zi cu zi. Imaginile sunt puternice. Imaginile sunt folosite în cultura noastră în multe feluri, nu toate benigne. Când ne îmbunătățim alfabetizarea vizuală, ne creștem conștientizarea imaginilor puternice care ne înconjoară.

1.2 Ce este arta vizuală?

Pentru a explora un subiect, trebuie mai întâi să-l definim. Definirea artei se dovedește însă evazivă. Poate că ați auzit spunând (sau chiar ați spus-o singur) că „ar putea fi artă, dar nu este artă”, ceea ce înseamnă „s-ar putea să nu știu cum să o definesc, dar o știu când o văd”.

Oriunde ne uităm, vedem imagini menite să ne atragă atenția, inclusiv imagini cu dorință, imagini cu putere, imagini religioase, imagini menite să trezească amintiri și imagini menite să ne manipuleze apetitul. Dar sunt ele artă?

Unele limbi nu au un cuvânt separat pentru artă. În aceste culturi, obiectele tind să aibă un scop utilitar, dar deseori includ în designul lor intenția de a încânta, de a portretiza un statut special sau de a comemora un eveniment sau ritual important. Astfel, deși obiectele nu sunt considerate artă, ele au funcții artistice.

1.2.1 Dezvoltarea istorică a ideii de artă

Ideea de artă a progresat din preistoria umană până în zilele noastre. Modificările aduse definiției artei de-a lungul timpului pot fi văzute ca încercări de a rezolva problemele cu definițiile

anterioare. Grecii antici au văzut scopul artei vizuale ca o copiere sau mimesis. Teoreticienii artei din secolul al XIX-lea au promovat ideea că arta este comunicare: ea produce sentimente în privitor. La începutul secolului al XX-lea, ideea formei semnificative, calitatea împărtășită de obiectele plăcute din punct de vedere estetic, a fost propusă ca definiție a artei. Astăzi, mulți artiști și gânditori sunt de acord cu teoria instituțională a artei, care schimbă atenția de la opera de artă în sine la cine are puterea de a decide ce este și ce nu este artă. Deși această progresie a definițiilor artei nu este exhaustivă, este instructivă.



Figura 1.2 | Zeuxis recunoscând înfrângerea: „Am înșelat păsările, dar Parhassios l-a înșelat pe Zeuxis”. Artist: Joachim von Sandrart; gravură de Johann Jakob von Sandrart. Credit: Fae/Wikimedia Commons, Domeniu public

1.2.1.1 Mimesis

Definiția greacă antică a artei ca **mimesis**, sau imitație a lumii reale, apare în mitul lui Zeuxis și Parhassios, pictori rivali din Grecia antică la sfârșitul secolului al V-lea î.e.n., care au concurat pentru titlul de cel mai mare artist. (Figura 1.2) Zeuxis a pictat un castron de struguri care era atât de real, încât păsările au coborât să ciugulească imaginea fructelor. Parhassios nu a fost impresionat de această realizare.

Când i-a venit rândul să cadă opera lui Parhassios, Zeuxis, la rândul său, a cerut ca cortina de peste pictură să fie trasă, astfel încât să poată vedea mai clar opera rivalului său. Parhassios a fost declarat învingător pentru că cortina în sine era pictura și, în timp ce Zeuxis a păcălit păsările cu lucrarea sa, Parhassios a păcălit o ființă umană gânditoare - o ispravă mult mai dificilă.

Grecii antici au simțit că scopul artistului vizual era să copieze experiența vizuală. Această abordare apare în realismul sculpturii și ceramicii grecești antice. Trebuie să remarcăm cu tristețe că, din cauza acțiunii timpului și a vremii, nu există astăzi picturi ale artiștilor greci antici. Putem să presupunem doar calitatea lor pe baza poveștilor precum cea despre Zeuxis și Parrhasios, abilitatea evidentă în sculptura greacă antică și în desene care supraviețuiesc pe ceramica greacă antică.



Figura 1.3 | Stânga: Lupoaica; Dreapta: Gotic. Artist: Jackson Pollock. Credit: Gorup de Besanez/Wikimedia Commons, licența: [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Această definiție a artei ca o copiere a realității are totuși o problemă. Jackson Pollock (1912-1956, SUA), un lider al școlii din New York din anii 1950, nu a copiat în mod intenționat obiecte existente în arta sa. (Figura 1.3) În timp ce pictau aceste lucrări, Pollock și colegii săi artiști au evitat în mod conștient să facă semne sau pasaje care semănau cu obiecte recunoscute. Ei au reușit să realizeze opere de artă care nu copiau nimic, demonstrând astfel că viziunea greacă antică asupra artei ca mimesis - simplă copiere - nu definește suficient arta.

1.2.1.2 Comunicare

O încercare ulterioară de definire a artei vine de la autorul rus din secolul al XIX-lea Lev Tolstoi. Tolstoi a scris despre multe subiecte și este autorul marelui roman *Război și pace* (1869). A fost și un teoretician al artei. El a propus că arta este **comunicarea sentimentelor**, afirmând: „Arta este o activitate umană constând în aceasta, că un om în mod conștient, prin intermediul

anumitor semne exterioare, transmite altora sentimentele prin care a trăit și că alții sunt infectați de aceste sentimente și, de asemenea, le trăiește.”¹

Această definiție nu reușește deoarece este imposibil de confirmat că sentimentele artistului au fost transmise cu succes unei alte persoane. Mai mult, să presupunem că un artist a creat o operă de artă pe care nimeni altcineva nu a văzut-o vreodată. Întrucât nu a fost comunicat niciun sentiment prin ea, ar fi o operă de artă? Lucrarea nu a „transmis altora” absolut nimic pentru că nu a fost văzută niciodată. Prin urmare, ar eșua ca artă conform definiției lui Tolstoi.

1.2.1.3 Forma semnificativă

Pentru a aborda aceste limitări ale definițiilor existente ale artei, în 1913 criticul de artă englez Clive Bell a propus că arta este o **formă semnificativă** sau „calitatea care ne aduce plăcere estetică”. Bell a declarat: „Pentru a aprecia o operă de artă, nu trebuie să aducem cu noi decât un simț al formei și al culorii.”² În opinia lui Bell, termenul „formă” înseamnă pur și simplu linie, formă, masă, precum și culoare. Forma semnificativă este colecția acelor elemente care se ridică la nivelul de conștientizare și vă oferă o plăcere vizibilă în frumusețea ei. Din păcate, **estetica**, plăcerea în frumusețea și aprecierea artei, sunt imposibil de măsurat sau definit în mod fiabil. Ceea ce aduce plăcere estetică unei persoane poate să nu afecteze pe alta. Plăcerea estetică există doar în privitor, nu în obiect. Astfel, forma semnificativă este pur subiectivă. În timp ce Clive Bell a avansat dezbaterile despre artă, îndepărtând-o de la necesitatea unei reprezentări stricte, definiția sa nu ne apropie de înțelegerea a ceea ce se califică sau nu drept obiect de artă.

1.2.1.4 Lumea artei

O definiție a artei larg răspândită astăzi a fost promovată pentru prima dată în anii 1960 de filozofii americani George Dickie și Arthur Danto și este numită **teoria instituțională** a artei sau teoria „lumea artei”. În cea mai simplă versiune a acestei teorii, arta este un obiect sau un set de condiții care a fost desemnat drept artă de către o „persoană sau persoane care acționează în numele lumii artei”, iar lumea artei este un „câmp complex de forțe” care determină ce este și nu este artă³. Din păcate, această definiție nu ne duce mai departe, deoarece nu este deloc despre artă! În schimb, este vorba despre cine are puterea de a defini arta, care este o problemă politică, nu una estetică.

¹ Leo Tolstoy, *What is Art? And Essays on Art*, trans. Aylmer Maude (London: Oxford University Press, 1932), 123

² Clive Bell, “Art and Significant Form,” în *Art* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913), 2

³ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974), 464.

1.2.2 Definirea artei

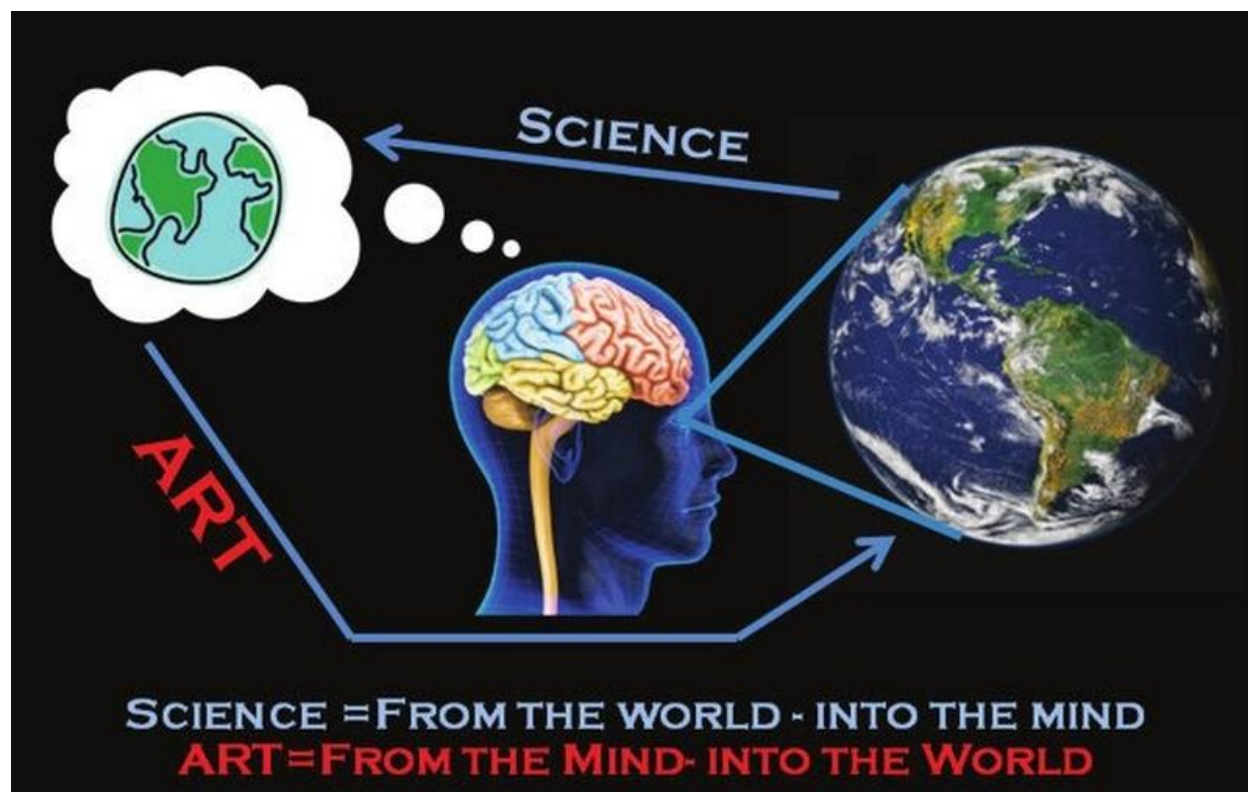


Figura 1.4 | *Percepție: artă și știință*. Autor: Jeffrey LeMieux. Credit: Umer Hameed/ResearchGate, Licență: [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Fiecare percepem lumea din propria noastră poziție sau perspectivă, și din acea percepție ne facem o imagine mentală a lumii. Știința este procesul de transformare a percepțiilor într-o imagine mentală coerentă a universului prin testare și observație. (Figura 1.4) Știința mută conceptele din lume în minte. Știința este de importanță vitală, deoarece ne permite să înțelegem cum funcționează lumea și să folosim această înțelegere pentru a face predicții bune. Artă este cealaltă parte a experienței noastre cu lumea. *Artă mută ideile din minte în lume.*

Avem nevoie atât de artă, cât și de știință pentru a exista în lume. De la vârsta noastră cea mai fragedă, observăm lumea și facem lucruri pentru a o schimba. Cu toții suntem atât oameni de știință, cât și artiști. Fiecare activitate umană are atât o știință (observare), cât și o artă (expresie). Oricine a participat la disciplina Yoga, de exemplu, poate vedea că chiar și ceva atât de simplu ca respirația include atât o artă, cât și o știință.



Figura 1.5 | *Portretul lui Percy Bysshe Shelley*. Artist: Alfred Clint. Credit Dcoetzee/Wikimedia Commons, Licență: Domeniu public

Această definiție a artei acoperă marea varietate de obiecte pe care le vedem în muzee, pe rețelele de socializare sau chiar în mersul nostru zilnic la serviciu. Dar această definiție a artei nu

este suficientă. Întrebarea mai mare este: ce artă merită atenția noastră și de unde știm când am găsit-o? În cele din urmă, fiecare dintre noi trebuie să răspundă singur la această întrebare.

Dar avem ajutor dacă vrem. Oamenii care au făcut un studiu disciplinat al artei pot oferi idei despre ce artă este importantă și de ce. Pe parcursul acestui text, vom examina unele dintre acele idei despre artă. Datorită importanței respectării individului, decizia despre ce artă este cea mai bună trebuie să aparțină individului. Cerem doar ca cel care o studiază să înțeleagă ideile așa cum sunt prezentate.

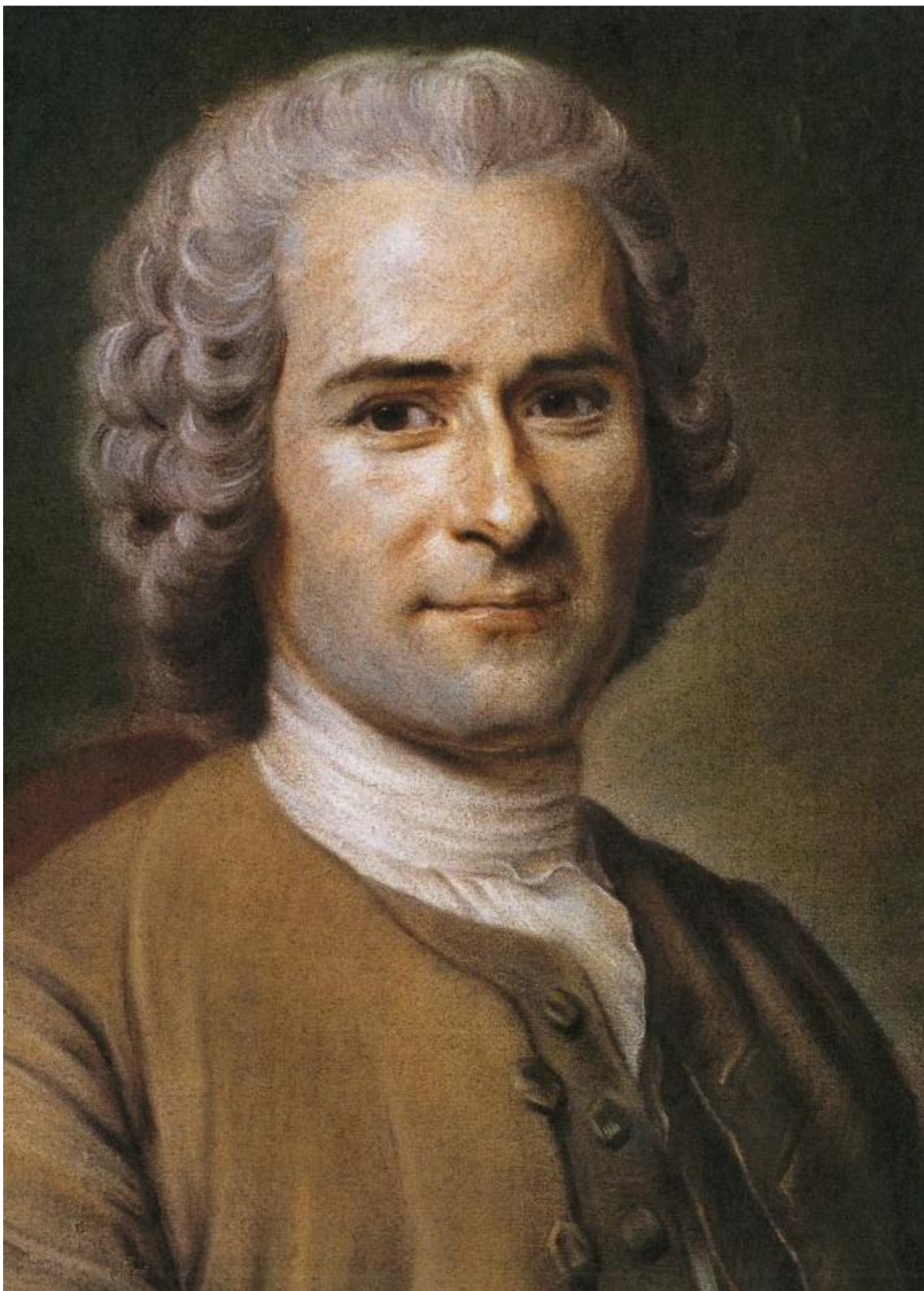


Figura 1.6 | *Portretul lui Jean-Jacques Rousseau*. Artist: Maurice Quentin de La Tour. Credit: Maarten van Vliet/Wikimedia Commons, Licență: Domeniu public

Când suntem provocați cu o întrebare sau o problemă cu privire la ceea ce este mai bun, mai întâi ne întrebăm: „Ce știu eu personal despre asta?” Când ne dăm seama că resursele noastre personale sunt limitate, am putea întreba prietenii, vecinii și rudele ce știu ei. Pe lângă aceste resurse importante, persoana educată se poate referi la un corp mai mare de soluții posibile, extrase dintr-un studiu al istoriei literaturii, filosofiei și artei: Ce a spus poetul englez Percy Bysshe Shelley despre adevăr în eseul său *Apărarea poeziei* (1840)? (Figura 1.5) Ce a susținut filosoful francez Jean-Jacques Rousseau despre natura umană în tratatul său *Émile sau despre educație* (1762)? (Figura 1.6) Ce ne-a arătat Johannes Vermeer (1632-1675, Olanda) despre demnitatea liniștită a spațiului domestic în pictura sa *Femeie ținând o balanță*? (Figura 1.7) Prin experimentarea acestor opere de artă și literatură, ideile noastre despre astfel de lucruri pot fi testate și validate sau descoperit că ne lipsesc.



