

Rezumat analitic al tezei „Torsul uman – semn, amprentă, arhitectură, simbol”

Introducere

a). Definirea obiectului

Am întreprins demersul nostru cu scopul de a contribui la definirea torsului și din punct de vedere artistic, având în vedere complexitatea conținutului plastic și expresiv al lui, ca fragment definitoriu al ființei umane. Subiectul a fost abordat de toate artele reprezentării vizuale, în toată varietatea lor tehnică, materială sau a mijloacelor specifice de exprimare, recunoscută fiindu-i valoarea, complexitatea și expresivitatea, chiar dacă e vorba doar de o imagine incompletă a corporalității.

Totodată, torsul oferă privitorului avizat o suită de date îndeajuns de sugestive și expresive, necesare completării imaginare a reprezentării date, provocându-l la un exercițiu antrenant, care face din decodarea imaginii un joc estetic și spiritual de cea mai rafinată factură. Tocmai pentru că este incomplet, corpul prezentat în imaginile torsului se cere descoperit, completat și desăvârșit, iar prin asta aportul fiecărui privitor poate aduce noi și neașteptate rezultate. Nicio imagine terminată a corpului uman, adică plină de conținut și formă corespondente stării naturale, nu permite privitorului acest privilegiu, de-a contribui la desăvârșirea ei. Pe scurt, torsul este o piesă de artă ce reclamă receptare interactivă, permițând cu atât mai multe tipuri de receptare și lectură, cu cât completările părților absente sunt mai variate.

b). Argumente subiective

Între datele specifice fondului nostru subiectiv, care ne-au făcut să înclinăm înspre tema noastră este și atracția resimțită încă din copilărie față de elasticitatea trupurilor atletice, ale saltimbancilor și ale contorsioniștilor. Apoi, pe măsură ce lucram studiind operelor marilor maeștri ai sculpturii universale, descopeream noi valențe ale suprafeței, ale tectonicii și desfășurării spațiale a corpului uman, în care am intuit un orizont de expresivitate nelimitat, pe care ne-am dorit să-l abordăm în viitoare proiecte artistice personale. Studiile și exercițiile de început, realizate în studioul propriu limpezeau pas cu pas relațiile datelor plastice importante, proprii torsului. Analizele și observațiile directe, pe modele, ne-au favorizat o mai bună înțelegere a funcțiilor mecanice, a angrenajelor

osoase și musculare ale trunchiului uman, ca bază de plecare a celorlalte elemente anatomice, precum capul și membrele. Acesta fost momentul în care am descoperit marea putere de sugestie și dinamica expresivă a torsului în sine, în absența celorlalte elemente anatomice.

Ni s-a părut semnificativă, pe parcursul formării noastre artistice, marcarea diferenței dintre *a privi* și *a vedea*, care face și trecerea de la exercitarea unei abilități senzitive naturale, comună viețuitoarelor, la talentul observării artistice și mai larg estetice a lumii. Privirea e un simplu exercițiu senzorial spontan, o relaționare de natură adaptativă a corpului nostru la mediul care-i transmite semnale de natură vizuală, pe care ochiul le interpretează transformându-le în imagini, în funcție de care își reglează poziția în spațiu. Privirea are, deci, o funcție adaptativă și pragmatică. Vederea, însă, în sensul pe care dorim să i-l acordăm aici, este o formă spiritualizată a privirii, o privire analitică, comprehensivă care trece dincolo de semnalele și formele imediate oferite de mediul înconjurător, pentru a pătrunde calitatea estetică, poate chiar eidetică (adică ideală) a celor pe care le privim. Pentru a face mai limpede această diferență, am putea spune că ochiul privește, iar mintea vede, sau că a vedea înseamnă a înțelege esența obiectului pe care ochiul nu face decât să-l privească. Privirea fixează aspectul exterior al lucrurilor, dar vederea le pătrunde esența, de aceea arta de-a vedea este profund spirituală, iar, uneori, chiar religioasă, întrucât vederea poate atinge extrema, rară, a clar-vederii a clarviziunii, în care se revelează lumea arhetipală.

c). Argumente de natură culturală

Alături de gustul propriu, de preocuparea constantă pentru formele și tipurile de expresivitate ale corpului uman, acesta este interesant în sine, ca formă de existență naturală, ca obiect fundamental al antropologiei, biologiei, istoriei culturii și istoriei în sens mai larg, universal, fapt care ne sprijină convingerea că, în esența ei, cultura este cultură a omului, deci umanism. Orice corp reprezintă o regiune spațială specific determinată și reliefată în funcție de materia și forma pe care le conține, având atât proprietăți biologice cât și estetice.

Corpul sau, dacă vrem, trupul este ceva care există în spațiu și se mișcă în spațiu. Fără libertatea de mișcare, fără tensiunile și energia cu care se încarcă în multiplele lui procese cinetice, fără traiectoriile și căile pe care le parcurge trupul nu ar putea să exprime

nimic din ceea ce-i este specific, precum forța, voința, orientarea, pătimirea, suferința, elemente pe care le regăsim în acte definatorii cum sunt munca, lupta, erotismul etc. Corpul străbate spațiul, mai precis diverse spații, descriind tipuri de mișcare și expresie pe care noi, cu sensibilitate artistică, le putem prelucra în modalitatea unor paradigme estetice. Torsul este una dintre ele – esențială, credem noi, pentru că exprimă chiar mobilitatea trupului în relația lui cu spațiul –, dar nu unică, deoarece portretul și nudul exprimă și ele ceva important aparținând corporalității, numai că în alt registru și cu alte mize estetice, anume expresivitatea feței, respectiv a suprafeței corporale.

Întrucât corpul și corporalitatea reprezintă constructe culturale, acestea devin teme ale artei, sunt investigate, analizate și încărcate de conținut în epistema culturală modernă, caracterizată prin triumful individualismului în plan social și revelația Eului cugetător, măsură a existenței și adevărului în plan filosofic. Dacă interesul pentru corp angajează o filosofie a individualității depline, monadă în sensul leibnizian, în schimb preocuparea pentru tors arată că s-a petrecut o schimbare de paradigmă, că s-a ajuns la o viziune a *individului fragmentat*, incomplet, trunchiat. Astfel că teza care ne călăuzește întreaga noastră cercetare asupra torsului în istoria artei și de-a lungul diverselor spații culturale, poate fi formulată astfel: *torsul reprezintă imaginea artistică cea mai relevantă într-o cultură dominată de filosofia individualității trunchiate, intermitente, respectiv de fragmentarism*, așa cum se vede în cultura europeană începând cu secolul XIX, când filosoful german Friedrich Nietzsche anunța că nu există un Subiect și un Eu plinar, unitar și continuu, ci numai diverse modalități de manifestare ale presupusului *Ego cogito*, care apare și dispare ca o fantomă în spațiul psihic, dominat de pulsuni iraționale și voință de putere. În plan artistic, cu câteva decenii mai târziu, cubismul ne arată că omul este reductibil la niște bucăți sau fragmente, asemenea unui puzzle, din care se compune și în care se poate descompune după viziunea capricioasă a unui artist, precum Picasso, de exemplu. *Omul nu mai are unitate, nu este un întreg, ci o sumă circumstanțială de fragmente*. Aceasta e teza filosofică dominantă a culturii în care am decis să integrăm și viziunea noastră asupra torsului.

Cap. I. Corporalitate și limbaj

1). Corporalitate și limbă; vorbirea ca gest

În dorința noastră de-a evidenția ideea că între corp și limbaj există o legătură foarte strictă, este, credem, oportun să enunțăm că limbajul ca modalitate de relaționare între diverse persoane, expresie a reprezentărilor lumii și comunicare intersubiectivă începe în formele expresivității corporale, mai simplu spus, în gest. Gestul este limbaj anterior constituirii limbii, după cum țipătul, strigătul, onomatopeea sunt vocalizări cu intenție semnificantă anterioare cuvântului articulat.