Figura 1.7 | *Femeie ținând o balanță*. Artist: Johannes Vermeer. Credit: DcoetzeeBot/Wikimedia Commons, Licență: Domeniu public

Vom examina opere de artă vizuală dintr-o gamă diversă de culturi și perioade. Provocarea pentru dvs., în calitate de cititor, este să vă creșteți capacitatea de a interpreta opere de artă prin utilizarea contextului, a dinamicii vizuale și a introspecției și să le integrați într-o viziune coerentă asupra lumii. Cel mai bun rezultat al unei întâlniri cu arta este o trezire a minții și a spiritului la un

nou punct de vedere. O minte extinsă dincolo de ea însăși nu revine niciodată la dimensiunea inițială.

1.2.3 Distincția de arta plastică

Din definiția noastră a artei propusă mai sus, s-ar părea că meșteșugurile și arta plastică nu se pot distinge, deoarece ambele provin din minte în lume. Dar distincția dintre meșteșuguri și artă este reală și importantă. Această distincție este cel mai frecvent înțeleasă ca fiind una bazată pe utilizarea sau scopul final al unui obiect sau ca efect al materialului utilizat. Lutul, textilele, sticla și bijuteriile au fost considerate de multă vreme materialele meșteșugurilor, nu ale artei. Dacă utilizarea intenționată a unui obiect făcea parte din viața de zi cu zi, atunci, în general, se credea că este produsul meșteșugului, nu al artei plastice. Dar multe obiecte intenționate inițial să fie funcționale, cum ar fi cuverturile, acum se consideră că sunt calificate drept artă plastică. (Figura 1.8)



Figura 1.8 | Cuvertură. Artist: Lucy Mingo, Credit: Billvolckening/Wikimedia Commons, Licență: Domeniu public

Deci, care ar putea fi diferența dintre artă și meșteșug? Oricine a fost expus la o formare în domeniul tâmplăriei sau instalațiilor sanitare recunoaște că meșteșugurile urmează o formulă, adică un set de reguli care guvernează nu numai modul în care trebuie să se desfășoare munca, ci și care trebuie să fie rezultatul acestei lucrări. Nivelul de artizanat este judecat în funcție de cât de mult se potrivește produsul final cu rezultatul predeterminat. Vrem casele noastre să reziste în timp și apa să curgă atunci când deschidem robinetele. Arta plastică, pe de altă parte, rezultă dintr-o explorare liberă și deschisă, care nu depinde de o formulă predeterminată pentru rezultatul sau validitatea acesteia. Rezultatul său este surprinzător și original. Aproape toate obiectele de artă plastică sunt o combinație de un anumit nivel, atât de meșteșug, cât și de artă. Arta se bazează pe meșteșug, dar o depășește.

1.2.4 De ce contează arta

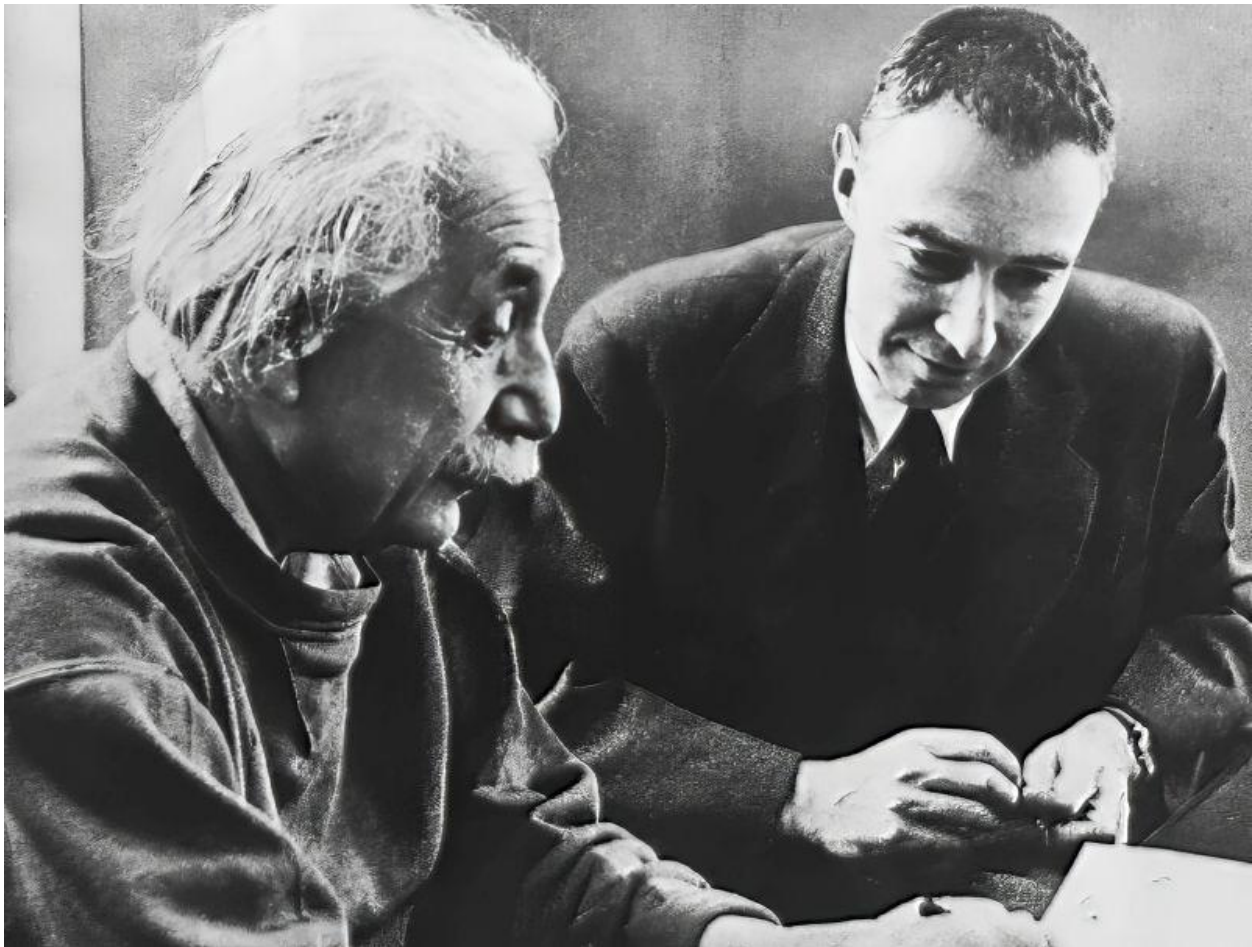


Figure 1.9 | J. Robert Oppenheimer alături de Albert Einstein, 1950. Credit: US Govt. Defense Threat Reduction Agency/Wikimedia Commons, licența Domeniu public

Fizicianul american J. Robert Oppenheimer este considerat „părintele bombei atomice” pentru rolul pe care l-a jucat în dezvoltarea armelor nucleare ca parte a Proiectului Manhattan în timpul celui de-al Doilea Război Mondial (1939-1945). (Figura 1.9) La finalizarea proiectului, citând din povestea epică hindusă *Bhaga-vad Gita*, a declarat: „Acum am devenit Moartea, distrugătorul lumilor”. În mod clar, Oppenheimer citise mai mult decât texte de fizică în educația sa, care i se potriveau bine pentru rolul său important din timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Când ne pregătim în matematică și științe, de exemplu, devenim foarte puternici. Puterea poate fi folosită bine sau prost. Unde în școlile noastre este cursul despre cum să folosim puterea cu înțelepciune? Astăzi, o educație universitară de arte liberale cere studenților să cerceteze artele și istoria culturilor umane pentru a examina o gamă largă de idei despre înțelepciune și pentru a-i umaniza pe cei puternici. Având în vedere acest lucru, în fiecare curs urmat la universitate, se speră că veți recunoaște nevoia de a vă combina puterea intelectuală în creștere cu un studiu a ceea ce se crede a fi înțelepciune și de a vedea fiecare experiență educațională în științe umaniste ca parte a căutării a ceea ce este mai bun în noi înșine și în comunitățile noastre.

Acest text nu are scopul de a determina ce este sau nu artă bună și de ce contează. Mai degrabă, scopul acestui text este de a vă echipa cu instrumente intelectuale care vă vor permite să analizați, să descifrați și să interpretați operele de artă ca purtătoare de sens, să luați *propriile* decizii cu privire la meritul acelor lucrări și apoi să integrați util acele decizii în viața de zi cu zi.

1.3 Cine este considerat artist? Ce înseamnă să fii artist?

În cea mai mare parte a lumii de astăzi, un artist este considerat a fi o persoană cu talentul și abilitățile de a conceptualiza și de a realiza lucrări creative. Astfel de persoane sunt remarcate și apreciate pentru ideile lor artistice și originale. Lucrările lor de artă pot lua multe forme și se pot încadra în numeroase categorii, cum ar fi arhitectură, ceramică, artă digitală, desene, tehnici mixte, picturi, fotografii, printuri, sculptură și textile. De o importanță mai mare, artiștii sunt indivizii care au dorința și abilitatea de a imagina, proiecta și fabrica imaginile, obiectele și structurile pe care le întâlnim, le folosim, ocupăm și ne bucurăm cu toții în fiecare zi a vieții noastre.

Astăzi, așa cum a fost cazul de-a lungul istoriei și între culturi, există diferite titluri pentru cei care fac și construiesc. Un artizan sau un meșteșugar, de exemplu, poate produce arte decorative sau utilitare, cum ar fi pilote sau coșuri. Adesea, un artizan sau un meșter este un muncitor calificat, dar nu inventatorul ideii sau formei originale. Un artizan sau un meșter poate fi și cineva care își creează propriile modele, dar nu lucrează în forme de artă sau cu materiale asociate în mod tradițional cu așa-numitele arte plastice, cum ar fi pictura și sculptura. În schimb, un meșter ar putea să modeleze bijuterii, să forjeze fier sau să sufle sticlă în modele și obiecte create de el. Asemenea piese inventive și calificate sunt adesea clasificate astăzi ca Meșteșuguri fine sau Artă artizanală.

În multe culturi de-a lungul celei mai mari părți ale istoriei, cei care au produs, înfrumusețat, pictat și construit nu au fost considerați a fi artiști așa cum ne gândim la ei acum. Erau artizani și meșteșugari, iar rolul lor era să realizeze obiectele și să construiască structurile pentru care erau angajați, conform designului (propriu sau al altuia) convenit cu cei pentru care lucrau. Asta nu înseamnă că erau neinstruiți. În Europa medievală sau în Evul Mediu (secolele V-XV), de exemplu, un artizan își începea activitatea în general în jurul vârstei de doisprezece ani ca ucenic, adică un elev care învăța toate aspectele unei profesii de la un maestru care avea propriul atelier. Uceniciile durau cinci până la nouă ani sau mai mult, și includeau meserii de învățare de la pictură la copt și zidărie și fabricarea lumânărilor. La sfârșitul acelei perioade, un ucenic devenea calfă și i se permitea să devină membru al breslei meșteșugărești care supraveghea pregătirea și standardele celor care lucrau în această meserie. Pentru a obține statutul deplin în breaslă, o calfă trebuia să își finalizeze „capodopera”, demonstrând suficientă îndemânare și măiestrie pentru a fi numit maestru.



Figure 1.10 | Gudea. Credit: Met Museum/Wikimedia Commons, Licența: CC0 1.0

Avem puține informații despre modul în care artiștii s-au antrenat în numeroase alte perioade de timp și culturi, dar putem înțelege ce înseamnă să fii artist prin analiză la exemple de lucrări de artă care au fost produse. *Statuia lui Gudea stând așezat* îl înfățișează pe conducătorul statului Lagash din Mesopotamia de Sud, astăzi Irak, în timpul domniei sale, c. 2144-2124 î.e.n. (Figura 1.10)

Gudea este cunoscut pentru construirea de temple, multe în orașul principal al regatului, Girsu (azi Telloh, Irak), cu statui care se înfățișează pe sine însuși în ele. În aceste lucrări, el stă așezat sau stă în picioare, cu ochii mari, holbați, dar, în rest, o expresie calmă pe față și cu mâinile încrucișate într-un gest de rugăciune și salut. Multe dintre statui, inclusiv cea din imaginea de aici, sunt sculptate din diorit, o piatră foarte dura, preferată de conducătorii Egiptului antic și din Orientul Apropiat pentru raritatea sa și liniile fine care pot fi tăiate în ea. Capacitatea de a tăia linii atât de precise i-a permis meșterului care a sculptat această lucrare să distingă și să sublinieze fiecare deget din mâinile încheștate ale lui Gudea, precum și modelele circulare de pe pălăria lui de cioban stilizat, ambele indicând dedicarea liderului față de bine-ființa și siguranța poporului său.

Deși sculptura lui Gudea a fost în mod clar cioplită de un meșter priceput, nu avem nicio înregistrare despre acea persoană, sau despre marea majoritate a artizanilor și constructorilor care au lucrat în lumea antică. Pentru cine au lucrat și ce au creat sunt înregistrările vieții și ale talentului lor artistic. Artizanii în sine nu au fost apreciați pentru că au adoptat o abordare originală și că au personalizat atunci când au creat o statuie a unui conducător precum Gudea: succesul lor s-a bazat pe capacitatea lor de a lucra în conformitate cu standardele despre modul în care era descrisă forma umană și în mod specific cum ar trebui să arate un lider în acea cultură la acea vreme. Ochii mari, în formă de migdale și forma compactă, asemănătoare unui bloc, a figurii, de exemplu, sunt tipice sculpturii din acea perioadă. Această sculptură nu este destinată să fie o asemănare individuală cu Gudea; mai degrabă, este o reprezentare a trăsăturilor caracteristice, a poziției și a proporțiilor care se găsesc în toată arta din acel timp și loc.

Obiectele făcute din lut erau mult mai comune în lumea antică decât cele din metal sau piatră, cum ar fi *Statuia lui Gudea stând așezat*, care erau mult mai costisitoare, consumatoare de timp și dificil de realizat. În Europa au fost găsite figuri umane modelate în lut, datând din anii 29.000-25.000 î.e.n., iar cea mai veche ceramică cunoscută, găsită în provincia Jiangxi, China, datează de la cca. 18.000 î.e.n. Vasele făcute din lut și coapte în cuptoare au fost făcute pentru prima dată în Orientul Apropiat c. 8.000 î.e.n., cu aproape 6.000 de ani înainte ca *Statuia lui Gudea stând așezat* să fie sculptată. Vasele din **ceramică** (lut întărit de căldură) au fost folosite pentru depozitare și pentru numeroase nevoi zilnice. Erau obiecte utilitare facute de artizani anonimi.

Printre grecii antici, însă, ceramica s-a ridicat la nivelul unei forme de artă. Însă, statutul persoanelor care au creat și pictat vasele nu era cel de artist. Deși munca lor ar fi putut fi apreciată, acești olari și pictori erau încă considerați artizani. Originile ceramicii care pot fi descrise ca fiind în mod distinct grecesc datează din c. 1.000 î.e.n., în ceea ce este cunoscut sub numele de perioada proto-geometrică. În următoarele câteva sute de ani, formele vaselor și tipurile de motive decorative și subiectele pictate pe ele au devenit asociate cu orașul în care au fost produse și apoi în mod specific cu persoanele care au realizat și decorat vasele. Tipurile de vase semnate de olari și pictori erau, în general, vase mari, decorate elaborat sau altfel specializate, care erau folosite în scopuri de ritual sau ceremoniale.



Figura 1.11 | **Amforă cu capac pentru Premiul Panatenaic.** Artist: Nikodemos. Sursa: Muzeul J. Paul Getty/Wikimedia Commons. Licență: CC0 1.0

Acesta este cazul *Amforei Premiului Panatenaic*, 363-362 î.e.n., semnată de Nikodemus, olarul, și atribuită pictorului procesiunii de nuntă, al cărui nume nu este cunoscut, dar este identificat prin asemănări cu alte oale pictate. (Figura 1.11) Panathenaia era un festival care se ținea la fiecare patru ani în onoarea Atenei, zeița patronă a Atenei, Grecia, care este înfățișată pe **amforă**, un vas înalt, cu două mânere, cu un gât îngust. Pe cealaltă parte a vasului, Nike, zeița victoriei, încununează câștigătoarea competiției de box pentru care a fost creat acest vas ca premiu atenian, conținând ulei de măsline prețios din copacii sacri ai Atenei. Doar cei mai buni olari și pictori erau angajați pentru a face vase care să facă parte dintr-o ceremonie atât de importantă și care să se constituie într-un premiu atât de important. În timp ce marea majoritate a artizanilor nu s-au identificat niciodată în munca lor, acești indivizi demni de remarcat au fost deosebiți și recunoscuți prin nume. Semnăturile producătorilor au demonstrat dorința orașului de a acorda un premiu de cea mai înaltă calitate; au acționat ca promovare pentru olar și pictor la acea vreme, și astfel i-au immortalizat. Nu trebuie uitat, totuși, că premiul din interiorul vasului era considerat mult mai important decât vasul sau artizanii pricepuți care l-au creat.



Figure 1.12 | **Flori de păr**. Artist: Qian Xuan. Sursa: Muzeul Met/Wikimedia Commons

China a fost unită și condusă de mongolii din nord, mai întâi sub Kublai Kahn, în perioada cunoscută sub numele de Dinastia Yuan (1271-1368). Pictura lungă pe hârtie *Flori de păr* a fost creat cu cerneală și culori pe hârtie în jurul anului 1280 de către Qian Xuan (c. 1235-înainte de 1307, China). (Figura 1.12) După înființarea guvernului mongol, Qian Xuan și-a abandonat obiectivul de a obține o poziție de savant-oficial, așa cum erau cunoscuți birocrații înalt educați care guvernau China, și a trecut la pictură. A făcut parte dintr-un grup de artiști cunoscuți ca pictori-erudiți sau literați. Lucrările pictorilor savanți au fost dorite de mulți admiratori ai artei, deoarece erau considerate mai personale, expresive și spontane decât picturile uniforme și realiste ale artiștilor profesioniști, pregătiți. Cunoștințele sofisticate și profunde ale pictorilor cărturari despre filozofie, cultură și arte — inclusiv caligrafie — i-au făcut bineveniți printre colegii savanți și la curte. Ei făceau parte din clasa de elită a liderilor, care au urmat tradițiile lungi și nobile din învățăturile confucianiste de a se exprima cu înțelepciune și har, în special în arta poeziei.

Qian Xuan a fost unul dintre primii pictori savanți care a unit pictura și poezia, așa cum o face în *Flori de păr*:

Complet singur lângă balustrada verandei, cu lacrimi udând ramurile,

Deși fața ei este neîmpodobită, vechile ei farmece rămân;

În spatele porții încuiate, într-o noapte ploioasă, plină de tristețe.

Cât de diferit arăta scăldată în valurile aurii ale lunii, înainte de a cădea întunericul.

Poemul nu este menit să ilustreze sau să descrie pictura sau a crengii cu frunzișul și florile sale delicate și tinere; mai degrabă, liniile neregulate ale frunzelor și curbele care se desfășoară ușor ale florilor sunt menite să sugereze comparații cu cât de repede trece timpul - florile delicate se vor estompa în curând - și să evoce amintiri ale vremurilor trecute.

În China din secolul al XIII-lea, așa cum a fost cazul în cea mai mare parte a istoriei acestei țări, semnificația unei picturi este strâns asociată cu identitatea artistului și cu savanții și colecționarii care au deținut lucrarea în secolele următoare. Identitățile lor sunt cunoscute prin **sigilii** sau ștampile în roșu care acționează ca semnătură, fiecare adăugată operei de artă. Subiectele specifice și modul în care au fost reprezentate au fost asociate cu artistul, și adesea fac referire în lucrările ulterioare ale altor artiști ca un semn de respect și recunoaștere a aptitudinilor și expertizei maestrului anterior. În *Flori de păr*, așa cum a fost adesea cazul, poezia și caligrafia în care a scris artistul, făceau parte din compoziția originală a întregului sul pictat. Pecițile atașate și notele scrise de cercetătorii și colecționarii de mai târziu au continuat să adauge compoziției frumusețe și semnificație, în următorii șapte sute de ani.



Figura 1.13 | **Aranjament în culoarea cărnii și negru: Portretul lui Theodore Duret.** Artist: James Abbott McNeill Whistler. Sursa: Muzeul Met/Wikimedia Commons. Licența: Domeniu public

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903, SUA, a trăit în Anglia) a pictat *Aranjament în culoarea cărnii și negru: Portretul lui Theodore Duret* în 1883, făcând referiri înapoi la semnele creatorilor de olari chinezi și japonezi folosite ca semnături pe ceramica lor în monograma pe care a adoptat-o pentru munca sa: un design stilizat al unui fluture bazat pe inițialele sale. (Figura 1.13) Whistler a început să semneze opera sa cu figura recunoscută, dar modificată, a unui fluture, care părea adesea să danseze, în anii 1860. Începuse să colecționeze porțelan și printuri japoneze și a fost extrem de influențat de culorile, modelele și compozițiile lor, care reflectau principiile japoneze de frumusețe în artă, inclusiv simplitatea elegantă, liniștea, subtilitatea, naturalitatea, frumusețea subestimată și asimetria sau neregularitatea.

Whistler s-a numărat printre numeroși artiști americani și europeni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea care s-au simțit obligați să se desprindă de ceea ce credeau că sunt constrângerile inhibitoare în ceea ce privește modul și ce fel de artă era prezentată studenților și în sistemul expozițiilor de artă tradiționale. Pentru Whistler și alții, astfel de restricții erau intolerabile; în calitate de artiști, trebuie să li se permită să-și urmeze liber propriile voci și activități creative. Adoptând principiile japoneze ale frumuseții în artă, Whistler a putut să urmeze ceea ce el a numit „Arta de dragul artei”. Adică, el a putut crea artă care nu a servit niciunui alt scop decât acela de a exprima ceea ce el, ca artist, a găsit a fi înălțător, armonios și plăcut ochiului, minții și sufletului:

„Arta ar trebui să fie independentă de orice sentimente externe - ar trebui să reziste singură și să facă apel la simțul artistic al ochiului sau urechii, fără a confunda acest lucru cu emoții cu totul străine de ea, cum ar fi devotamentul, mila, dragostea, patriotismul și altele asemenea. Toate acestea nu au nimic de a face cu ea; și de aceea insist să numesc lucrările mele „aranjamente” și „armonii”. ”⁴

Diferențierea artistului în acest fel, ca cineva cu calificări și sensibilități speciale în contradicție cu standardele culturale și intelectuale predominante, a fost departe de rolul jucat de un savant-pictor precum Qian Xuan în China din secolul al XIII-lea. Lucrarea creată de Qian Xuan a fost în acord cu standardele predominante, în timp ce Whistler s-a gândit adesea la sine și arta sa ca fiind în conflict cu convențiile vremii sale. Continuând o noțiune sau categorizare a artistului care a fost prezent în Europa încă din secolul al XVI-lea (și, mai târziu, în Statele Unite), Whistler era geniul singular, creativ, a cărui artă a fost adesea greșit înțeleasă și nu neapărat acceptată.

⁴ Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*.

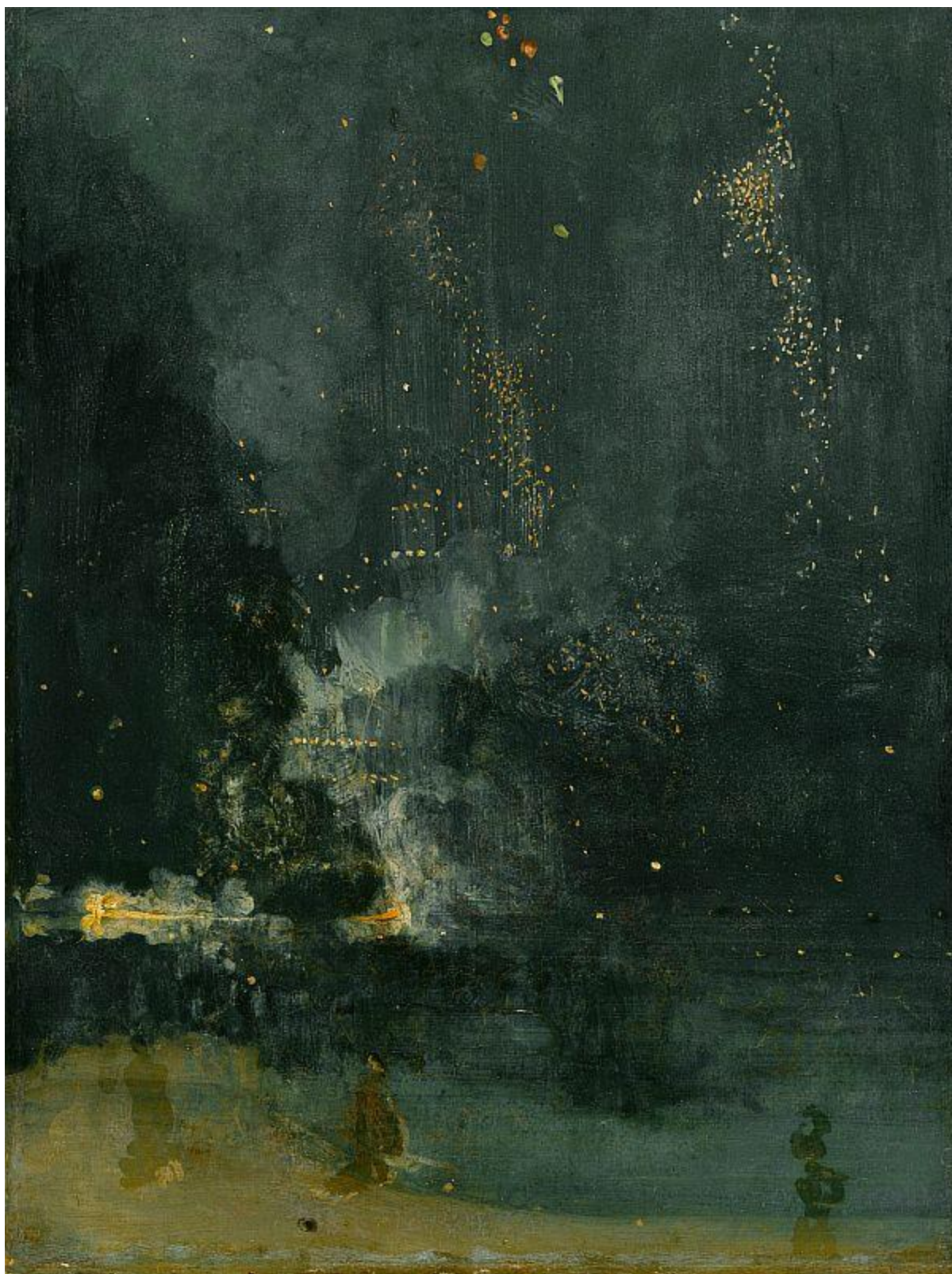


Figura 1.14 | **Nocturnă în negru și aur: Racheta care cade.** Artist: James Abbott McNeill Whistler. Sursa: Detroit Institute of Arts/Wikimedia Commons. Licență: Domeniu public

Așa a fost într-adevăr cazul. În 1878, Whistler a câștigat un proces pentru calomnie împotriva criticului de artă John Ruskin, care a descris pictura lui Whistler din 1875, *Nocturnă în negru și aur: Racheta care cade*, ca „aruncarea unui vas cu vopsea în fața publicului”. (Figura 1.14) În jurul anului 1880, după aceea procedură neplăcută, Whistler a adăugat adesea o înțepătură lungă monogramei sale de fluture, simbolizând atât frumusețea blândă a artei sale, cât și natura puternică, uneori usturătoare, a personalității sale.

1.4 Rolul privitorului

Un artist sau un meșteșugar are în minte un public atunci când creează o operă de artă. Uneori publicul este chiar artistul. De cele mai multe ori, însă, publicul — spectatorul — este altcineva. Poate fi un individ sau un grup de persoane pe care artistul le cunoaște personal, sau persoanele pe care artistul le cunoaște vor viziona lucrarea într-un anumit context sau cu un anumit scop. Artistul poate lua în considerare, de asemenea, ce semnificație sau impact va avea opera de artă pentru persoanele care o văd într-un moment sau un loc necunoscut în viitor, poate cu puține informații despre artist sau despre opera lui în sine. Sau, artistul poate simți nevoia sau dorința de a-și exprima o emoție și nu se preocupă de modul în care spectatorul va reacționa la lucrare sau chiar dacă spectatorul va înțelege opera și de ce a fost creată.

Prin urmare, în calitate de privitor al unei opere de artă, suntem adesea conștienți că nu cunoaștem pe deplin ceea ce a intenționat artistul sau, uneori, chiar ceea ce a descris artistul. Cu toate acestea, a nu avea aceste informații nu este neapărat frustrant și nici nu diminuează plăcerea noastră față de piesă. În schimb, putem găsi culorile vibrante, subiectul intrigant sau compoziția relaxantă; cu alte cuvinte, ne poate plăcea să privim opera de artă fără să simțim nevoia de detalii despre ea sau despre artist. Dar, există și alte momente în care este util să avem câteva informații despre artist sau opera de artă pentru ca noi să înțelegem și să apreciem mai bine ceea ce privim.

Există situri în întreaga lume în care imaginile au fost pictate sau înscrise pe pereții peșterilor în timpul Paleoliticului Superior, c. 40.000-12.000 î.e.n. Majoritatea imaginilor sunt cu animale, dar pot fi găsite și contururi ale mâinilor, figuri umane, instrumente precum arcuri și săgeți și modele precum roți cu spițe sau linii paralele. Ele posedă o serie de caracteristici notabile, inclusiv faptul că aceste imagini au fost pictate de-a lungul a zeci de mii de ani pe fiecare continent, cu excepția Antarcticii. În ciuda diferențelor semnificative, tipurile de subiecte descrise în tot acest timp și în toate acele locuri sunt remarcabil de similare. Dar, așa cum au fost realizate în perioada preistorică, adică înainte ca oamenii să păstreze înregistrări scrise, tot ce știm despre ele este ceea ce putem interpreta prin privirea imaginilor în sine și studiind alte obiecte pe care le-am găsit din aceleași locuri și perioade de timp.

Cercetătorii au prezentat numeroase idei despre motivul pentru care au fost realizate imaginile și despre ce ar putea însemna. Animalele înfățișate includ cai, tauri, zimbri și căprioare, toate vâdate pe parcursul aceluși interval de aproximativ 30.000 de ani. Din acest motiv, unii cercetători presupun că picturile au acționat ca o formă de **magie simpatetică**, exprimând speranța sau mulțumind pentru o vânătoare reușită prin înfățișarea animalelor vâdate. Dacă imaginile erau asociate cu astfel de activități, cruciale pentru supraviețuirea celor care le-au creat, atunci creatorii lor, după cum speculează în continuare savanții, erau **șamanii** sau liderii spirituali ai grupului. Un șaman este un individ care are puterea de a interacționa cu lumea fizică și cu lumea de dincolo a spiritelor pentru a menține armonia între cele două, a prezice viitorul, a face vrăji și a vindeca bolnavii.

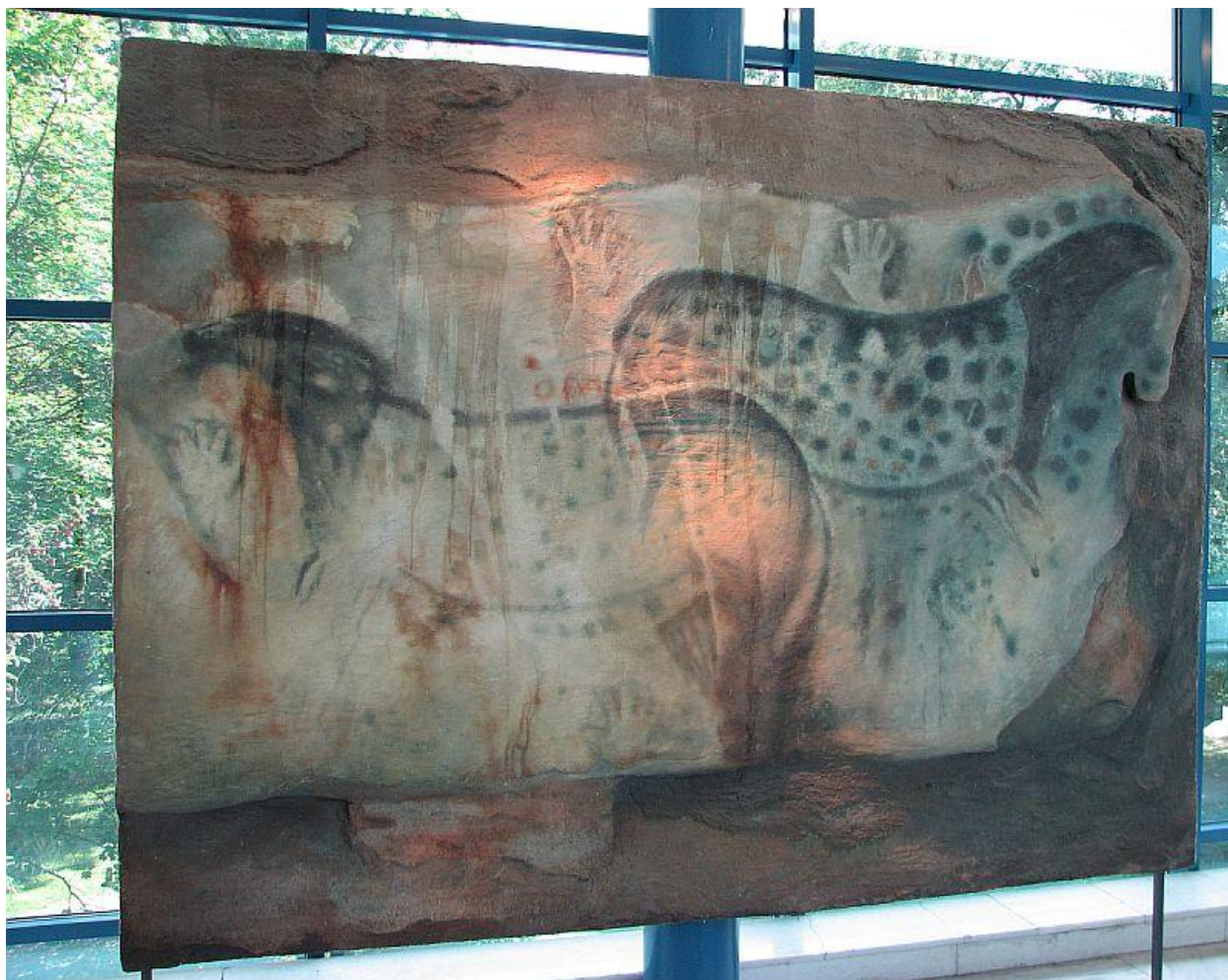


Figura 1.15 | **Replica picturii rupestre Pech-Merle de Cabrerets.** Credit: HTO/Wikimedia Commons. Licența: Domeniu public

A te aventura într-o peșteră, unde toată lumina din lumea exterioară dispare rapid, este asemănător cu o călătorie într-un alt tărâm al existenței. Imaginile pictate, văzute doar de foc, ar fi pâlpâit și ar fi dansat pe pereți de parcă ar fi înfățișat vizitatori din altă lume. Nu știm cine a văzut picturile, în afară de cei care le-au creat, dar în *Panoul de cai pătați* din cadrul Capelei Zimbrilor din peștera Pech-Merle de Cabrerets, Franța, amprente de mână prezente sunt, de asemenea, dovezi că au existat și alții care le-au văzut. ei. (Figura 1.15) Ampretele au fost realizate prin plasarea unei mâini pe perete și suflarea cu vopsea în jurul acestuia, poate printr-un obiect gol, asemănător cu stuful. Sunt menite să-i identifice sau să-i documenteze pe cei care au fost prezenți, să-și indice puterile sperate ca vânători sau includerea lor ca parte a unei experiențe șamaniste? Nu știm, dar chiar și cu puținele informații pe care le avem ca spectatori astăzi, ne putem bucura totuși de frumusețea și misterul picturii.