După cum corpul uman și, cu o notație expresă, fața este obiect semnificant dinamic care generează expresie, deci limbaj, chiar înaintea articulării verbale, la fel fonația, inscripționarea, scobirea semnelor și vociferarea devin corporalitatea, adică materia sensibilă a unei limbi ascunse în straturile cele mai obscure ale intenționalității. Nu am putea analiza sensul și tipurile de expresivitate ale corpului și ale torsului dacă nu le-am fi plasat în prealabil în acest orizont cultural mai larg al limbajului. Dacă corpul uman, așa cum am văzut până aici, este prin sine un limbaj expresiv din care derivă vocea și cuvântul, atunci este îndreptățit să susținem și că torsul, ca regiune a corporalității umane, este o regiune specifică sau un *idiom special* al limbajului corporal. Întrucât corpul exprimă, semnifică și vorbește, torsul exprimă, semnifică și vorbește, chiar dacă, lipsindu-i capul, e silit să adopte altă formă de exprimare decât vocea. Exprimarea lui este prin excelență vizuală, altfel spus el se exprimă arătându-se.

2. Individualitate și fragmentare; consecințele în domeniul artei

Modernitatea culturală se ivește odată cu categoria subiectului, care înlocuiește categoriile tradiționale precum Ființa, Adevărul și, între anumite limite, chiar aceea de Dumnezeu. De aceea, cultura modernă este înainte de toate o *critică*, iar nu un sistem al lumii transcendente, o *metodă* a subiectivității reflexive care are demnitate întemeietoare. Descartes derivă certitudinea existenței lumii și a lui Dumnezeu din imanența *ego*-ului cogitativ, singura realitate ce nu poate fi relativizată prin îndoială. Ipoteza ontologică și cea teologică nu se impun cu evidență de la sine, ele trebuie să treacă examenul certitudinii subiective. În ultimă instanță, ceea ce va afirma de-a lungul întregii ei dezvoltări modernitatea este *caracterul fondator al eului*, necesitatea lui singulară în ceea ce privește realizarea și, mai apoi, exprimarea semnificativă a lumii.

Individul și individualitatea devin forme sociale, politice și etice ale modernității, rămânând totuși, sub aspect filosofic, figuri ale subiectivității. Logica modernității, spunea

Renaut, se conturează în procesul „substituirii progresive” a subiectului prin individualitate, ceea ce, la nivel etic, se exprimă prin *deplasarea dinspre autonomie spre independență*. Individualismul astfel configurat marchează un nou pas în istoria umanismului modern, dar unul care erodează din interior însăși logica umanistă, ducând la însingurarea, înstrăinarea, alienarea și nihilismul lumii contemporane.

Există patru valori constitutive ale individualismului modern:

- Definirea libertății ca independență perfectă a ființelor unele față de altele;
- Eliberarea individului de sub influența lumii exterioare, pentru a-i permite să acționeze în conformitate cu exigențele proprii sale naturi;
- Valorizarea în exces a individualului, degradarea colectivului sau asimilarea lui cu ordinea de coexistență a perfecțiunilor individuale;
- Dizolvarea consistenței raporturilor dintre persoane și subiecți, al căror acord derivă în mod necesar dintr-o ordine prestabilită supraimpusă, care-l are ca regizor pe Dumnezeu.

Trebuie remarcat că ideea „*fragmentării subiectului*”, care antrenează cu sine un întreg lanț de consecințe, între care „*fragmentarea realului*” (infra-realitate, supra-realitate), fragmentarea psihicului (inconștient, conștient, supraconștient) și „*fragmentarea adevărului*” (epistemologii relativiste, gândirea slabă), devine cea mai fertilă teză a modernității târzii, pregătind terenul pentru post-modernitate. Contrar viziunii carteziene, Hume va susține că omul *nu este* o esență, ci *se constituie* ca atare în pluralitatea actelor de percepție și de reprezentare, fiecare facultate internă dezvoltând propria operație mentală. Valorizarea umanului ca individualitate acordă un spațiu tot mai extins voinței și libertății de alegere; anumite opțiuni, valori, comportamente, atitudini nu se mai justifică prin apel la autoritatea socială, ci reprezintă consecința directă a dorinței individuale care preia o parte din autoritatea și legitimitatea socială.

Noutatea devine valoare în sine pentru că ajută la macularea rapidă a urmelor oricărui tradiționalism. În fapt ea valoare vidă, care funcționează ca vector utopic și pasiune anarhică, divinitate fără chip adorată tocmai pentru îi pot fi solicitate toate schimbările, pentru că întreține falsa iluzie a extazului infinității. Așa cum filosofii și savanții moderni cred în progresul infinit, *artiștii moderni cad în extrema inovației infinite*, care justifică chiar și cele mai excentrice schimbări. Noul e căutat tocmai pentru că,

încărcat cu prezumții infinite, oferă întotdeauna, dincolo de orice valoare estetică, *surpriza* și *diferitul*. Noutatea e o subversiune prin sine, atac al unui viitor promițător asupra unui prezent sfâșiat de suficiență; în echivocul ei, noutatea vine atât ca pasiune creatoare, cât și ca entropie a formelor culturale. Nu pare deloc surprinzător un titlu de carte al lui Harold Rosenberg prin care surprinde sensul modernității, *Tradiția noului*.

Pasiunea noutății este însoțită la moderni de căutarea exoticului și a arhaicității; vechiul, exoticul și îndepărtatul sunt mult mai apropiate de gustul modernității decât tradiția proximală și imediată. Îndepărtarea critică de tradiție nu face decât să convingă, o dată în plus, că modernii au o profundă conștiință a istoricității lor, că se simt victime ale unei temporalități pe care vor să o învingă prin noutate. Herder redescoperă poezia populară germană, Pound pe cea veche chineză, Delacroix recuperează Orientul, iar Breton e pasionat de cultura Mărilor Sudului. Esteticile moderne sunt fertilizate prin infuzia unor forme arhaic exotice, din acest proces născându-se mari inovații și mari opere în cultura și arta sec. XX. Cultul noutății viciază însăși consistența actului creator, alterează calitatea timpului în care el se produce. *Negarea tradiției* și *negarea de sine* sunt cele două pasiuni nihiliste ale modernității.

Cap. II. Elemente determinante și definatorii ale operei de artă

1) Expresivitatea, componente ale expresiei

Pentru a putea vorbi despre opera de artă, este necesar să trecem în revistă suma factorilor pe care orice materializare aparținând domeniului artei trebuie să-i includă: *conceptul, materialul de transpunere, expresia obiectului, tehnica de lucru, încărcătura gestului artistic și claritatea mesajului transmis*. Acestea sunt reperele importante al căror nivel stabilește în ultimă instanță *cota* valorică a obiectului artistic. Absența oricăruia dintre ele determină dezechilibrul celorlalte, punând sub semnul întrebării însăși apartenența la lumea artei a obiectului analizat.

Expresivitatea obiectului se materializează în desfășurarea sa spațială, formală (decupajul spațial, tensiunile formale și atitudinea subiectului) concurând, astfel, la limpezimea în conținut a mesajului transmis privitorului. Ea include conotații calitative, exprimate prin modul elocvent, clar, sugestiv, în care sunt transmise prin datele de natură plastică, ale limbajului formal al obiectului, semnificația emoțională și ideatică a mesajului indus. *Mijloacele de expresie* subliniază și ajută nemijlocit la susținerea expresiei dorite a

reprezentării. Ele cuprind în cazul modelajului sau cioplirii și modul de tratare a suprafeței, expresia modelului (fidel, șlefuit cu acuratețe, elaborat, texturat, vibrat, rudimentar sau brut) care determină în egală măsură calitatea rezultatului. *Expresia materialului* conținută de materia de lucru slujește, prin buna sa alegere, accentuării valorii operei și sublinierii mesajului. Calitățile materialelor și materialitățile lor, uneori surprinzătoare, perfect mulate pe intenția artistului și inteligent speculate de acesta, conferă expresia dorită operei de artă.