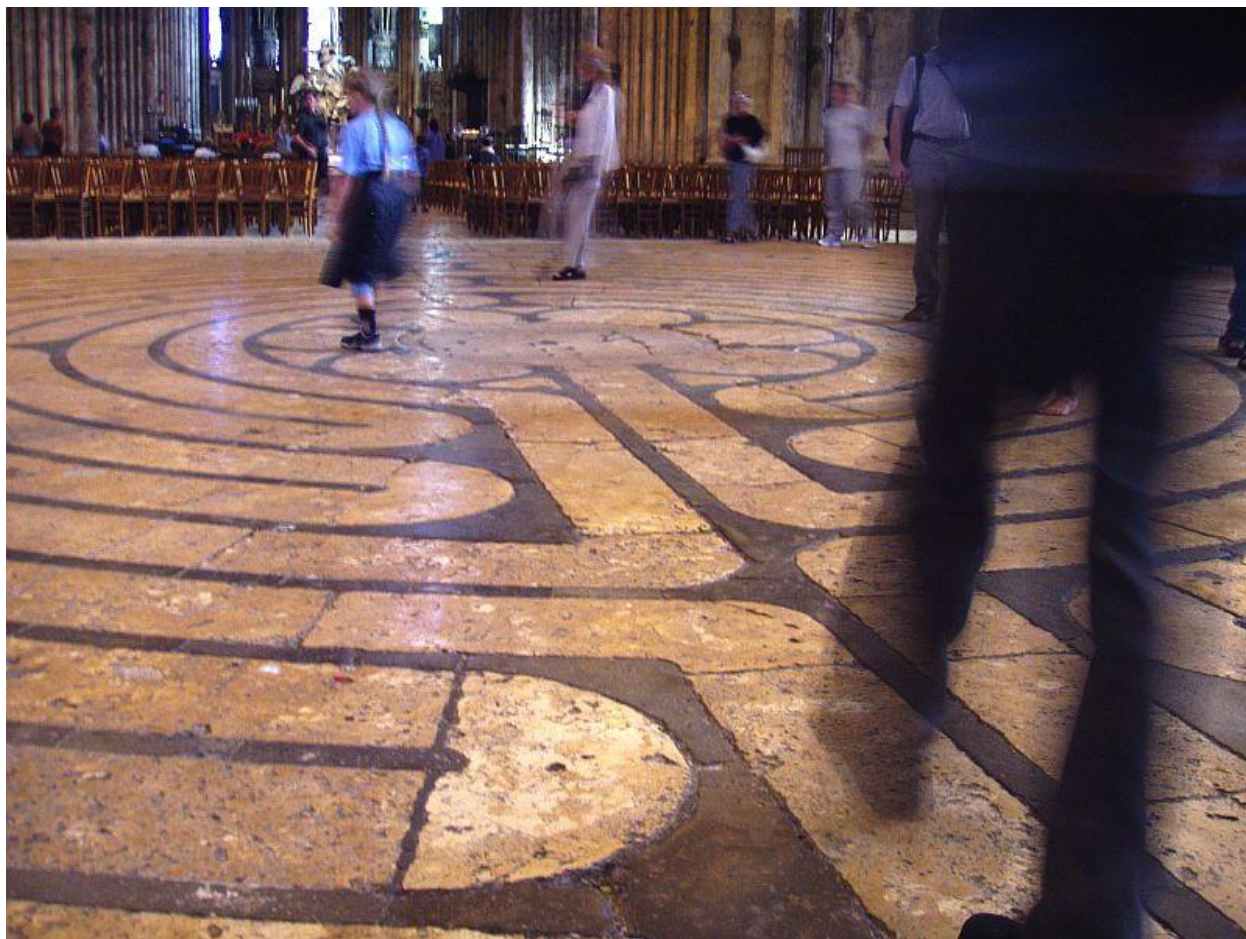


Figura 1.16 | **Labirint la Catedrala Chartres**. Credit: Maksim/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

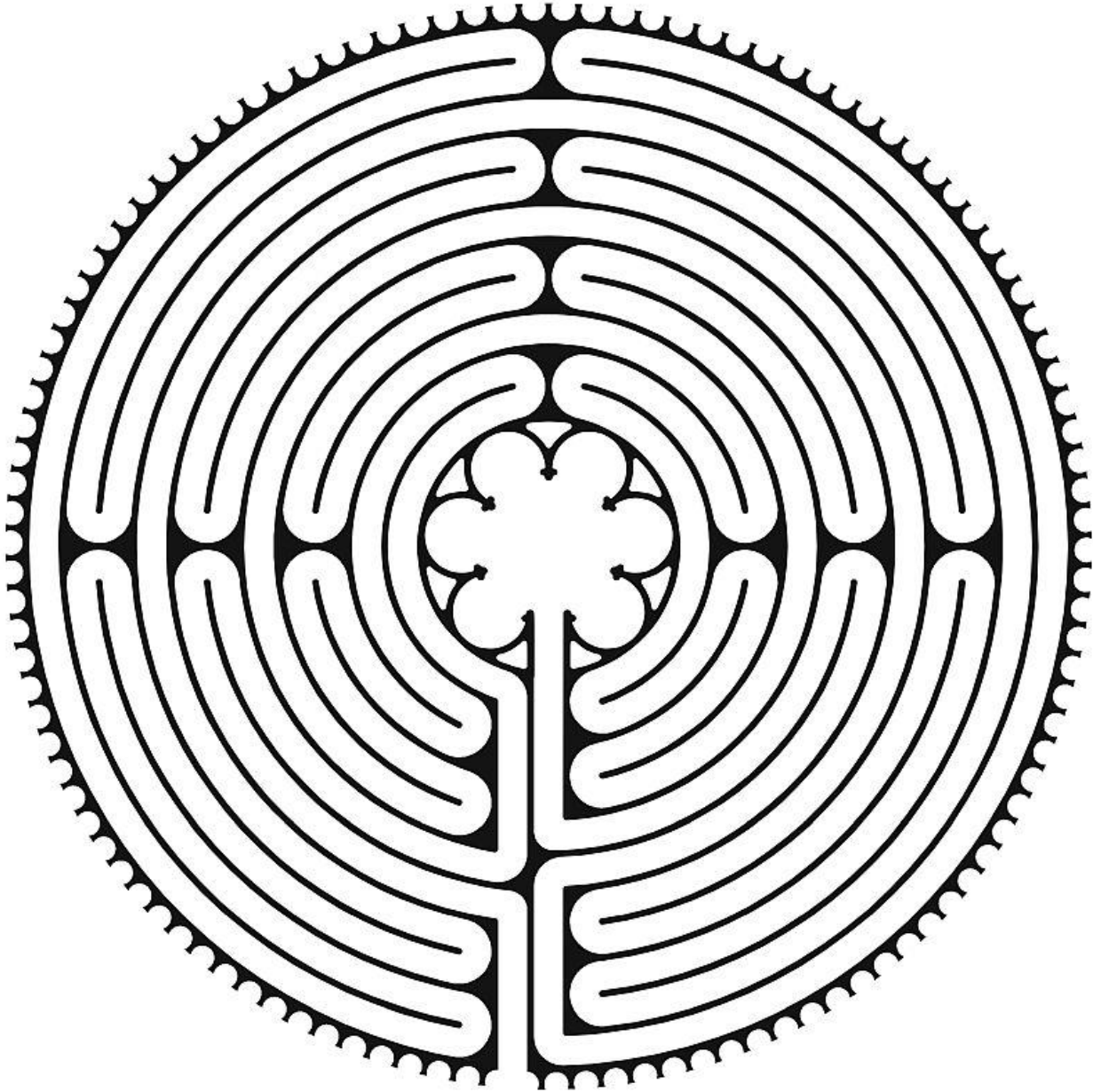


Figura 1.17 | **Diagrama Labirintului Catedralei Chartres.** Credit: Ssolbergj/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](#)

Un **labirint**, cu una sau mai multe căi, precum cel din podeaua naosului Catedralei Chartres (1194-1250), Franța, este un alt exemplu de imagine sau obiect găsit în mai multe locuri, dar despre care avem puține informații. (Figura 1.16) Un labirint cu o cale este similar cu un labirint cu mai multe căi, dar are, în general, o singură cale complicată și întortocheată către centru. (Figura 1.17) Există labirinturi în podelele numeroaselor catedrale gotice medievale din Europa, construite în secolele XII-XV. Labirintul de la Catedrala Chartres a fost construit în secolul al XIII-lea și, cu un diametru de 12,5 metri, ocupă lățimea **naosului**, sau a zonei centrale a unei biserici. Deși există documente care arată că clerul a dansat în timpul sărbătorilor de Paște pe labirinturi găsite în alte catedrale din Franța, nu există astfel de înregistrări cu privire la Chartres. Ceea ce pare să aibă în comun cu alte labirinturi, însă, este faptul că este folosit ca o cale de **ocolire**, sau de mers pe jos,

de către vizitatorii bisericii care se aflau într-un **pelerinaj** sau o călătorie de credință. Așa cum era valabil pentru multe biserici gotice, Catedrala Chartres adăpostea o **relicvă**, un obiect despre care se crede că a aparținut sau a făcut parte din corpul unei persoane sfinte, în acest caz, o haină despre care se crede că este tunica purtată de Fecioara Maria când a născut. Pelerinii călătoreau la Chartres pentru a venera această relicvă ca o demonstrație a devoțiunii lor religioase. Acolo, pelerinii și alți vizitatori puteau urma pietrele labirintului în timp ce se rugau sau erau într-o stare de meditație; rezultatul inevitabil al căii complexe și sinuoase care ducea spre centru reflectă certitudinea că rugăciunea îl va conduce pe credincios la Dumnezeu. Mișcarea repetitivă și concentrată a mersului în timp ce era absorbit de rugăciune a sporit experiența devoțională pentru închinător - care era și privitorul labirintului - atât la nivel fizic, cât și spiritual.

John Haberle (1856-1933, SUA) a fost un pictor care s-a născut și și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în New Haven, Connecticut. A fost bine cunoscut pentru lucrările sale *trompe l'oeil*, cum ar fi *Sertarul unui burlac*: picturi atât de realiste încât „păcăleau ochiul”. (Figura 1.18) Redând cu precizie obiectele pe o suprafață bidimensională ca și cum ar fi într-un spațiu tridimensional, el a reușit să creeze o iluzie a realității menită să atragă privitorii săi, care nu au fost conștienți pentru scurt timp de trucul folosit. Recunoscând rapid că pictura era, de fapt, o aparență straniu de exactă a obiectelor reale, privitorul devine apoi participant la jocul de iluzionare al artistului.

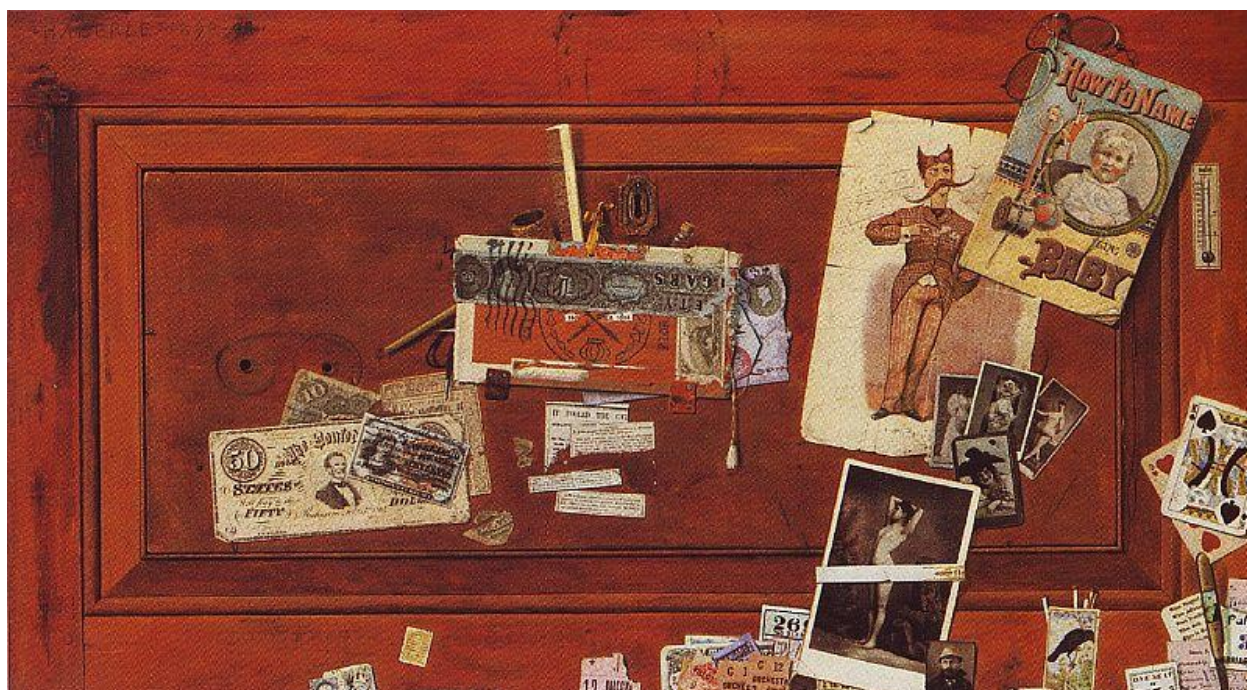


Figura 1.18 | *Sertarul unui burlac*. Artist: John Haberle. Sursa: Muzeul Met/Wikimedia Commons. Licență: Domeniu public

Diversele obiecte din *Sertarul unui burlac*, inclusiv fotografii, bancnote, cotoare de bilete de teatru, decupaje din ziare, un termometru și un pieptene de păr, care par a fi poziționate la întâmplare pe fața unui sertar de lemn, sunt interesante din punct de vedere vizual, deoarece sunt atât de realiste. Odată ce privitorul își schimbă atenția pentru a privi aceste obiecte de zi cu zi și banale - genul de lucruri pe care le scoți din buzunar la sfârșitul zilei, adesea cu intenția de a le

arunca - și se gândește la ce sunt, ne întrebăm și ce ar putea însemna. Și exact asta a intenționat Haberle ca spectatorii săi să facă.

Artistul recompensează chiar și atenția acordată numeroaselor detalii din pictura sa, plasând în centru câteva detalii importante: mai multe fragmente din articole de ziar, inclusiv unul care spunea: „Un artist din New Haven a intrat în bucluc realizând bancnote prea perfecte în ulei”. Spectatorii care cunoșteau opera lui Haberle probabil că știau că afirmația era adevărată. Haberle a reprezentat frecvent bancnote în picturile sale, în ciuda faptului că fusese avertizat să înceteze să mai facă acest lucru de către Serviciul Secret al SUA, format în 1865 pentru a opri distribuirea de bani falși. Cei care i-au apreciat opera știau că lui Haberle îi plăcea să clarifice faptul că ignoră această cerere.