Mesajul transmis privitorului înglobează conținutul ideatic și emoția estetică pe care obiectul de artă le transmite privitorului, fiind o componentă importantă a calității artistice. Mesajul sau ideea face corp comun cu forma de reprezentare, care asigură corecta sa decodare. Mesajul și forma de reprezentare interacționează, determinându-se reciproc, și contribuie la creșterea impactului vizual, emoțional, asupra publicului, implicit la atingerea unui înalt nivel valoric al operei. Torsul ca reprezentare, lipsit fiind de membre și cap, poate ridica multe probleme referitoare la claritatea mesajului. Acesta este mult mai ușor de transmis prin imaginea figurărilor integrale, în care prezența, relaționarea și expresia acestor elemente formale simplifică lecturarea și înțelegerea lui chiar și de către publicul mai puțin avizat, (simplificând travaliul artistului) chiar dacă integralitatea figurii poate diminua misterul imaginii.

2). Percepția luminii și a spațiului

Existența și percepția imaginii și formei sunt posibile numai datorită luminii și prin apariția umbrei născute din ea. Percepția asupra spațiului și a formelor, definirea acestora, este stabilită prin intermediul pipăitului și văzului. Simțul tactil, pipăitul, ne oferă măsura corporalității, a tectonicii, materialității și consistenței lucrurilor, iar văzul, prin complementaritate, raporturile spațiale ale acestora cu lumea: profunzimea, distanța, orizontul. Prin contopire, datele furnizate de acțiunea lor alcătuiesc vederea, imaginea unei arhitecturi elementare a spațiului lumii, în a cărei rețea obiectuală ne integrăm.

Formele originare ale percepției și înțelegerii spațializării, distanței sau proximității sunt corporalizate. Imaginându-ne spațiul ca pe o *cămășuire* succesivă care începe de la nucleu, de la eul uman și se distanțează în noi straturi spațiale, putem concluziona că raportul uman fundamental cu orice distanță este această relație a *eului* cu elementele ce îi depășesc granițele, trecând prin „*altul*” și distanțându-se mereu de el.

3) Forma și evoluția ei

Formele, desfășurările volumetrice și mecanismele angrenării lor au fost în permanență un motiv de profundă meditație. Am procedat la structurarea evolutivă a devenirii formei create de om, pe ambele direcții ale sale – funcționale și simbolice – atât ca la un demers necesar analizelor de caz și de obiect, pe care le-am întreprins pe parcursul acestei teze, cât și dintr-o necesitate decursă din rațiuni de ordin pedagogic, utilă domeniului nostru de activitate. Am ordonat evoluția formei pe niveluri ale criteriilor de funcționalitate, considerând că forma utilă și necesitatea creării ei a răspuns în primul rând unor nevoi umane de utilizare imediată. Ea a devenit tot mai complexă, în paralel cu cealaltă categorie de forme, care răspund însă cerințelor spirituale umane, formele simbolice.

În evoluția formelor tridimensionale, primul nivel a fost cel al *formei funcționale*. Următorul nivel este cel al *perfecționării formei*, obiectul devenind tot mai corespunzător funcției. Prin perfecționare, obiectul atinge nivelul *eficienței formale maxime*. Din marea diversitate a lumii formelor simbolice, de expresie liberă, ne-am îndreptat atenția asupra reprezentării figurii umane, respectiv a torsului. Am extins apoi această analiză, de la reprezentarea sculpturală completă, a statuariei perfect conservate, concentrându-ne pe torsul reprezentării, până la torsul ca operă cu expresie plastică autonomă.

Cap. III. Statueta antropomorfă de la obiect ritualic, la torsul ca operă autonomă

1). Apariția statuetei antropomorfe și funcțiile ei

Reprezentarea antropomorfă obiect manufacturată conștient, a apărut aproape simultan cu omul, însoțindu-l în toate epocile și stadiile evoluției sale. Ea a îmbrăcat forme și dimensiuni foarte diverse, de la amuletă și pandantiv până la statueta. Considerăm reprezentarea de mici dimensiuni (amuleta și plastica mică) ca fiind elementul nodal, obiectul simbolic în care își au originea ceramica și sculptura, iar *in extenso*, celelalte arte care operează cu volumul și relația acestuia cu spațiul. Fie că reprezintă ființe umane, figurări zoomorfe sau plante, amuleta poate fi încadrată între limitele abstractului, dar cu suficiente elemente de recunoaștere a subiectului reprezentat. Încărcătura magico-spirituală a amuletei recrează lumea căreia i-a aparținut *in illo tempore*, puternicul ei caracter simbolic, dincolo de imagine, fiind coplesitor, decodificând inevitabil epoca și aducând date asupra specificului arealului cultural și artistic căruia îi aparține.

Apariția primelor obiecte cu scop ritualic, elaborate în mod conștient, pe teritoriul european, nord african și în Orientul apropiat, își are explicația în intenția de a multiplica artificial senzaționalele accidente ale naturii (*Venus din Tan Tan*), pe care le-au observat ori de care au luat cunoștință întâmplător. Datorită creșterii numărului de indivizi care alcătuiau comunitățile umane, și datorită creșterii în complexitate a ritualurilor religioase, necesitatea multiplicării acestor obiecte devenea tot mai pregnantă, iar dezvoltarea în paralel a mijloacelor tehnice de prelucrare și cizelare a reprezentării a permis atingerea unui nivel de finisare care va le va înnobila și le va accentua semnificația.

1). Tipuri de reprezentări antropomorfe

Am Întreprins o sistematizare a parcursului urmat de reprezentarea umană tridimensională, de la aceea cu rol de obiect cultural-religios și până la momentul mai recent, al statuii omagiale, dedicate, astfel:

- **statueta idol.** Schematică dar expresivă, ea nu conține trăsături identificabile ale personajelor, acestea fiind doar generice sau transferate conținutului simbolic al reprezentării.
- **statueta comandată.** Este tipul de statueta în care se urmărește copierea naturii, asemănarea cu personajul reprezentării (membru al familiei sau conducător al comunității), despre care se crede că nu în puține cazuri ar fi pozat artistului.
- **statueta-funcțională.** Obiectelor acestei categorii de utilitate rituală sau funcțională cotidiană (*bol, ulcior, mâner, unealtă* etc.) cu dimensiuni specifice, li se transferă elemente anatomice.
- **statuia monumentală de elogiere.** Este ridicată în scopul recunoașterii importanței și slăvirii unor zeități, sau elogiului unor personaje sau personalități marcante (prezente sau trecute) ale vieții reale a comunității.

2). Statuetă antropomorfă și simbol

Omul începuturilor situează întreaga lume fenomenală într-un larg context de simboluri. Fiecare operă de artă este un simbol sau un complex simbolic. Chiar arta imitativă acționează simbolic, oferindu-ne imagini ale unei aparențe prin care recunoaștem altceva. Dacă *arta imitativă* reprezintă apropierea de natură și tendința obiectivării sensibile, *arta simbolică* semnifică depărtarea de natură, fiind însoțită de o tendință puternică de abstractizare. O trăsătură importantă a reprezentărilor simbolice este

polivalența conținutului și complexitatea modalităților de formalizare care trezesc și fac posibile infinite reprezentări mentale imaginare. Această pluralitate a sensurilor, caracteristică artei simbolice, nu redă rezultate directe ale percepției. Ea este prezentă pentru prima dată în formalizarea reprezentărilor artei primitive.

Prin simbol se înțelege tocmai o sferă de pure semnificații, nonvizuală, eliberată de senzorialitate. Imaginea artistică ne înfățișează obiecte perfect recunoscutibile, relația ce subzistă între acestea fiind situată în afara lumii reale, este trans-empirică, conexiunea lor constând în semnificații și în existența unor anume legături spirituale. Artă simbolică are caracter de *scriere în imagini*. Ea trebuie lecturată și interpretată după cum rezultă din opinia gânditorului german Schleiermacher, ca un dat prin care cunoaștem un altul, nefiind vorba despre o anumită formă exterioară a obiectului, ci despre un act de voință din partea celui care îl percepe. Disponibilitatea omului primitiv exersată în percepția simbolurilor, era mult mai mare decât cea a omului modern. În epocile arhaice, anterioare apariției limbajului articulat, comunicarea era bazată exclusiv pe simboluri, prin evoluție, datorită apariției și perfecționării limbajului și codurilor de comunicare scrise, omul nu a mai fost constrâns să comunice prin intermediul lor. El nu mai comunică cotidian prin imagini, ci printr-un cod grafic alcătuit din semne simplificate, care nu mai sunt reprezentări, imagini obiectuale în sine.

3). Reîntregirea vestigiilor mutilate prin mulare cu ipsos și consacarea torsului ca temă plastică autonomă

Un moment important în evoluția nudului în artele plastice este acela situat la începutul veacului al XIX-lea, perioadă marcată de necesitatea întregirii sculpturilor antice, în vederea prezentării lor în mari muzee ale lumii. O sistematizare tipologică a reprezentării umane și implicit a torsului, s-ar putea face, în primul rând, după criterii ținând de genul masculin-feminin și vârsta personajelor (adolescentin – mult mai dificil de delimitat sub raport formal –, matur sau de senectute). După mesajul transmis, bazat pe expresia reprezentării, torsul evocă diverse genuri de personaje: *eroic* (cu musculatură puternică, tensionată, plin de forță, activ, energic, dinamic) *senzual* (având forme idealizate, emanând erotism), *contemplativ* (pasiv, static). Raportat la mărimea umană reală, dimensionarea este legată direct de scopul inițial și destinația obiectului. Astfel reprezentările antropomorfe pot ajunge, în cazuri de excepție, la *supramonumental* (cazul

coloșilor egipteni sau a unor reprezentări ale lui Buddha în Orient), monumental și miniaturizat, până la dimensiuni de pandantiv sau mult mai reduse.

Istoria artei moderne înregistrează concomitent cu revirimentul interesului pentru mulajul de ipsos, folosirea, în realizarea operelor de artă, a materialelor sărace printre care și ipsosul. Calitățile plastice de excepție ale acestui material au fost exploatate de marii artiști din perioada modernă, precum Auguste Rodin, Max Ernst, Hans Arp și Alberto Giacometti. În concepția clasică statuia albă (albul fiind un atribut al statuariei clasice) ar fi o formă vie. Romantismul a receptat în statuaria antică, caracterul demonic, straniu, păgân și, începând din acest moment, forma clasicistă a devenit un simbol al stranieții. Clasicismul a fost pe punctul de a-l accepta ca atare, dar nu a putut să-și depășească ultimele *rezerve*. Artă contemporană, europeană și americană, a acordat un rol important mulajului de ipsos, pe care mirajul apariției noilor materiale plastice reușește să îl înlăture pentru un timp dintre materialele utilizate cu predilecție de către sculptori.

4). Reprezentarea torsului în ronde-bosse, altorelief, relief plat și sgraffito

Tendința inițială a figurării era aceea de redare fidelă, realistă, tridimensională, a preexistentului natural, prin tehnica modelării sau sculptării în ronde-bosse. Această tehnică, care nu reclamă o *înțelegere abstractă* i-a permis omului primitiv, ca prin observarea directă a modelului să realizeze o reprezentare identică sau foarte apropiată de natură.

Între momentul inițial al *zgârierii* aleatorii a pereților argiloși ai peșterilor și cel în care, prin valoarea sa de simbol *zgârietura* devine desen, deci artă, s-a derulat un proces complex și îndelungat. Transpunerea în plan a unui model tridimensional complex, în urma reducerii sale la contururi prin sgraffitare asemenea proiecției umbrei sale, urmată de inserarea corectă, în interiorul conturilor a detaliilor tectonicii interioare, astfel încât sugestia succesiunii spațiale a elementelor care îl compun să fie logică și sugestivă, este mult mai dificilă. Întreg acest proces presupune antrenarea *înțelegerii abstracte* asupra spațiului, pentru redarea în plan a modelului tridimensional, cu toate sugestiile spațialității sale. Din acest proces au început a se contura bazele primare ale desenului perspectiv. O variantă de lucru mai evoluată a reprezentării în sgraffito este aceea în care compozițiile cu multiple elemente antropomorfe și zoomorfe, sau cu reprezentări de personaje singulare,

centrale, sunt realizate prin incizare și hașurare pe suprafețe mai mari, colorate anterior, mono sau policrom.

Tehnica sgraffito a marcat un progres semnificativ în asigurarea perenității imaginii și în diversificarea tehnicilor de reprezentare. Ea a servit în mod decisiv la formarea mecanismului de abstractizare și traducere sugestivă, inteligibilă, a spațialității modelului tridimensional, în scopul reprezentării sale în plan. S-a produs deci mixarea înțelegerii spațiului cu perfecționarea progresivă a mijloacelor de realizare a iluziei spațiale în plan, proces datorat capacității umane native de interconectare a lor. Acest mixaj a fost apoi perfecționat prin continua exersare a înțelegerii abstracte a spațiului, conducând la definirea noțiunilor ce au pus bazele desenului cu sugestie spațială prin elemente de perspectivă. Din zgârierea accidentală și aleatorie inițială, prin perfecționarea acestui tip de reprezentare s-au dezvoltat, prin exersare, intervențiile diferențiate de *scoatere* (prin sculptare și cioplire) sau *adăugare* (prin modelare) a materiei din suprafața de lucru. În acest fel s-au conturat toate celelalte tehnici de reprezentare în relief, specifice ceramicii și sculpturii: relief plat, basso-relief și alto-relief, genuri de reprezentare ce păstrează drept condiție de bază legătura cu planul de referință, de la care se dezvoltă în spațiu.

Cap. IV. Schiță istorică subiectivă a evoluției torsului din preistorie până în actualitate – (studii de caz)

1) Delimitări spațio-temporale

Ca întindere geografică, am luat în studiu evoluția reprezentării tridimensionale a corpului uman, acordând o atenție aparte torsului, în arealul apusean și sudic al Europei, bazinul Mediteranei, Orientul Apropiat, Asia Mică, Egipt și apoi în America precolumbiană. Considerăm că evoluția abordării corpului uman în arta precolumbiană este semnificativă și inseparabilă de evoluția artei universale, atât din perspectiva valorii sale, ca leagăn al unor culturi foarte importante, și a întinderii sale geografice, cât și din cea a contribuției propriu-zise la patrimoniul cultural uman.

Am parcurs un traseu ce începe de la arta peșterilor, arta epocii primitive, ajungând la arta secolului al XX-lea, atingând și alte momente importante din punctul nostru de vedere. Statistic majoritatea reprezentărilor antropomorfe preistorice realizate în ronde-bosse sunt feminine, fapt ce confirmă rolul important al femeii în aceste epoci, probabil dominate de culte matriarhale. Supraviețuirea și perpetuarea erau dezideratele majore ale

comunităților umane preistorice, fapt ce ar putea explica prestigiul divinităților materne, reflectat în artefacte utilitare sau culturale, precum și în reprezentări artistice. În perspectivă metafizică, apelativul *fecioară* este dat substanței, materiei prime primordiale, care prin capacitatea sa misterioasă, divină, poate îmbrăca, se poate impregna în orice formă fără a se epuiza. Femeia încarnează în același timp *misterul Creației și misterul Ființei*, a tot ceea ce este și devine, moare și renaște în mod ciclic.

Se pare că și pentru omul paleoliticului, partea cea mai expresivă și mai bogată în sugestii formale a corpului uman, era torsul. El reprezenta actul procreării și producea tensiunile cele mai dătătoare de relief și sens. Tot aici era situat, conform credințelor primitive, sălașul sufletului și *motorul* întregului spectru de manifestări spirituale, comportamentale sau ale mobilității umane.