Sertarul unui burlac, pictat între 1890-1894, avea să se dovedească a fi ultima pictură *trompe-l'oeil* a artistului cu bancnote, deoarece lucrarea exigentă îi obosise ochii până la punctul în care nu mai putea picta detalii atât de fine. Unele dintre celelalte obiecte incluse de Haberle, precum și titlul lucrării în sine, par să se refere la sfârșitul unei ere. Broșura intitulată „Cum să dai un nume bebelușului”, expusă proeminent în dreapta sus, acoperă parțial cartea poștală care înfățișează un dandy elegant îmbrăcat, cu mustața sa elegantă, plasată direct deasupra unei fotografii discret acoperite a unei femei nude. Toate duc la o mică fotografie care pare a fi blocată în rama de jos (pictată), care este un portret al artistului. A fost el burlacul care cândva avea libertatea de a merge la teatru, dar care acum își asumă viața de tânăr tată? Această serie de indicii este tipică pentru umorul sec din opera lui Haberle, aici întors împotriva lui însuși, cu o invitație deschisă pentru telespectatori să împărtășească gluma cu el.

1.5 De ce facem artă?

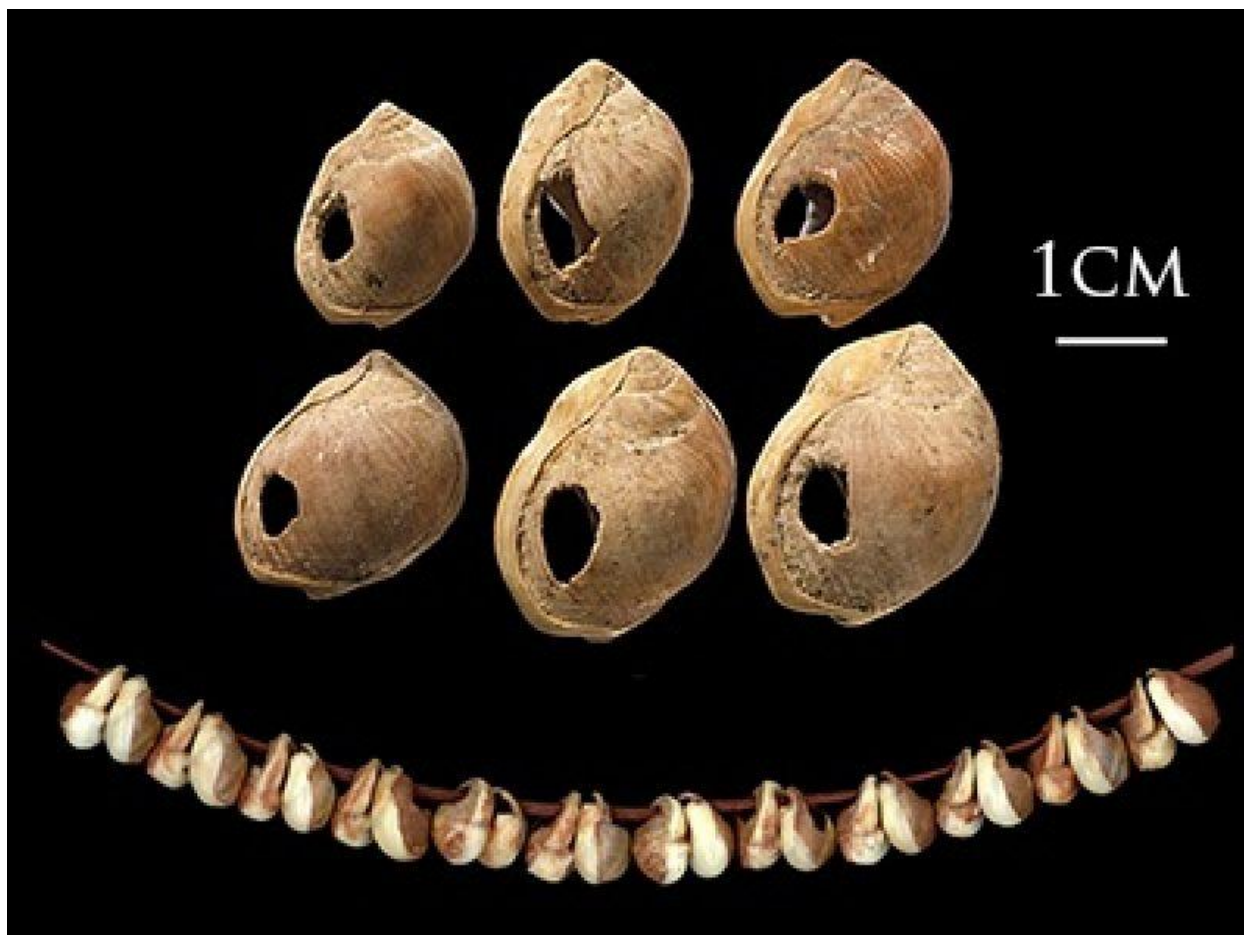


Figura 1.19 | **Mărgele din scoici marine *Nassarius kraussianus* din Peștera Blombos și reconstrucția înșirării mărgelilor.** Credit: Marian Vanhaeren și Christopher S. Henshilwood/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

Unele dintre cele mai vechi dovezi ale activității umane recunoscute includ nu doar lucruri practice, cum ar fi unelte din piatră și gropi de foc, ci și obiecte decorative folosite pentru podoabă personală. De exemplu, aceste mărgele mici, realizate prin perforarea cochiliilor de melci de mare, găsite în Peștera Blombos de pe coasta de sud-est a Africii de Sud, sunt datate în Epoca Mijlocie a Pietrei, 101.000-70.000 î.Hr. (Figura 1.19) Putem doar specula despre intențiile strămoșilor noștri îndepărtați, dar este clar că viața lor includea practica conceperii și producerii de obiecte de artă. Un lucru pe care se pare că îl împărtășim cu acele rude îndepărtate este dorința de a face artă.

AUSTRALIAN ABORIGINAL "MAP" SYMBOLS

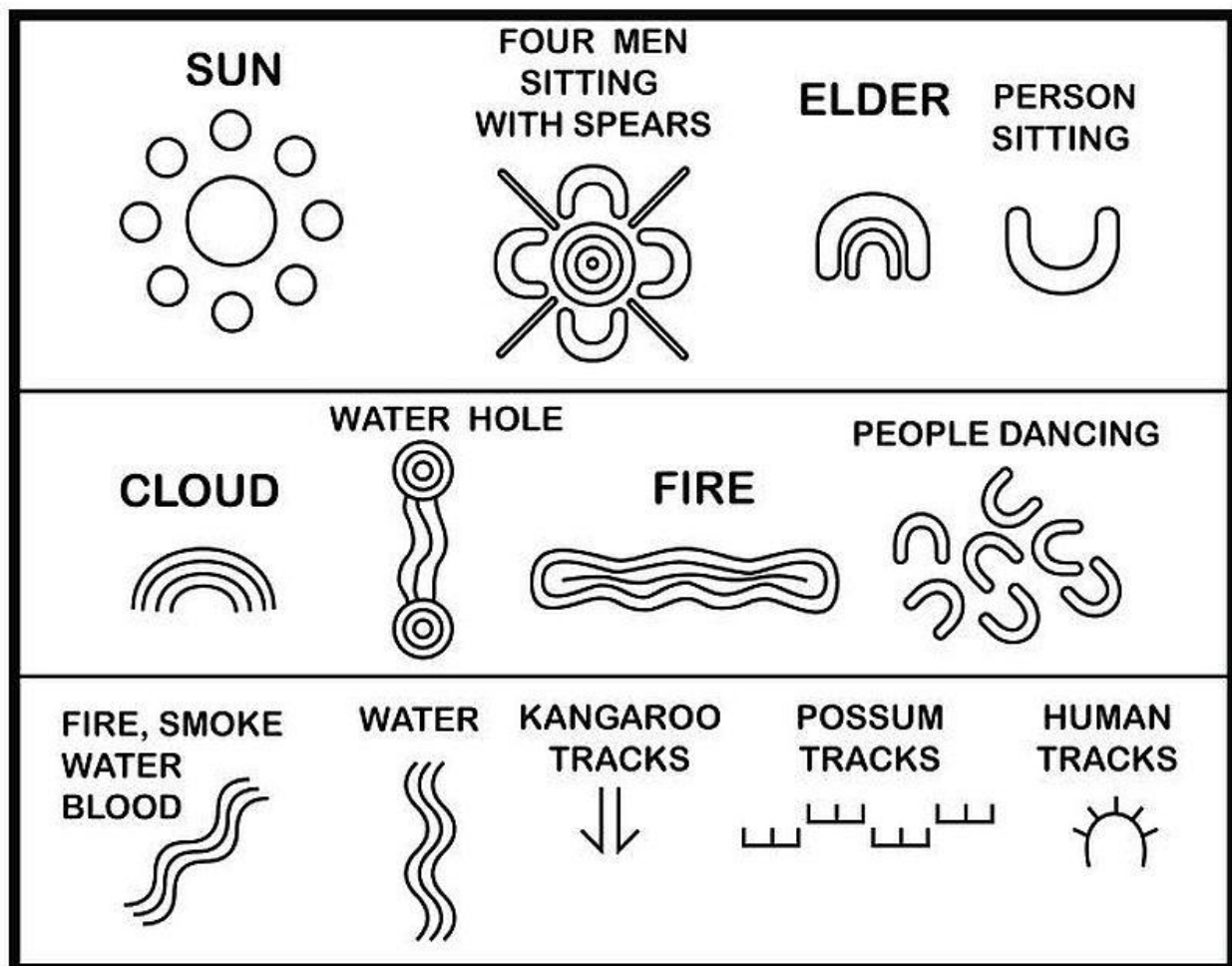


Figura 1.20 | Simboluri aborigene australiene de pe „hartă”. Autor: Jeffrey LeMieux. Sursă: Lucrare originală.
Licență: [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

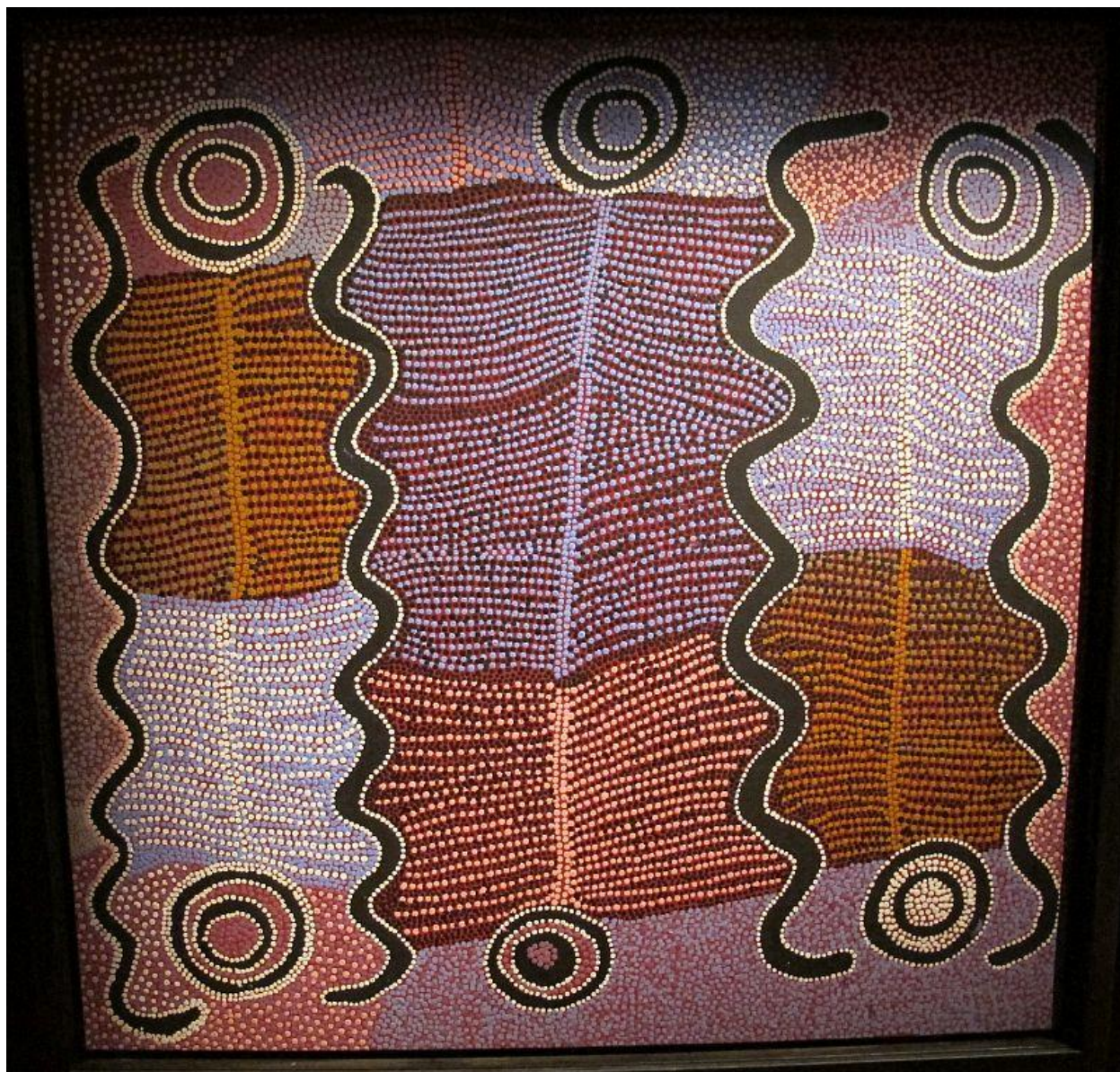


Figura 1.21 | **Pictură în nisip.** Credit:: Sailko/Wikimedia Commons Licență: : [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)



Figura 1.22 | **Roata timpului Mandala cu nisip Kalachakra.** Artist: Losang Samten. Credit: Steve Osborne/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

O cultură poate fi definită ca un grup de oameni care sunt de acord asupra a ceea ce este important. Astăzi coexistă multe culturi și subculturi umane diferite; putem găsi în ele o gamă largă de idei despre artă și locul acestora în viața de zi cu zi. Unul dintre principalele obiective ale artiștilor aborigeni australieni, de exemplu, este de a „cartografia” lumea din jurul lor. (Figura 1.20) În această pictură pe scoarță, simbolurile picturale spun povestea marelui șarpe vânător în culori precum roșu pentru nisipul deșertului și galben pentru soare. (Figura 1.21) Într-un mod similar, deși cu materiale diferite, picturile budiste în nisip, cunoscute sub numele de **mandale**, prezintă o hartă a cosmosului. Aceste diagrame circulare reprezintă, de asemenea, relația individului cu întregul și nivelurile de conștientizare umană. (Figura 1.22)

Nevoia de a crea artă poate fi împărțită în două mari categorii: *nevoia personală* de a exprima idei și sentimente, și *nevoia comunității* de a afirma valori comune. În secțiunile următoare, vom analiza unele dintre aceste motivații pentru a înțelege și identifica mai clar intenția artistului în operele de artă pe care le întâlnim.



Figura 1.23 | **Seria 1, Nr. 8.** Artist: Georgia O’Keeffe. Credit: Prosilaes/Wikimedia Commons. Licență: Domeniu Public

Ar trebui să recunoaștem că fiecare persoană a trăit o viață unică, așa că fiecare persoană știe ceva despre lume pe care nimeni altcineva nu l-a trăit. Este datorია artiștilor de astăzi să ne spună despre ceea ce au ajuns să cunoască - individual sau ca parte a comunității lor - folosind materialul sau mediul artistic cel mai potrivit abilităților lor. Deși copierea operelor altora este un antrenament bun, este doar o reelaborare a ceea ce a fost deja dezvoltat. Originalitatea, însă, este mai apreciată în arta contemporană. Georgia O’Keeffe (1887-1986, SUA) și-a explicat punctul de vedere asupra acestei chestiuni atunci când a scris: (Figura 1.23)

„În toamna anului 1915 mi-a venit pentru prima dată ideea că ceea ce fusesem învățată avea o valoare redusă pentru mine, cu excepția utilizării materialelor mele ca limbaj - cărbune, creion, stilou și cerneală, acuarelă, pastel și ulei. Devenisem fluentă cu ele când eram atât de tânără încât erau pur și simplu o altă limbă pe care o stăpâneam cu ușurință. Dar ce să mai spun despre ele? Fusesem învățată să lucrez ca alții și, după o gândire atentă, am decis că nu-mi voi petrece viața făcând ceea ce fusesse deja făcut... Am decis că sunt o mare prostuță că nu am pictat în sfârșit așa cum am vrut și nu am spus ceea ce am vrut când am pictat.”⁵

1.5.1 Nevoia personală de a crea

Multe opere de artă provin dintr-o decizie personală de a pune un sentiment, o idee sau un concept în formă vizuală. Deoarece sentimentele variază foarte mult, arta rezultată ia o gamă largă de forme. Această abordare a artei provine din încântarea individuală față de experiență. Măzgălitul îmi vine în minte ca un exemplu foarte elementar al unei astfel de încântări. Lucrările expresioniste abstracte ale lui Pollock, cunoscute și sub numele de picturi de acțiune, sunt mult mai mult decât măzgălituri, deși pot semăna cu acestea la suprafață. (*Ritmul de toamnă - Numărul 30*, Jackson Pollock: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488978?=&imgno=0&tabname=online-resources>; *Numărul 10*, Jackson Pollock: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-10-1949>) Acestea au fost rezultatul mai multor niveluri de gândire artistică, dar la nivel fundamental au fost o combinație de încântare în actul picturii și în descoperirea personală pe care acest act a permis-o. Unele opere de artă sunt menite să ofere comentarii personale. Operele de artă care ilustrează un punct de vedere sau o experiență personală pot îndeplini acest scop. *Persepolis*, un roman grafic de Marjane Satrapi (n. 1969, Iran), publicat în 2000, relatează experiențele și gândurile sale din timpul revoluției iraniene din 1979 și este un exemplu de astfel de comentariu personal. (*Chei către Paradis*: <https://imaginedlandscapes.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/pi-102.jpg>) Satrapi este o susținătoare importantă a romanului grafic, o nouă abordare a creării de artă. Într-o critică ironică a modului în care diferite părți ale societății iraniene au fost afectate de război, Satrapi compară figurile contorsionate ale tinerilor iranieni care mor într-o explozie în zona de luptă cu mișcările de dans de la sărbătoarea din liceul ei.