2). Studii de caz

Europa apuseană și mediteraneană. „*Venus din Wilendorf*” este una dintre reprezentările feminine cele mai expresive din întreaga istorie a artei primitive, care și a devenit între timp o imagine emblematică a acestei perioade. Marea varietate stilistică a acestui gen de reprezentări este evidențiată și analizând elementele formale și expresive ale seriei de figurine, realizate în steatită, descoperite la Balzi Rossi. „*Venus de Savignano*” este un exemplu din genul abordărilor în viziune geometrică. „*Venus din Sireuil*” aduce în discuție o nouă soluție stilistică și formală, deosebit de sintetică. Spre finalul aurignaco-perigordianului, alături de multele statuete în ronde-bosse, apar și reprezentări în relief, dintre care „*Venus din Laussel*” este cea mai importantă. Pe fondul aceluiași motiv – acela al Mamei Universale, care, dacă am gândi în termenii lui C. G. Jung, ar putea fi considerat arhetipul cel mai răspândit și prestigios al unor îndelungate perioade de matriarhat evident – descoperim adevărate amprente culturale, artistice și de civilizație *personalizate*, adevărate bănci de date lecturabile, purtând întreaga încărcătură a arealurilor cărora produsul artistic le aparține. Prin mijlocirea acestor reprezentări putem citi și înțelege varietatea spirituală și de atitudine, din a căror mare diversitate rezultă marea unitate în planul creației artistice la nivel universal.

Cicladele.

Creta, comparativ cu volumetria feminină accentuată și caracteristicile sexuale explicite ale producțiilor europene, am putea considera că ne prezintă Zeițe Mamă atipice. Sinteza

formală la care s-a ajuns în realizarea acestor siluete, marea lor expresivitate și putere de sugestie precum și simplitatea prelucrării le-au recomandat mereu studiului atent și analizei estetice constituind sursă de inspirație pentru mulți artiști ai sfârșitului secolului al XIX-lea și întregului secol XX.

Acest model conceptual, constând în reducerea formelor la volume geometrice simple, culminează cu variantele de o mare frumusețe, care reprezintă în opinia mea vârful artei reprezentării antropomorfe cicladiene, realizate prin modelare în argilă și cioplire în marmură, ale lucrărilor „*Cântărețul la liră*”. Perfecțiunea armonică și structura plastică susținute de valorificările spațial-geometrice, constituind expresia perfectă a sintezei formale. Rigoarea de mare simplitate a „tubulaturii” constituie schela care se insinuează subtil în ansamblul compoziției. Încremenirea în care sunt surprinse aceste figurine, realizate prin modelare în argilă sau cioplire în marmură, le detașează stilistic și estetic din mulțimea producțiilor similare ale artei preistorice fiind de mare expresivitate.

Apogeul sintezei reprezentării antropomorfe cicladiene a fost atins prin realizarea celebrei serii de idoli, al căror tors a căpătat forme perfect simetrice de „vioară”, de o rară frumusețe armonică. Conceptul decorativ-sintetic cicladian culminează cu eliminarea definitivă a detaliilor descriptive inutile, care distrag de la jocul curat al volumelor. Această atitudine în creația artistică este o trăsătură caracteristică a maturității de creație. Descoperirea acestor mici statuete a avut un mare răsunet, ele devenind modele de referință pentru arta secolului al XX-lea.

Ciprul produce, în contextul civilizației elene, opere importante în cursul secolelor anterioare epocii creștine, integrându-se organic în ansamblul evoluției artei antice. Aici se dezvoltă la finele mileniului al IV-lea î.C. o civilizație rezultată dintr-un interesant amestec de influențe siriene și anatoliene, interferând cu cele cretane și miceniene târzii. Idolii de dimensiuni mici, realizați în teracotta, au trupuri modelate simplu, aproape plat, cu puține detalii. Torsurile lor au forme sintetizate geometric, figurinele aplatizate fiind decupate în curbe largi pe conturul întregii înălțimi. Linia dreaptă apare doar ca separare verticală a picioarelor cilindrice, care se termină abrupt cu sugestia slab sgraffitată a degetelor, asemeni celor ale membrelor superioare. În interiorul formelor artistul operează minimal.

Micene. Torsurile idolilor miceniени nu evidențiază cu claritate genul personajelor. Unii au lățimea maximă a torsului în regiunea bazinului și se îngustează progresiv înspre gât și

picioare și par a fi siluete feminine. Stranietatea acestor reprezentări decurge din execuția formală a trupurilor, extrem de simplificate, sau a detaliilor capetelor, dominate de nasuricioc, de ochi circulari supradimensionați, proeminenți și de urechi mari adevărate toarte de care atârnă cercei, uriași în raport cu dimensiunile capului. Labele picioarelor dau impresia că personajele stau pe vârful degetelor schițate fugar, accentuând atmosfera stranie a întregii reprezentări. Toate aceste elemente, care frizează parcă descrieri ale unor apariții nepământene, cu o expresivitate de factură total nouă, dovedesc imaginația productivă, ludică, a artiștilor acestei zone.

Mesopotamia. Caracteristica tipologică a idealului uman sumerian evidențiată în „*Femeie*” și „*Scena alăptatului*” sau „*Regele și Regina*”, statuete de mare frumusețe, pare a fi suplețea, fapt ce contrazice mai cu seamă tipologiile feminine întâlnite până acum.

Domeniul monumental al reprezentării sculpturale tridimensionale umane este dominat de seria reprezentărilor lui Gudea, regele neîncoronat al neo-sumerienilor, admirat și iubit de supuși și devenit o adevărată legendă. Toate reprezentările sculpturale sunt închinare zeului său personal, Ningizida. Canoanele reprezentării lui Gudea sunt respectate indiferent de situație, el fiind immortalizat în picioare sau așezat pe un mic tron fără spătar. Tronul, element plastic și simbolic specific, întâlnit și în statuaria egipteană, este lipsit de fast în descrierea demnitarilor modești apropiați și iubiți de supuși. Formele idealizate, ample și finisate până la luciu, ale reprezentării regelui Gudea pun în valoare finețea modelului și frumusețea naturală a materialului de lucru. O trăsătură ce caracterizează întreaga artă neo-sumeriană este aceea de a accentua mai mult idealul decât realul reprezentării. În aceste sculpturi se observă cu claritate amestecul fericit al perfecțiunii stilistice cu intensitatea spirituală transmisă prin intermediul personajului. Operele acestei perioade reprezintă în majoritatea lor scene sau rituri de devoțiune.

Primul Imperiu Babilonian. Una dintre cele mai frumoase statuete descoperite pe șantierul arheologic de la Mari și care decora palatul Zimlin, este „*Zeița care împarte apă*”, zeiță a fecundității și belșugului (simbolizat de apă), având un trup tânăr și zvelt, cioplit în piatră albă. Părul zeiței, îngrijit împletit, păstrează urmele vopsirii în roșu. Colierul cu șase rânduri de mărgele, număr simbolic în credința babiloniană. Seria statuetelor descoperite la Mari continuă cu figura prințului „*Idi Ilum*”, decapitată de vreun capriciu, o furie neștiută sau de simpla trecere a timpului. Aceasta sculptură este o capodoperă prin monumentitatea

ei statică, și prin redarea amănunțită și de mare rafinament a bogăției vestimentației, proprii înalților demnitari, sub care însă se poate intui existența unui trup bine proporționat.

Arta Precolumbiană. Arealul central american ne prezintă una dintre cele mai mobile și surprinzătoare culturi ale patrimoniului universal cu o vechime de peste 2000 de ani îdC. Situri arheologice precum cele din Mexic (La Chiapa de Corzo, El Aborillo, Zacatenco), cele aparținând culturii olmece (Chiapas, Palenque, La Venta - Villahermosa, Tabasco și Veracruz - San Lorenzo, Antonio Plaza, Consuelo – San Luis Potosi) sau de influență stilistică ale acestei populații (Tatlico), ale culturii aztece (Veracruz și regiunea Golfului Mexic) sau ale culturii mixtece din regiunea Oaxaca (Guerero, Chupicuvar, Guanajuato și Chiapas), alături de cele peruviene ce domină Anzii Centrali (Tihuanaco și Titicaca) unde la Chavin de Huantar s-a născut o adevărată cultură denumită *Orizontul Chavin*, dezvăluie un adevărat tezaur obiectual-artistic extrem de original, divers și cu o simbolistică culturală profundă.

Relieful datorat activității vulcanice intense, zăcămintele metalifere ce au generat un magnetism aparte și condițiile de climă au amprentat viața populațiilor întregului areal: comportamentul, statura fizică, expresia facială, caracterul, comportamentul, obiceiurile și credințele, reflectându-se cu pregnanță în specificitatea manifestărilor artistice. Este foarte probabil că aici își au obârșia și ritualurile magice extreme, dintre care unele presupuneau extirpări brutale de organe vitale și chiar sacrificii umane.

Preocuparea pentru reprezentarea figurii umane, este și aici una majoră. Prin modelarea liberă și sintetică, stângace la început, în argile de mare frumusețe se transferă antropomorfismul statuetelor rituale, vaselor cu caracter ritual sau de uz cotidian. De asemenea prin modelare liberă sau cioplire în materiale diverse, argile, lemn, piatră de varietăți ce ajung până la esențe semiprețioase, sunt realizate reprezentări umane și vase, într-o largă gamă dimensională: de la amulete până la reprezentările totemice monumentale. Caracteristici stilistice comune întregului areal sunt: atenția deosebită acordată redării capului cu trăsăturile specifice, demonstrată prin supradimensionarea sa în raport cu trupul (amulete totemice, capetele gigantice de la La Venta și Veracruz) expediata redare a membrilor sau decorativismul realizării („Femeie bicefală”, „Adolescent”, „Zeul Coatlice”). Acestea pun în evidență dmirabilul stil realist al câtorva reprezentări olmece („Copil olmec”, „Luptător olmec”, „Femeie șezând”).

Constatăm totodată multiple asemănări stilistice, constând în modul de tratare a suprafețelor sau atitudinea statică și contemplativă a figurărilor precolumbiene, cu cele ale unor culturi foarte îndepărtate geografic, precum Egiptul, India, Cicladele și Sumerul. De pildă „Femeie șezând” evocă Scribul egiptean și reprezentările lui Budha, „Adolescent” și „Bărbat îngenunchiat” figurări sumeriane și cicladiene. De asemenea porțiunile pictate ale unor statuete, precum „Femeie bicefală”, prezintă motive similare chiar cu ale culturii Cucuteni-Ariujd-Tripolje, bine reprezentată pe teritoriul țării noastre.

Dincolo de valoarea stilistică, conceptuală, simbolică, și documentară intrinsecă, arta precolumbiană are marea calitate ca începând cu mijlocul secolului al XIX-lea a servit ca model conceptual creației unor artiști europeni importanți.

3. Circumstanță subiectivă

Preocupată în mod deosebit pentru figura umană, temă în care a excelat prin naturalismul execuției sau introducerea de modele morfologice feminine și masculine și realizarea de compoziții de mare anvergură și complexitate, sculptura antichității elene nu a fost, totuși, unul din punctele de plecare în demersul nostru. Artiștii Eladei au marele merit, recunoscut, de a fi aprofundat într-un mod realist-naturalist până la perfecțiune tema reprezentării corpului uman și de a fi păstrat vie aceasta preocupare în artă.

În planul cercetării personale am analizat, ca zonă de trecere între cele două perioade stabilite de noi ca fiind mai sugestive și mai pline de evenimente inovatoare, opera sculpturală, aparținând unei epoci frământate dar productive, Renașterea italiană.

Michelangelo Buonarotti, personaj de mare și polivalentă valoare artistică și umanistă a lăsat în Renașterea italiană urme neprețuite. „*Madonna della Scala*” cunoscută ca fiind prima sa sculptură, permite stabilirea unei legături între Michelangelo și Bertoldo. Ea face conexiunea cu tipul imaginii plastice care exprimă devoțiune, creat chiar de Donatello, maestrul lui Bertoldo, stil ce s-a bucurat de o mare popularitate la finalul secolului al XV-lea. Sub aspect morfologic, sculptorul apelează nemijlocit la „*Madona în nori*”, a lui Donatello, luată ca punct de referință sub raportul potențării formelor și aceasta în stilul așa-numitului *rilievo schiacciato*, relief cu o modelare a suprafeței plate și extrem de nuanțate. În perioada maturității și mai ales către încheierea prolificiei sale activități creatoare, întâlnim o perioadă de sedimentare, de simplificare și sintetizare, caracteristică apogeului concepției artistice. Este epoca realizării operelor sculpturale de mari

dimensiuni, a așa-numitei *serii de sclavi*, transpuse în marmură, de mare forță a expresiei și a complexității compoziționale. Caracterul *nonfinito* al sculpturii, aflată între momentul desprinderii definitive, încă insuficient descătușate, apropiată blocului masiv de marmură, dar a cărei intenție de ieșire în *ronde-bosse* este evidentă, îi conferă un aspect mai apropiat de topografia unui relief accentuat sau, pe alocuri, a altoreliefului. Una dintre capodoperele recunoscute ale lui Michelangelo a fost însă „*Pietà*” o remarcabilă realizare a epocii sale, reprezentare de mare virtuozitate artistică a Fecioarei Maria așezată, ținând îndurerată trupul neînsuflețit al lui Isus pe brațe. „*Pietà*” este, alături de „*David*”, prin atenția acordată detaliilor, finețea cioplirii și, mai apoi, a perfecțiunii finisajelor, una dintre cele mai realiste sculpturi ale maestrului italian.

Constantin Brâncuși își manifestă viziunea asupra noului, prin faptul că el nu concepe noul, ca o găsim a unui limbaj *original*, ci ca regăsim a celui *originar*. Echivalența originalului la Brâncuși era întoarcerea la *originar*. Seria de variante și copii ale „*Sărutului*” ne propune o abordare inedită a torsului uman. „*Sărutul*” lui Brâncuși este primul caz în sculptura universală de temă care deschide o întreagă serie de variante. Abordare de factură novatoare cu rădăcini nu numai în artele arhaice (indiană, africană, mediteraneană și precolumbiană) cu care Brâncuși a avut contact, figurarea contopește două entități, reducându-le la o formă-nucleu epurată de ramificații și structuri de suprafață. Sculptorul operează această esențializare păstrând doar elementele expresive, care ne pun în fața unei perechi generice, monolit ireductibil, contopită în act. Sintetică și expresivă, ideea sărutului capătă formă, prin cunoașterea virtuților materialului și natura lor anonimă, create de artist. Serie de variante a acestei teme atestă marea fervoare a transformărilor tehnice și conceptuale la care artistul o supune creator.

Regăsim „*Sărutul*” în conceptul ambiantal al „*Porții sărutului*” sintetizat la esență, ca gest ritual repetitiv, insinuat subtil în friza *tonoului* (traversa porții), transferat și „pilonilor” de sprijin. Ansamblul nu este mai puțin expresiv sau încărcat de simbol decât figurările din arta greacă, egipteană, sumeriană, indiană sau precolumbiană, fiind conceput după o logică profundă și încărcată de semnificații, a proporțiilor, numărului elementelor constructive și motivelor simbolice. Motivele conținute de coloana și poarta lui Brâncuși au evidente corespondențe cu cele ale stâlpilor rituali și porților de lemn maramureșene dincolo de similitudinile lor cu arta indiană (stâlpii rituali și coloanele imperiale).