Operele de artă pot fi create astfel ca un mijloc de explorare a propriei experiențe, o modalitate de a aduce la suprafață emoțiile ascunse, astfel încât acestea să poată fi recunoscute și înțelese mai clar. Termenul pentru acest proces este **catharsis**.

⁵ O’Keeffe 1976, nepaginat



Figura 1.24 | **Pluta Medusei**. Artist: Jean Louis Théodore Géricault. Credit: Wikimedia Commons. Licență: Domeniu Public

Operele de artă catharsice pot apărea din percepțiile durerii, binelui, răului sau nedreptății, ca în *Pluta Medusei* de Theodore Gericault (1791-1824, Franța), care a fost o acuzație la adresa guvernului francez din vremea sa în urma scufundării unei nave. (Figura 1.24) Când Whistler, pe de altă parte, a devenit un susținător al „Artei de dragul artei”, a respins influențele externe, cum ar fi standardele artistice și sociale contemporane, pentru a „purifica” arta de corupția externă. (vezi Figura 1.18) Ideea de a elimina influența din creația de artă este una modernă. O mare parte din arta realizată înainte de secolul al XIX-lea a fost produsă cu sprijinul și sub îndrumarea autorităților religioase, politice și culturale din comunitatea mai largă.

1.5.2 Nevoi și scopuri comunitare

De-a lungul istoriei și geografiei, observăm comunități religioase și politice care rămân stabile în ciuda presiunii constante din partea surselor interne și externe. O modalitate prin care comunitățile își mențin stabilitatea este producția de opere de artă care identifică valori și experiențe comune în cadrul acelei comunități și, astfel, apropie oamenii.

Arhitectura, monumentele, picturile murale și icoanele sunt ghizi vizibili pentru participarea comunității la arte, și folosesc adesea convenții de creare a imaginilor. O **convenție** este un mod convenit de a gândi, vorbi sau acționa într-un context social. Există multe tipuri de convenții, inclusiv convenții vizuale. Un bun exemplu în artele vizuale ar fi un simț convențional al direcției. În culturile occidentale, textul este în general citit de la stânga la dreapta. Prin urmare, atunci când privesc o operă de artă, spectatorii occidentali tind să „între” într-o imagine în stânga

sus și să continue spre dreapta. Obiectele care apar în partea stângă a unei imagini sunt considerate a fi „primele”, în timp ce cele care apar în dreapta sunt considerate a fi „ulterioare”. Deoarece textele asiatice urmează o convenție diferită și tind să fie citite de la dreapta la stânga, un privitor asiatic ar presupune înconștient contrariul.



Figura 1.25 | **Clădirea Curții Supreme a SUA.** Fotograf: Angajat al Guvernului SUA. Credit: USCapitol/Wikimedia Commons. Licență: Domeniu Public

Arhitectura, în special a clădirilor publice, este o expresie a valorilor unei comunități. Tribunalele, bibliotecile, primăriile, școlile, băncile, fabricile și închisorile sunt toate proiectate în scopuri comunitare, iar formele lor devin puternic asociate cu funcția lor: formele arhitecturale devin convenții. Utilizarea stilurilor arhitecturale mai vechi poate fi o referință la valorile culturilor anterioare. În Statele Unite, de exemplu, multe clădiri guvernamentale sunt proiectate cu fațade impunătoare din piatră, folosind coloane clasice grecești și romane care simbolizează puterea și stabilitatea. Clădirile guvernamentale federale, cum ar fi Capitolul Statelor Unite și Curtea Supremă (Figura 1.25), au fost proiectate astfel încât comunitatea să asocieze idealurile antice grecești și romane de virtute și integritate cu activitățile din interiorul acelor clădiri mai moderne.



Figura 1.26 | Clădirea Bauhaus din Dessau, Germania. Credit: Mewes/Wikimedia Commons. Licență: Domeniu Public

Mulți arhitecți din secolul al XX-lea au urmat principiul călăuzitor al arhitectului american Louis Sullivan (1856-1924, SUA), conform căruia „forma urmează funcția”. În proiectul său pentru Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969, Germania) a respins decorațiunile superflue și s-a concentrat în schimb pe utilizarea eficientă și funcțională a spațiului și a materialelor. (Figura 1.26) Școala principală de artă, meșteșuguri și arhitectură din Germania din 1919-1933, învățăturile Bauhaus, sau „casa de construcție”, au influențat puternic designul intern și industrial la nivel internațional de atunci.



Figura 1.27 | **Colleoni călare**. Artist: Andrea del Verrocchio. Credit: Waysider1925/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](#)



Figura 1.28 | **Burghezii din Calais**. Artist: Auguste Rodin. Credit: Razimantv/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY 3.0](#)



Figura 1.29 | **Zidul Memorial al Veteranilor din Vietnam.** Artistă: Maya Lin. Credit: Mariordo/Wikimedia Commons. Licență: [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)

Comunitățile pot reaminti cetățenilor de virtuțile publice comemorând persoanele care au demonstrat aceste calități în monumente. Încă din cele mai vechi timpuri, acestea au fost de obicei statui ale unor astfel de persoane plasate pe piedestali, coloane sau în interiorul arhitecturii. Statuia ecvestră a lui Bartolomeo Colleoni de Andrea del Verrocchio (1435-1488, Italia) este un bun exemplu al acestui tip de monument. (Figura 1.27) Creată pentru orașul Venetia, Italia, în timpul Renașterii italiene, sculptura lui Colleoni călare îl prezintă ca războinicul curajos și victorios care a fost. Dar *Burghezii din Calais* de Auguste Rodin (1840-1917, Franța) și *Monumentul Războiului din Vietnam* de Maya Lin (n. 1959, SUA) sunt monumente care încalcă această normă îndelungată. Rodin i-a plasat pe burghezi, sau pe cetățenii de frunte, la nivelul solului pentru a-i umaniza pe cei șase bărbați care s-au oferit ca sacrificii pentru a-și salva orașul; A făcut acest lucru pentru a aduce luptele lor interne la nivelul ochilor privitorului. (Figura 1.28) Memorialul lui Lin se află sub nivelul solului și afișează numele celor aproximativ 58.000 de americani care au murit în războiul din Vietnam. (Figura 1.29) Aceste alegeri reflectă convingerea că războiul din Vietnam a fost inițial desfășurat „sub suprafață”, adică necunoscut majorității americanilor, și pentru a le reaminti vizitatorilor că costul său a fost plătit de indivizi reali, nu de soldați anonimi. Aceste două opere de artă sunt neconvenționale și originale în concepția și execuția lor.

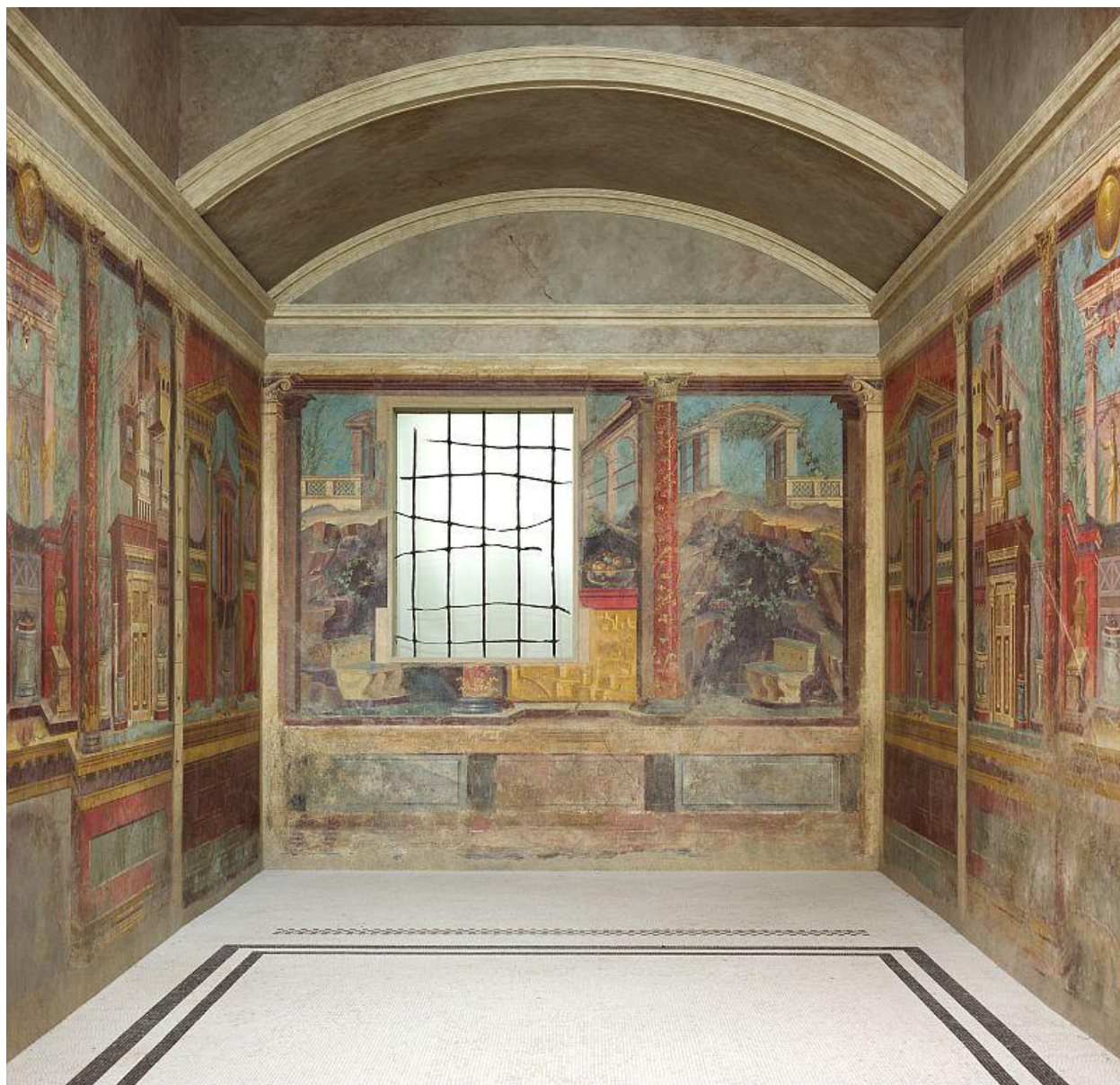


Figura 1.30 | **Cubiculum (dormitor) din Vila lui P. Fannius Synistor de la Boscoreale.** Credit: Rogers Fund/Met Museum/Wikimedia Commons. Licență: CC0 1.0

Încă din cele mai vechi timpuri, picturile murale, picturi pe pereți, au fost create atât în locuri publice, cât și private. Egiptenii antici au combinat imagini cu scrieri în picturi murale pentru a comemora liderii din trecut. Unele dintre aceste picturi murale au fost șterse intenționat atunci când liderul a căzut în dizgrație. Picturile murale romane au fost mai des găsite în interiorul caselor și templelor. Pictura murală romană situată într-un dormitor al vilei lui P. Fannius Synistor a fost descoperită în Pompei, Italia. (Figura 1.30) Aceasta înfățișează peisaje și priveliști arhitecturale între un rând de coloane (pictate), ca și cum ar fi privită din interiorul vilei sau casei de la țară.



Figura 1.31 | **Cina cea de Taină**. Artist: Leonardo da Vinci. Credit: Wikimedia Commons. Licență: Domeniu Public



Figura 1.32 | **Tavanul Capelei Sixtine**. Artist: Michelangelo. Credit: Jörg Bittner Unna/Wikipedia. Licență: [CC BY 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)

Cina cea de Taină de Leonardo da Vinci (1452-1519, Italia, Franța) și tavanul Capelei Sixtine de Michelangelo (1475-1564, Italia) sunt picturi murale din Renașterea italiană. Acestea au fost create pentru un perete dintr-o refectorie, sau sală de mese, a unei mănăstiri (Figura 1.31) și pentru tavanul capelei Papei. (Figura 1.32) Ambele înfățișează scene cruciale din învățăturile Bisericii Catolice, principală organizație religioasă și politică europeană a vremii. Deoarece mulți oameni din acea vreme erau analfabeți, imaginile au jucat un rol important în educarea lor cu privire la istoria și doctrinele lor religioase.

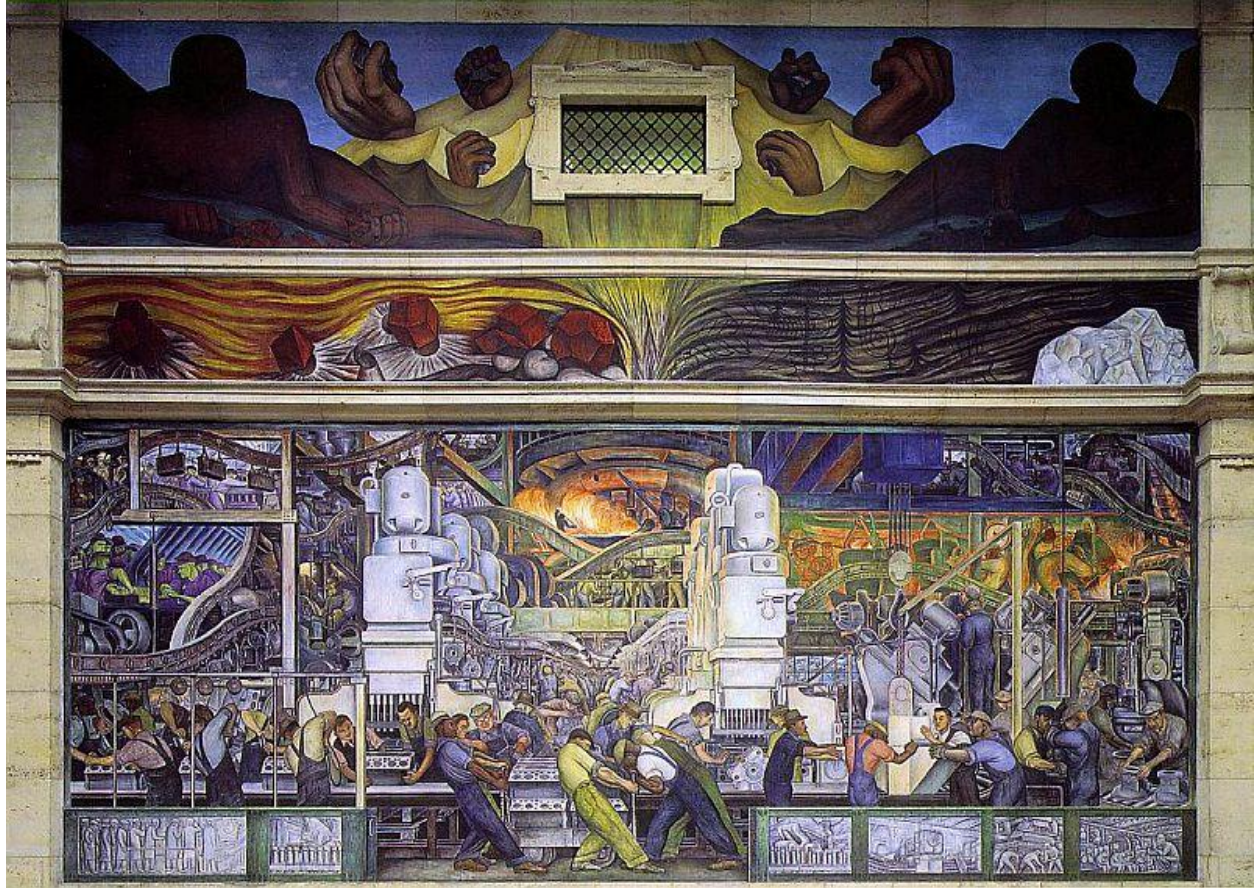


Figura 1.33 | **Industria din Detroit, Zidul de Nord**. Artist: Diego Rivera. Credit: Cactus.man/Wikipedia. Licență: Domeniu Public

Mai multe exemple moderne de picturi murale pot fi găsite în întreaga lume astăzi. Diego Rivera (1886-1967, Mexic) a fost un artist de renume mondial care a executat picturi murale de mari dimensiuni în Mexic și Statele Unite. Picturile sale murale din *Industria din Detroit* constau din douăzeci și șapte de panouri instalate inițial la Institutul de Arte din Detroit. (Figura 1.33) Cele mai mari două panouri înfățișează muncitori care fabrică un motor V8 la fabrica Ford Motor Company. Alte panouri mai mici prezintă progresele științei, tehnologiei și medicinei implicate în cultura industrială modernă, ilustrând convingerea lui Rivera că gândirea conceptuală și munca fizică sunt interdependente. Aceste lucrări sunt acum considerate un monument național. *Marele Zid din Los Angeles*, proiectat de Judith Baca (n. 1946, SUA) și executat de sute de membri ai comunității, are o înălțime de treisprezece picioare și se întinde pe mai mult de o jumătate de milă

prin oraș. (*Marele Zid din Los Angeles*, Judith Baca: http://sparcinla.org/wp-content/uploads/2012/12/great-wall_m.jpg) Subiectul său este istoria Californiei de Sud „așa cum este văzută prin ochii femeilor și minorităților”⁶. Pictura murală face parte dintr-un efort mai amplu din Los Angeles de a împodobi spațiile publice cu picturi murale care să informeze și să educe populația.