Sculptura brâncușiană este însă dominată și prin structura conceptului ce îi stă la bază, de imaginea reprezentărilor temei sărutului al cărei desen emblematic apare în toate cele trei abordări: „*Sărutul*”, „*Coloana Sărutului*” și „*Poarta Sărutului*”. La o analiză atentă, aceste trei sculpturi sunt modele de perfectă simbioză stilistică, a trei tehnici sculpturale: ronde-bosse, basorelief și sgraffito. Brâncuși utilizează atât sgraffito, cât și basorelieful pe volumele de bază realizate în ronde-bosse, ale acestor sculpturi.

Torsurile ocupă un loc aparte în preocupările artistului pentru formele corpului uman. Transpuse în mai multe variante dimensionale sau materiale și în concepte formale, începând de la descriptivul anatomic până la esențializarea maximă, aceste lucrări sunt urmarea firească a unui parcurs evolutiv spre sinteza formală.

Jean Hans Arp realizează pe parcursul evoluției sale artistice configurații începând de la genul clasic și până la extrema esențializare formală, cu mare putere de sugestie. Influența lui Brâncuși asupra lui Arp este covârșitoare și determinantă. Perioada de maturizare a creației fiecăruia dezvăluie, totuși, personalități diferite. Unul, filosof, logic, calculat și, inițial, relativ dezavantajat, a parcurs cu pasul fiecare metru al drumului său artistic, celălalt, vioi și nestăpânit, ludic, foarte sensibil, poetic și cu o operă de dimensiuni impresionante; unul, pionier deschizător de drumuri, celălalt, un continuator merituos și foarte prolific.

Sculptura lui Arp se deosebește de a lui Brâncuși prin subtilitatea și suplețea ei, prin rolul mare acordat hazardului, prin spiritul mai ludic, prin unduțiile voluptuoase ale „*Torsurilor*” sau fluidul vital al „*Creșterilor*” care se încolăcesc și șerpuiesc parcă într-un dans vegetal, alb, moale, inelat. Lucrările „*Idoli*” sunt de mare profunzime a conceptului și a nivelului tehnic de realizare. Efectul monumental pe care Arp îl realizează cu mare finețe prin subțierea formei către bază face ca obiectele, relativ masive și impunătoare dimensional, să pară mai ușoare și suple, chiar imponderabile. Seria intitulată „*Concrețiuni umane*” este alcătuită din prelucrări formale elaborate cu mare acuratețe, prin care Arp sugerează prezențe umane fără a reproduce forme sau volume anatomice descriptive, recognoscibile. Torsurile „*Femeie*”, „*Pirineza*”, „*Torso-Garbe*”, „*Demetra*”, „*Corifeu*”, „*Dafne*”, sunt materializări ale acestei viziuni în care purificarea formei atinge limita sublimului, aluziile formale reușind să inducă fără a descrie, prezențe umane evidente.

Alberto Giacometti este preocupat îndeosebi de tema locului omului în interiorul sistemului său de referință și de problematica formei figurii umane în relația sa cu spațiul. Complexa relație om-spațiu îl determină după „epoca” sa cubistă să realizeze în perioada suprarealistă și structuri de factură scenografică, vizând monumentalul, în care inserează siluete umane dar și obiecte simbol cu funcționalități deturnate. Acest tip de abordare se regăsește în seriile „*Colivii*” și „*Palate*”. În sculptura lui Giacometti, „*Femeia lingură*” evidențiază cel mai bine influențele sintetic-decorative ale artei africane și egiptene. Areele culturale artistice ale aceluiași continent, ele marchează sugestiv aceste piese care, prin sinteza formală și precisă a decupajului spațial, simplitatea formală și articularea lor totemică sugerează prezența umană. Siluetele de mare simplitate, extrem de sintetice sunt imagini simbolice. Stilistic ele se detașează de celelalte opere giacomettiene prin îngemănarea conceptului personal al artistului cultivat, cu elementele expresive ale unui arhaism bine conservat, preluate și inteligent prelucrate în asamblaje de o factură nouă, modernă.

În reprezentarea figurativă căreia i-a rămas credincios, Giacometti dezvoltă o atitudine de spiritualizare anonimă a personajelor. Dinamice sau statice, figurările lui Giacometti au o vitalitate care nu poate trece neobservată. Un exemplu în acest sens este cel al personajelor care alcătuiesc compoziția „*Piața*”, puse în situații dinamice caracteristice atmosferei dintr-un instantaneu înregistrat într-o mică piațetă europeană. Singura semnificație pe care corpul uman o are pentru Giacometti, anume aceea de simbol exterior al unei subiectivități intangibile, purtător al unui vid interior ce nu poate fi umplut, ci doar răscumpărat de un simbol substanțial, dovedește înclinația sa spre filosofia existențialistă. Personajele giacomettiene nu au precedent în sculptură. Filiforme și imateriale ca expresia unei emoții evanescente, ele sunt dincolo de a fi apariții sau simboluri-vizuale care, dematerializându-se, materializează inefabilul. Ele frizează dialogul cu imponderabilul și cu divinul, trăsături cu care ființa umană este dăruită prin Creație. „*Omul care merge*”, o adevărată reprezentare a ideii de mers, „*Quadriga*”, o temă arhaică de mare delicatețe ca soluție spațială sau „*Om prăbușindu-se*”, un caz extraordinar de sugerare a mișcării, sunt printre cele mai reprezentative lucrări.

Lucrarea „*Siluetă de femeie*” este ilustrativă pentru obiectul cercetării noastre, având toate datele stilistice și conceptuale proprii autorului, verva expresivă și dinamică a

modeleului giacomettian. Prin intermediul ei sculptorul induce privitorului starea liniștită și anonimă, starea generică a contemplației. Torsul este ușor lizibil având accentuate elementele anatomice definitorii ale feminității sub transparența sugerată a unei rochii diafane. Prin originalitatea sa, are o influență majoră asupra sculpturii secolului al XX-lea. Întreaga creație sculpturală a lui Giacometti, datorită mesajului profund umanist, este revendicată ca punct de plecare pentru orientări diverse ale plasticii moderne și contemporane. Ea constituie cu fiecare lectură un îndemn către o regândire a problematicii spațialității și expresivității tridimensionale a torsului în artă.

Henri Moore care a preluat fraze întregi din filosofia lui Brâncuși asupra formei aplicându-le apoi creației sale, este un neobosit căutător al sintezei formale în sculptură. Figura umană, în viziunea acestuia, crește din forme alcătuite într-un continuu schimb plastic între ritm și materie. Alături de operele care sub aspect formal sunt apropiate unui mediu natural de amplasare, întâlnim configurații surprinzătoare, abstracte, producții plastice libere care se învecinează armonios cu arhitectura citadină. Moore realizează un mare număr de lucrări monumentale, în transpunerea cărora apelează la întreaga gamă de materii și tehnici sculpturale, adaptate intenției sale dimensionale și de expresie, întruchipând în tot atâtea variante formale corpul uman. Lucrările sale, indiferent de configurația lor vectorial-volumetrică, de numărul componentelor, de dimensiunile sau materia în care sunt transpuse, abordează când ludic, când logic tema trupului omenesc ori a elementelor sale. Asamblajele sale cu volumetrii aluziv anatomice, armonice și expresive, rezultă dintr-o prealabilă și bine înțeleasă disociere a formelor figurii umane.

Lucrările sale au ca numitor comun alternanțele armonice de plin-gol, vertical-orizontal, curb-rectangular, masiv-suplu, fiind concepute ca părți din peisaj. Dinamica volumetrică a decupajelor lor spațiale evocă imaginea alcătuirilor misterioase și pline de energie latente a ansamblurilor ciclopice întâlnite la Stonehenge (menhire, dolmene și cromlehuri). Moore apelează frecvent la soluția introducerii, în ansamblul lucrărilor sale alcătuite din volume pregnant abstract-organice, a mâinii ca element anatomic contrastant descriptiv, pentru ca prin procesul asocierii mentale să inducă mai direct privitorului alcătuirea umană. Marea serie de sculpturi "*Figură în repaus*", are multe elemente comune cu desenele "*Adăposturile Londrei*", care, prin compozițiile lor aglomerate, ar presupune și o mare tensiune vectorială care induce un dinamism pe măsură.