⁶ Joyce Gregory Wyels, “Great Walls, Vibrant Voices,” *Americas* 52, no. 1 (2000): 22.



Figura 1.34 | **Martiriul Sfântului Sebastian**. Artist: Giacinto Diana. Sursa: Artstor.org. Licență: Domeniu Public

Termenul „**icoană**” provine din cuvântul grecesc „*eikon*” sau „a fi ca” și se referă la o imagine sau asemănare folosită ca ghid pentru cultul religios. Figurile sfinte înfățișate în icoane sunt considerate de credincioși ca având puteri speciale de vindecare sau alte influențe pozitive. O icoană poate fi, de asemenea, o persoană sau un lucru care reprezintă simbolic o calitate sau o virtute. Un bun exemplu este imaginea Sfântului Sebastian. Sfântul Sebastian a fost un căpitan al gărzii romane care s-a convertit la creștinism și a fost condamnat la moarte în fața unei echipe de arcași. (Figura 1.34) El a supraviețuit rănilor sale, iar primii creștini au atribuit această minune puterii religiei lor. (Ulterior a fost ucis cu pietre.) La sfârșitul Evului Mediu, în timpul ciumei răspândite în Europa, imaginile Sfântului Sebastian erau comandate în mod regulat pentru spitale din cauza legendei vindecării sale miraculoase și a speranței că imaginile ar fi vindecătoare.

Un exemplu de icoană non-religioasă sau seculară ar putea fi bustul din bronz al celebrului antrenor de fotbal american Knute Rockne de la Universitatea Notre Dame din Indiana. (Nison Tregor, *Knute Rockne*, <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/knute-rockne-memorial-bronze-bust-of-famous-college-news-photo/930130608>) Nasul sculpturii din bronz este auriu strălucitor, deoarece mulți consideră că este norocos să-l frece, așa că este lustruit constant de studenți înainte de examene.

Am atins doar pe scurt întrebările despre ce este arta, cine este un artist și de ce oamenii creează artă. Istoria ne arată că oamenii au definit arta și artiștii în mod diferit în diferite timpuri și locuri, dar că oamenii de pretutindeni creează artă din multe motive diferite. Și aceste obiecte de artă au un scop comun: toate sunt menite să exprime un sentiment sau o idee care este apreciată fie de artistul individual, fie de comunitatea în general.

1.6 Concepte explorate în capitolele următoare

1.6.1 Structura artei: Formă și design

Pentru a citi acest text, ați petrecut timp și efort considerabil învățând litere individuale, combinații care formează un cuvânt, structura unei propoziții și organizarea mai multor propoziții pentru a trece de la o idee la alta. Folosiți toate aceste abilități pentru a da sens și a înțelege cuvântul scris. Și de acolo, puteți introduce propriile idei, cunoștințe și experiențe pentru a extinde și a aduce semnificații suplimentare la ceea ce ați citit.

Urmăm un proces similar în învățarea modului de a privi și înțelege arta. În *Capitolul doi: Structura artei - Formă și design*, vom defini mai întâi formele de artă și materialele și procesele utilizate în crearea lor. Apoi vom examina elementele artei, cum ar fi linia, culoarea și forma, precum și principiile designului sau modul în care aceste elemente sunt combinate pentru a crea o compoziție. Cu acest nou vocabular putem înțelege și vorbi mai bine despre ceea ce privim, îmbogățindu-ne experiențele de interacțiune cu arta și arhitectura din lumea din jurul nostru.

1.6.2 Semnificația materialelor utilizate în artă

Una dintre alegerile de bază în crearea oricărei opere de artă este materialul din care va fi realizată. Materialele o pot face mai mult sau mai puțin importantă, mai mult sau mai puțin valoroasă sau pot aduce o varietate de asociații care nu sunt inerente formei reale a opereii. În *Capitolul trei: Semnificația materialelor utilizate în artă*, vom examina atât valoarea monetară,

cât și valoarea culturală a operelor de artă pe baza mediilor - materialelor - utilizate și a unora dintre numeroasele surse din care sunt determinate aceste valori.

1.6.3 Descrierea artei: Analiză formală, tipuri și stiluri

Pornind de la elementele constitutive ale vocabularului pe care l-am construit citind *Capitolul doi: Structura artei - formă și design*, în *Capitolul patru: Descrierea artei: Analiză formală, tipuri și stiluri* vom discuta despre cum să analizăm critic sau să descriem sistematic o operă de artă. Vom examina elementele și principiile designului său, categoria în care se încadrează pe baza reprezentării relative a lumii naturale și modul în care am putea grupa acea lucrare cu altele sau lucrările altor artiști pe baza aspectului sau stilului său. Aceste instrumente nu numai că ne ajută să învățăm mai multe despre opera de artă, dar ne sporesc și aprecierea artei, oferindu-ne o mai bună înțelegere a componentelor individuale ale operei și a relației acesteia cu arta din aceeași cultură sau din alte culturi și perioade de timp.

1.6.4 Semnificația în artă: Contexte socio-culturale, simbolism și iconografie

Studierea motivelor istorice, sociale, personale, politice sau științifice pentru care a fost realizată o operă de artă ne oferă informații suplimentare și cheie pentru înțelegerea semnificației și simbolismului acesteia. O operă de artă face parte din cultura în care a fost realizată; toți artiștii, chiar și cei care doresc să se revolte împotriva unui aspect al timpului în care trăiesc, sunt influențați (și poate constrânși) de lumea din jurul lor. În *Capitolul Cinci: Semnificația în Artă – Context Socio-Cultural, Simbolism și Iconografie*, vom analiza numeroșii factori care influențează crearea și înțelegerea operelor de artă. Și vom explora semnificațiile dintr-o operă, simbolismul acesteia, ca o modalitate de a ne oferi o înțelegere mai profundă a ceea ce a însemnat opera în cultura în care a fost creată.

1.6.5 Conectarea artei la viețile noastre

Pentru ca arta să aibă sens, trebuie să aibă o legătură cu noi și cu viețile noastre. Artiștii și cei care îi angajează să creeze opere de artă au nenumărate motive pentru a face acest lucru. În *Capitolul Șase: Conectarea Artei la Viețile Noastre*, vom analiza mai întâi estetica, studiul principiilor și aprecierea frumuseții în artă, dintr-o perspectivă istorică pentru a înțelege un alt mod în care valoarea artei a fost determinată în mod tradițional. De asemenea, vom explora rolurile pe care le joacă arta: poate fi un mijloc de exprimare, un simbol al incluziunii sau excluderii, un instrument de comunicare sau un mediu de educație. Atunci când găsim conexiunea noastră cu o operă de artă, suntem implicați și îmbogățiți de ea.

1.6.6 Forma în arhitectură

Ființele umane au creat o mare varietate de forme arhitecturale din timpuri preistorice până în prezent în întreaga lume. Prezența continuă a arhitecturii în istoria omenirii indică rolurile vitale și numeroase pe care structurile le joacă atât pentru individ, cât și pentru societatea în care sunt realizate. În *Capitolul șapte: Forma în arhitectură*, vom examina scopul, funcția și semnificația în proiectarea și construcția siturilor și clădirilor într-o varietate de culturi. Ce ne poate spune istoria formelor construite despre nevoile, credințele și principiile strămoșilor noștri apropiați și îndepărtați? Răspunsul la aceste întrebări aruncă lumină asupra rolului arhitecturii de-a lungul istoriei, precum și asupra modului în care funcționează în timpul nostru.

1.6.7 Artă și identitate

Adesea, astăzi, când ne gândim la artă și identitate, ne referim la identitatea artistului, iar ceea ce înțelegem este identitatea personală a artistului și ceea ce artistul încearcă să comunice la nivel personal. Noțiunea de identitate personală se extinde rapid, însă, pentru a include aspecte care leagă artistul de alții cu caracteristici similare, cum ar fi genul, etnia, credințele spirituale și naționalitatea. De acolo, putem începe să vorbim despre identitate în cadrul unui clan, cultură, națiune și alte grupuri care împărtășesc trăsături și proprietăți similare.

În *Capitolul Opt: Artă și Identitate*, vom analiza modul în care noțiunile de identitate influențează artiștii și arta pe care o creează. Indiferent dacă artiștii încearcă să exprime sentimente individuale, private sau să surprindă personalitatea unei națiuni, trebuie mai întâi să definească care sunt caracteristicile și să determine cum vor fi reprezentate cele alese în opera de artă. Vom analiza aceste vizualizări ale identității într-o varietate de forme, de la obiecte mici, ținute în mână, la opere de arhitectură de mari dimensiuni, pentru a discuta impactul materialelor, dimensiunii și publicului. Și vom examina circumstanțele din jurul creării acestor obiecte pentru a investiga rolul pe care forțele sociale, religioase și politice îl joacă în definirea și atribuirea identității în artă.

1.6.8 Artă și putere

De-a lungul istoriei, arta a fost folosită ca mijloc de comunicare de către cei aflați la putere. Când conducătorii comandă reprezentări ale lor, de exemplu, este posibil să dorească sau nu ca acestea să fie portrete recunoscutibile, dar sculptura sau pictura va comunica cu siguranță ceea ce conducătorul dorește ca cei care văd lucrarea să știe despre poziția, bogăția și atributele conducătorului, adică indicii ale puterii conducătorului. Aceste semne de putere pot fi folosite pentru a liniști propriul popor al conducătorului sau pentru a avertiza potențialii adversari cu privire la forțele aflate la dispoziția acestuia. Conducătorii și alte persoane aflate în poziții de autoritate au capacitatea de a extinde o demonstrație de putere dincolo de o demonstrație fizică de forță și dominație, ajungând la monumente mai puternice și permanente, cum ar fi picturi murale, sculpturi și clădiri.

Puterea artei se extinde mult dincolo de utilizările de către cei care dețin controlul. Artă poate fi folosită pentru a construi influență, a crește puterea și a oferi speranță celor care posedă puțină autoritate. Poate fi folosită ca o formă de protest împotriva celor aflați la comandă. Și poate fi folosită pentru a induce schimbarea. În *Capitolul Nouă: Artă și Putere*, vom analiza arta ca instrument pentru a comenta și a acumula putere și ca mijloc de comunicare a puterii și a relațiilor de putere. Vom identifica strategii vizuale comune și vom observa asemănări și diferențe de-a lungul timpului și în diferite culturi.

1.6.9 Artă și viața rituală: Simbolismul spațiului și al obiectelor rituale

Ființele umane posedă capacitatea de a-și proiecta gândurile înainte pentru a specula despre ce se va întâmpla în viitorul nostru. Putem contempla propria noastră mortalitate și reflecta asupra existenței dincolo de propriile noastre vieți. Acest lucru ne poate cufunda în disperare sau ne poate ridica la culmi de exultare. În vremuri de disperare, arta poate servi drept talisman, un obiect despre care se crede că are puterea de a aduce noroc sau de a oferi protecție, împotriva acelor lucruri sau evenimente de care ne temem în speranța că evenimentul poate fi îndepărtat. În cazul inevitabilului, cum ar fi boala și moartea, arta este folosită pentru a oferi alinare celor care suferă și consolare supraviețuitorilor. De asemenea, folosim arta pentru a aduce un omagiu la ceea ce prețuim și

onorăm; cu lucrări realizate din cele mai fine materiale, lucrate cu ingeniozitate și cea mai mare pricepere, dăm exprimare nu numai temerilor noastre, ci și speranțelor noastre.

În *Capitolul Zece: Artă și Viața Rituală – Symbolismul Spațiului și al Obiectelor Rituale*, vom analiza modul în care arta ne ajută să ne înțelegem pe noi înșine ca creaturi muritoare și rolul pe care îl joacă în viața noastră spirituală pe măsură ce ne străduim să găsim sens și scop în existență ca un concept finit sau infinit.

1.6.10 Artă și etică

Artă ne poate introduce în noi idei și poate influența ceea ce gândim despre noi înșine și despre ceilalți. Artă ne informează și ne poate schimba. Oare acest potențial de impact extraordinar impune artistului, foto-jurnalistului sau curatorului muzeului o obligație de a acționa conform anumitor principii de originalitate sau veridicitate, de exemplu? Dacă da, cum definim ce este artă originală și al cui adevăr spunem?

Capitolul Unsprezece: Artă și Etică ne prezintă unele dintre problemele cu care se confruntă artiștii și alții din lumea artei în modul în care se prezintă pe ei înșiși și artă lor.

1.7 Concepte cheie

Atunci când studiezi un subiect, este important să ai o definiție funcțională a acestuia. Subiectul nostru este artă. Cele patru încercări istorice de definire a artei analizate aici au avut fiecare limitări. Mimesisul grecesc antic excludea artă care nu reprezintă obiecte. Teoria comunicării a lui Tolstoi este neverificabilă și depinde de spectator, forma semnificativă a lui Bell este raționamentul circular, iar teoria Lumii Artei a lui Dickie se referă la cine are puterea de a decide ce este artă, nu la artă în sine. Definiția operațională a artei utilizată în acest text este „din minte în lume”. Imaginile utilizate în această analiză sunt considerate opere de artă. Sarcina privitorului este să fie capabil să recunoască, să analizeze și să interpreteze operele de artă și să integreze această înțelegere într-o viziune coerentă asupra lumii. Scopul acestui efort de înțelegere este de a exersa recunoașterea valorii în forme noi și diverse de artă vizuală. Un rezultat final este apoi să apreciezi mai mult și pur și simplu să te bucuri de privitul artei.

Artă se găsește oriunde găsim ființe umane. Artă satisface o nevoie umană fundamentală de exprimare. Această nevoie poate fi subdivizată în nevoi personale și nevoi ale comunității. Nevoile personale includ artă creată pentru încântare, decorare, pentru devoțiune politică și religioasă și pentru catharsis personală. Nevoile comunale pot include arhitectură, monumente, picturi murale și icoane religioase și seculare.

1.8 Termeni cheie

Arhitectură: proiectarea și construcția de clădiri sau alte structuri complexe.

Catharsis: procesul de eliberare a emoțiilor reprimare, rezultând o schimbare personală.

Circumambulație: a „circumambula” - o practică rituală de a înconjura un loc sacru, urmând o cale stabilită fie în interiorul, fie în exteriorul unei structuri.

Convenție: consens de grup cu privire la modul în care ceva este de obicei realizat.

Formă semnificativă: o abordare a definirii artei ca ceea ce observăm.

Icoană: o persoană sau un lucru considerat reprezentativ pentru ceva, adesea religios.

Labirint: în general are o singură cale complicată și întortocheată către centru.

Mimesis: o abordare a definiției artei ca o copie a realității percepute.

Monument: o statuie sau altă structură menită să comemoreze o persoană sau un eveniment faimos.

Pictură murală: o operă de artă executată direct pe un perete.

Relicvă: un obiect despre care se crede că a aparținut sau a făcut parte din corpul unei persoane sfinte.

Secular: lipsit de conținut religios sau spiritual, nelegat de reguli religioase.

Symbolism: utilizarea imaginilor pentru a reprezenta idei sau calități.

Teoria artei din lumea artei: o abordare a definiției artei ca orice spune lumea artei că este.

Teoria comunicării artei: o abordare a definiției artei ca transfer de sentiment de la artist la spectator.

Teoria instituțională a artei: un alt nume pentru teoria artei din lumea artei.

Trompe l'oeil: artă atât de realistă încât „păcălește ochiul”.

Zeuxis și Parhasios: un mit grecesc antic despre doi pictori concurenți care se luptă pentru titlul de cel mai mare artist copiind realitatea cu cea mai mare fidelitate.

Bibliografie

- Academia Română. „Institutul de Istoria Artei «G. Oprescu»”. 2026. <https://www.istoria-artei.ro/>.
- Adajian, Thomas. „The Definition of Art”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2024, ediție de Edward N. Zalta și Uri Nodelman. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2024. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/art-definition/>.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. A&C Black, 2013.
- Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1986. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582>.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. University of California Press, 1954. https://ia801504.us.archive.org/21/items/in.ernet.dli.2015.198045/2015.198045.Art-And-Visual-Perception_text.pdf.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Farrar, Straus and Giroux, 1977. https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cocu108/data/texts/barthes_rhetoric_of.pdf.
- Benjamin, Walter. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. În *Wikipedia*. 15 februarie 2026. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Mechanical_Reproduction&oldid=1338475625.
- Berger, John. „Ways of Seeing”. 2008. <https://carturesti.ro/carte/ways-of-seeing-177634>.
- Bergmann, Max. „Chapter 4 | The Organization of Art as a Social System”. *mdwPress*, 27 noiembrie 2024. <https://www.mdw.ac.at/mdwpress/en/mdwp011-ch4/>.
- Biblioteca Digitală. „Institutul de Istoria Artei”. 2026. <https://biblioteca-digitala.ro>.
- Blaga, Lucian. „Trilogia culturii”. Humanitas, 2011. <https://humanitas.ro/humanitas/carte/trilogia-culturii-1>.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. 2010. <https://www.books-express.ro/distinction/p/sjhmc,9780415567886>.
- Caroll, Noël. „Architecture, Art, And Moderate Moralism”. *The Nordic Journal of Aesthetics* 25 (februarie 2017). <https://doi.org/10.7146/nja.v25i52.25618>.
- Carroll, Noël. „MODERATE MORALISM”. *The British Journal of Aesthetics* 36, nr. 3 (1996): 223-38. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/36.3.223>.
- Chamber of Deputies. „Events at the Palace of the Parliament”. 2026. <https://www.cdep.ro/pls/dic/site.page?id=97>.

- Contrastes. „Contrastes. Revista Internacional de Filosofía”. 2025. <https://revistas.uma.es/index.php/contrastes/>.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, 1994. <https://files.libcom.org/files/The%20Society%20of%20the%20Spectacle%20Annotated%20Edition.pdf>.
- Dewey, John. *Art as Experience*. Penguin, 2005.
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George. „The New Institutional Theory of Art”. 1983. <https://cinescontemporaneos.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/06/new-institutional-theory-of-art-dickie.pdf>.
- Drăguț, Vasile. „Dicționar enciclopedic de artă medievală”. 1979. <https://catalog.hathitrust.org/Record/000252370>.
- Dumbadze, Devi. „Aesthetic e Theory”. IWM WEBSITE, 2019. <http://www.iwm.at/publication/celan-program-translations/aesthetic-e-theory>.
- Durkheim, Emile. „The Elementary Forms of the Religious Life”. 1915. <https://www.gutenberg.org/files/41360/41360-h/41360-h.htm>.
- Eliade, Mircea. „Sacru și profanul”. 2005. <https://humanitas.ro/humanitas/carte/sacru-%C5%9Fi-profanul-3>.
- Evdokimov, Paul. „Arta icoanei. O teologie a frumuseții - Paul Evdokimov | Libraria Sophia”. 2014. <https://www.librariasophia.ro/studii-teologice/arta-icoanei-o-teologie-a-frumusetii-8132.html>.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.
- Fascina, F. „Institutions, culture, and America’s «Cold War Years»: the making of Greenberg’s Modernist Painting”. *Oxford Art Journal* 26 (ianuarie 2003): 69-98. <https://doi.org/10.1093/oaj/26.1.69>.
- Furna, Dionisie din. „Erminia picturii bizantine - Dionisie din Furna | Libraria Sophia”. 2000. <https://www.librariasophia.ro/arta-bisericeasca/erminia-picturii-bizantine-23.html>.
- Garofeanu, Ruxandra, Dan Hăulică, și Paul Gherasim. *Artistul și puterea: ipostaze ale picturii românești în perioada 1950-1990*. Centrul Cultural ArtSociety, 2012.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press, 1998.
- Ghose, Tia. „Why We Care About Our Ancestry”. Livescience.Com, 26 octombrie 2012. <https://www.livescience.com/24313-why-ancestry.html>.

- Ginsborg, Hannah. „Kant’s Aesthetics and Teleology”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2022, ediție de Edward N. Zalta și Uri Nodelman. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2022. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/kant-aesthetics/>.
- Greenberg, Clement. *Modernist Painting*. Voice of America, 1959. https://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf.
- Gropius, Walter. „Bauhaus Manifesto and Program”. 1919. https://adepratt.weebly.com/uploads/3/7/7/1/37716215/bauhaus_-_manifesto__program_statement.pdf.
- Guyer, Paul. „18th Century German Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy)”. 2020. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>.
- Hall, Stuart, Jessica Evans, și Sean Nixon. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, 2013.
- Hillier, Bill, și Julianne Hanson. *The Social Logic of Space*. Cambridge University Press, 1984. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511597237>.
- Hooks, Bell. „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”. În *Feminism and Tradition in Aesthetics*, ediție de Peg Zeglin Brand Weiser și Carolyn Korsmeyer. Pennsylvania State University Press, 1995.
- Houlgate, Stephen. „Hegel’s Aesthetics”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2024, ediție de Edward N. Zalta și Uri Nodelman. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2024. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/hegel-aesthetics/>.
- ICOM, International Council of Museum. *ICOM Code of Ethics for Museums*. ICOM, 2006.
- Kimmel, Michael S. Recenzie a *Review of Art Worlds.*, de Howard S. Becker. *American Journal of Sociology* 89, nr. 3 (1983): 733-35.
- Koloski-Ostrow, Ann Olga, și Claire L. Lyons. *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*. Psychology Press, 1997.
- Kóvskaya, Maya. „A Cry from the Narrow Between: Eros and Thanatos in the Works of Tejal Shah and Han Bing”. *YISHU: Journal of Contemporary Chinese Art* 9, nr. 6 (2010). http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products_issues/uploads/yishu_41.pdf.
- Laermans, Rudi. „Nathalie Heinich, sociologist of the arts: a critical appraisal”. 2000. https://www.boekman.nl/wp-content/uploads/2012/01/bm46_laermans.pdf.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Wiley, 1992. <https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2020/04/The-production-of-space-by-Henri-Lefebvre-translated-by-Donald-Nicholson-Smith.pdf>.

- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System* | Stanford University Press. 2000. <https://www.sup.org/books/sociology/art-social-system>.
- Mavrodin, Henry. „Arte vizuale Ion Frunzetti, un „amănunt“”. *Observer Cultural*, 2018. <https://www.observercultural.ro/articol/arte-vizuale-ion-frunzetti-un-amanunt/>.
- McCarthy, Julie. „A Journey Of Pain And Beauty: On Becoming Transgender In India”. *Culture. NPR*, 18 aprilie 2014. <https://www.npr.org/sections/parallels/2014/04/18/304548675/a-journey-of-pain-and-beauty-on-becoming-transgender-in-india>.
- Miles, Ellen Gross, Ellen G. Miles, și National Portrait Gallery (Smithsonian Institution). *George and Martha Washington: Portraits from the Presidential Years*. Smithsonian Institution, National Portrait Gallery, 1999.
- Miller, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Cu contribuția Internet Archive. Oxford, OX, UK; New York, NY, USA: B. Blackwell, 1987. <http://archive.org/details/materialculturem0000mill>.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Psychology Press, 1999.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, 1995. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/P/bo3683962.html>.
- MoMA. „Andy Warhol. 1964 | MoMA”. The Museum of Modern Art, 2026. <https://www.moma.org/collection/works/81384>.
- MoMA. „Vincent van Gogh. The Starry Night. Saint Rémy, June 1889 | MoMA”. The Museum of Modern Art, 2026. <https://www.moma.org/collection/works/79802>.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16, nr. 3 (1975): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Nice, Richard. „Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste”. 1984. https://www.academia.edu/34857338/Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste.
- Pabst, Kathrin. *From the ICOM Code of Ethics towards a new museum ethics?* 1 iulie 2016.
- Panofsky, Erwin. *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*. Routledge, 2018.
- Panofsky, Erwin. *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*. Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9780429497063>.
- Picasso, Pablo. „Guernica - Pablo Ruiz Picasso”. 1937. <https://www.museoreinasofia.es/en/collections/artwork/guernica-0>.

- Pleșu, Andrei. „Ochiul Si Lucrurile”. 2023. <https://carturesti.ro/carte/ochiul-si-lucrurile-2148325477>.
- Preda, Caterina. *Books & Chapters in Books*. f.a. <https://doi.org/2026>.
- Preda, Caterina. „The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions”. Editura Universității Din București, 15 februarie 2023. <https://editura-unibuc.ro/en/the-state-artist-in-romania-and-eastern-europe-the-role-of-the-creative-unions/>.
- Ranciere, Jacques. „The Politics o f Aesthetics”. 2022. <https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/rancic3a8re-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf>.
- Saito, Yuriko. „Aesthetics of the Everyday”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2026, ediție de Edward N. Zalta și Uri Nodelman. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2026. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2026/entries/aesthetics-of-everyday/>.
- Saito, Yuriko. „Everyday aesthetics and world-making”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofia* 25 (ianuarie 2012): 255-74. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v25i3.11567>.
- Shelley, James. „The Concept of the Aesthetic”. În *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2022, ediție de Edward N. Zalta. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2022. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>.
- Stoichita, Victor Ieronim. „Cum Se Savureaza Un Tablou Si Alte Studii de Istoria Artei”. 2016. <https://carturesti.ro/carte/cum-se-savureaza-un-tablou-si-alte-studii-de-istoria-artei-260196>.
- Ștefănescu, I. D. *Iconografia-artei-bizantine-si-a-picturii-feudale-romanesti*. 1973. <http://archive.org/details/id-stefanescu-iconografia-artei-bizantine-si-a-picturii-feudale-romanesti>.
- Tate. „‘Fountain’, Marcel Duchamp, 1917, Replica 1964”. Tate, 1964. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.
- Turner, Victor Witter. *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Cu contribuția Internet Archive. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1977. <http://archive.org/details/ritualprocessstr00turn>.
- UAP. „Dan Hăulică”. 2026. <https://uap.ro/dan-haulica/>.
- UNESCO. „Brâncuși Monumental Ensemble of Târgu Jiu”. UNESCO World Heritage Centre, 2024. <https://whc.unesco.org/en/list/1473/>.

UNESCO. „Brâncuși Monumental Ensemble of Târgu Jiu”. UNESCO World Heritage Centre, 2024. <https://whc.unesco.org/en/list/1473/>.

UNESCO. „Churches of Moldavia - UNESCO World Heritage Centre”. 2010. <https://whc.unesco.org/en/list/598/>.

UNESCO. „Text of the Convention | UNESCO”. 2023. <https://www.unesco.org/en/node/66148>.

Vianu, Tudor. *Opere: studii de estetică*. 6. Minerva, 1976.

Vitruvius Pollio. *Vitruvius on Architecture*. Cu contribuția Internet Archive. New York : Monacelli Press, 2003. <http://archive.org/details/vitruviusonarchi0000vitr>.

Whistler, James Abbott McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. BoD – Books on Demand, 2018.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Cu contribuția Solomon R. Guggenheim Museum Library. New York : Dover, 1950. <http://archive.org/details/princarth00wlff>.

Cuprins

De la analiza formală la contextul socio-cultural: metode și controverse în studiul artei vizuale.

Studiu de caz România.

- Introducere și metodologie
- Cadre teoretice majore în estetică și sociologia artelor vizuale
- Analiza formală a artei vizuale: definiție, structură, descriere
- Materialitate și semnificația materialelor
- Sens și interpretare: context socio-cultural, simbolism, iconografie
- Artă, spațiu și viață socială: cotidian, arhitectură, identitate, putere, ritual, etică
- Concluzii

1. Ce este arta?

1.1. Introducere

1.2 Ce este arta vizuală?

1.3 Cine este considerat artist? Ce înseamnă să fii artist?

1.4 Rolul privitorului

1.5 De ce facem artă?

1.6 Concepte explorate în capitolele următoare

1.7 Concepte cheie

1.8 Termeni cheie

2. Structura artei - Formă și design

2.1 Introducere

2.2 Vocabulare specifice artei

2.3 Forme de artă

2.4 Forma și compoziția

2.5 Concepte cheie

2.6 Termeni cheie

3. Semnificația materialelor utilizate în artă

3.1 Introducere

3.2 Utilitatea și valoarea materialelor

3.3 Materiale prețioase, spolia și gloria împrumutată

3.4 Lichidarea tezaurilor

3.5 Lemnul, incrustarea și lacul

3.6 Valori intrinseci și valoare îmbunătățită a metalelor

3.7 Utilizarea materialelor rare și interzise

3.8 Conotații de clasă sau stare ale materialelor

3.9 Concepte cheie

3.10 Termeni cheie

4. Descrierea artei - Analize formale, tipuri și stiluri de artă

4.1. Introducere

4.2 Analiza formală sau critică

4.3 Tipuri de artă

4.4 Stiluri de artă

4.5 Concepte cheie

4.6 Termeni cheie

5. Sensul în artă - Contexte socio-culturale, simbolism și iconografie

- 5.1 Introducere
- 5.2 Contexte socio-culturale
- 5.3 Symbolism și iconografie
- 5.4 Concepte cheie
- 5.5 Termeni cheie
- 6. Conectarea artei la viața noastră
- 6.1 Introducere
- 6.2 Estetica
- 6.3 Expresia (filosofică, politică, religioasă, personală)
- 6.4 Unificare/Excludere
- 6.5 Comunicarea
- 6.6 Protest și șoc
- 6.7 Celebrarea și comemorarea
- 6.8 Închinarea
- 6.9 Informare, educație și inspirație
- 6.10 Concepte cheie
- 6.11 Termeni cheie
- 7. Forma în arhitectură
- 7.1 Introducere
- 7.2 Nevoi rezidențiale
- 7.3 Comunități și guverne
- 7.4 Comerț
- 7.5 Cultul
- 7.6 Concepte cheie
- 7.7 Termeni cheie
- 8. Artă și identitatea
- 8.1 Introducere
- 8.2 Individul vs. grupuri culturale
- 8.3 Concepte cheie
- 8.4 Termeni cheie
- 9. Artă și puterea
- 9.1 Introducere
- 9.2 Propaganda, persuasiunea, politica și puterea
- 9.3 Imagini de război
- 9.4 Concepte cheie
- 9.5 Termeni cheie
- 10. Artă și viața rituală
- 10.1 Introducere
- 10.2 Spații de ritual exterioare
- 10.3 Interiorul sacru
- 10.4 Măști și comportamentul ritualic
- 10.5 Spații funerare și morminte
- 10.6 Concepte cheie
- 10.7 Termeni cheie
- 11. Artă și etica
- 11.1 Introducere

11.2 Considerații etice în realizarea și utilizarea artei

11.3 Cenzura

11.4 Considerații etice în colectarea și afișarea artei

11.5 Concepte cheie

11.6 Termeni cheie

Bibliografie

Cartea



Pamela Sachant • Peggy Blood • Jeffery LeMieux • Rita Tekippe

Introducere, traducere și adaptare: Nicolae Sfetcu

Include: „De la analiza formală la contextul socio-cultural: metode și controverse în studiul artei vizuale. Studiu de caz România” Învăță să „citești” imaginile: cum sunt construite (formă și design), din ce sunt făcute (materialitate), ce înseamnă (simboluri, iconografie, contexte) și ce fac în societate (identitate, putere, ritual, etică). Volumul aduce împreună estetica și sociologia artelor vizuale într-un cadru integrativ, util atât pentru studiu, cât și pentru analiza concretă a operelor și imaginilor din jurul nostru.

De ce merită această carte

- Abordare completă: de la analiză formală la context socio-cultural.
- Instrumente clare de analiză: vocabular vizual, principii de design, pași de interpretare.
- Teme actuale: cultură vizuală, instituții ale artei, publicuri, putere, etică.
- Relevanță pentru România: studiu de caz și exemple care leagă teoria de contexte locale.

Pentru cine este

Studenti și profesori (arte, arhitectură, design, sociologie, comunicare), artiști, creatori vizuali, curatori, educatori muzeali și oricine vrea să înțeleagă mai bine imaginile care ne formează gustul, valorile și spațiul public.

Cartea îmbină două perspective complementare asupra artei: **estetica** (experiența și judecata estetică: frumos, expresie, formă, valoare) și **sociologia artelor vizuale** (instituții, piețe, publicuri, relații de putere și regimuri de legitimare).

Propune un cadru integrativ: opera de artă nu este nici „obiect autonom” (doar formă), nici „simplu simptom social” (doar ideologie/economie/politică), ci funcționează simultan ca **artefact material, configurație formală, act comunicativ, nod instituțional și dispozitiv socio-cultural**. În plus, „esteticul” este discutat atât ca **experiență și evaluare** (gust, plăcere/dezaprobar, sublim), cât și ca **„politică a sensibilului”** (cine vede/definește/validează și în ce condiții). Este structurată pe secțiuni care conduc cititorul de la instrumentele de analiză la marile contexte de interpretare și la dezbaterile contemporane.

Un punct forte al cărții este metodologia pe mai multe niveluri: analiza pornește de la **material și tehnică**, trece prin **formă și percepție** (compoziție, stil, efecte vizuale), continuă cu **semnificația** (iconografie, simboluri, coduri culturale) și ajunge la **instituții** (muzee, galerii, critică), **politică și putere**, respectiv **probleme etice** (proveniență, restituiri, responsabilitate).

Pe lângă exemplele internaționale folosite pentru alfabetizare vizuală, volumul introduce studii de caz relevante pentru România.

În esență, volumul oferă o „trusă” coerentă pentru a trece de la analiza formală la interpretarea contextuală, fără a pierde nici bogăția formei, nici realitățile sociale care fac arta posibilă și inteligibilă.

MultiMedia Publishing <https://www.telework.ro/ro/e-books/estetica-si-sociologia-artei-vizuale-design-context-si-semnificatie/>

Digital: EPUB (ISBN 978-606-033-960-1), Kindle (ISBN 978-606-033-961-8), PDF (ISBN 978-606-033-962-5)

Data publicării: 28.02.2026