Alberto Viani își declară cu fermitate încă de la începutul activității sale artistice refuzul reprezentării figurative a realității, experimentând permanent tendința spre simplificare, spre afirmarea reală și firească a volumului în spațiu, printr-o geometrie curată și evidentă a formelor. El își declară cu fermitate încă de la începutul activității sale artistice refuzul reprezentării figurative a realității, experimentând permanent tendința spre simplificare, spre afirmarea reală și firească a volumului în spațiu, printr-o geometrie curată și evidentă a formelor. El a știut să cerceteze analitic, căutând mereu în extrem de vasta și mereu reînnoita fenomenologie a formei, dincolo de orice confuzie, dezordine sau negare a valorii, imaginea ideală și arhetipală a omului, explorată apoi din plin în relațiile sale cu timpul și cu întreaga existență a ființei. Artistul reușește să evoce torsul, ducând până la limită cu eleganță parcimonioasă desfășurarea spațială, reducerea volumetrică a formei și masei ei, operând cu aluzii formale ce au aspect de membrană flexibilă, care racordează cu finețe protuberanțele tectonice, definind prin puține elemente forma propusă. Torsurile sale ne propun configurări spațiale de mare sensibilitate și profunzime, șlefuirea perfectă a suprafețelor și curgerea lor moale elipsoidală deosebind silueta feminină de cea masculină. Alături de opera lui Brâncuși, Arp, Giacometti sau Moore, Viani a contribuit semnificativ la rândul său la procesul de schimbare a întregii viziuni a învățământului superior artistic italian, contribuind la revigorarea generală a acestuia, începând cu sculptura, grație dublei sale posturi, de dascăl și artist.

Igor Mitoraj. Creația sa este marcată de stilul clasic, deprins în timpul studiilor cracoviene și mai apoi pariziene. El abordează și în sculptură, ca și în pictură acest stil de lucru, dar cu trimiteri ideatice și imagistice la frumusețea nemuritoare a sculpturii antice grecești și romane. El folosește ca un mijloc plastic eficace impresionanta supradimensionare a lucrărilor procedeu prin care reușește să smulgă efectul estetic al fascinantului copleșitor. Fragmentele de trupuri umane, torsuri în majoritate, sunt executate plastic astfel încât prezintă la terminații o perfectă mimare a uzurii datorate trecerii timpului prin coroziune, în cazul metalelor, sau prin erodare și ruperi accidentale, mecanice, în cazul marmurelor și pietrei. Astfel se induce publicului iluzia lecturării unei statuarii antice abia recuperate de arheologie.

O soluție plastică cu mare impact vizual și cu profund conținut simbolic la care artistul apelează frecvent este aceea a încastrării de mici capete sau busturi anonime de

personaje antice, în edificiul trupurilor. Ele sunt plasate în deschideri asemănătoare unor ocnițe, nișe, firide sau ferestre. În acest fel, el face o aluzie destul de transparentă la ideea trupului casă, cetate intimă în care sufletul omului este în siguranță. Suprapunerea sculpturii și asocierea sa cu un element arhitectonic de mare simplitate, luneta sau turnul unei clădiri aflate în fundal, într-o cromatică adecvată, subliniază odată în plus tema „trupului-casă”, abordare frecvent întâlnită în opera sculptorului. Interactivitatea, procedeul prin care publicul este provocat la o participare efectivă, colaborând la modificarea sau crearea cu concursul său a unor mutații determinante la nivelul expresiei sau al mesajului operei, are menirea de a atrage și deschide căi spre înțelegerea mesajului limbajului artistic modern. Comunicarea directă cu publicul a devenit o componentă importantă a artei contemporane, prin care acesta receptează mesajul esențial al operei, indiferent de domeniu, direct, neepurat de critică sau cronica artistică. Este mijlocul prin care artistul poate transmite publicului prin opera sa cu valențe interactive, intenția și mesajul, ca într-un dialog față în față. Originalitatea sculptorului, care operează cu mijloace clasice, constă în aceea că, operează la un nivel dimensional impunător, apelând la fragmente ale trupului uman extrem de expresive și sugestive și, mai ales, în aceea că propune amplasări spectaculoase ale acestora în spații urbane, armonizându-le.

Antony Gormley. Creația sa sculpturală este vizibil influențată de teoriile moderniste. În studioul său din Londra el elaborează conceptual și efectiv, obiecte sculpturale sau instalații cu trimitere directă la corpul uman. El utilizează cu imaginație tehnici și materiale dintre cele mai variate, de la plumb la metale în aliaje diverse, terracotta și alte varietăți de argile, până la materiale sau obiecte recuperate, din care realizează asamblaje inedite gen „objects trouvee”. Din aceste obiecte, speculându-le inspirat expresivitatea și folosindu-le ca unități de construcție – „cărămizi” –, alcătuieste forme umane cu dimensiuni variate, începând de la mărimea naturală până la monumentale, ca „*The Wast Man*”. Cunoștințele de antropologie și arheologie acumulate anterior studiilor de sculptură, dar și preceptele religioase budiste au fost întrebuințate cu un singur scop, acela de a reprezenta corpul uman. În perioada de maturitate a creației sale utilizează tot mai rar tehnicile clasice de modelare a materialelor, înlocuindu-le cu turnările și sudurile metalice prin care realizează asamblaje spațiale dintr-o diversă gamă de obiecte metalice, sfere prisme, bare, inele, sârme, pentru a proiecta iluzii umane, diafane, aparent avolumetrice, urmărindu-și cu multă

perseverență obiectivul creării de figuri și siluete anonime, lipsite de identitate. Cu ajutorul acestui gen de materiale își atinge scopul într-un mod foarte original, compunând acest tip de figurări anonime, organisme goale, transparente și ușoare, acești „*everymans*” după cum îi denumește el însuși, personaje umane generice.

Artistul englez urmărește o logică a construcției, a asamblării edificiului artistic, *își construiește modulul de lucru din moduli*. El clădește modular corpul uman din grupe de elemente asemănătoare, baghete, biele, prisme, bile, cuie sau orice alt tip posibil de corp repetitiv, modular. Apoi, în marile sale compoziții utilizează ca modul acest nou element. Modulul construit în acest caz, corpul uman, devine unitate de lucru cu ajutorul căreia Gormley remodelează spațiul indiferent de natura sa. Artistul își creează sculpturile nu doar ca simple corpuri umane, ci ca forme ce construiesc și remodelează la rândul lor spațiul.

Cap.V. Proiecte personale de investigație plastică

1). Colaje obiectual-figurative. Premisa de la care am plecat în realizarea acestei suite de imagini plastice a fost aceea a relației între creator și opera sa, reflectată printr-un pregnant transfer de date de natură expresivă, formală sau dimensională aparținând creatorului, atât obiectelor funcționale, cât și lumii obiectelor simbolice create de el.

Observăm că, dincolo de dimensiuni sau proporții, denumirile multor elemente și zone ale locuinței tradiționale sunt identice cu cele ale corpului uman, determinate de factori ce țin de utilizare, formă sau amplasare. Transferul se extinde și asupra obiectelor funcționale care populează habitatul uman. Cuvinte precum: *cap, frunte, ureche, ochi, gură, buză, gât, umăr, braț, corp, spinare, piept, burtă, brâu, fund, picior, talpă*, și care definesc regiuni sau elemente anatomice, în forma lor lingvistică arhaică sau actuală, se regăsesc cu mare frecvență în alcătuirea casei sau obiectelor ce o mobilează. Ciclul de imagini pe care îl prezint, presupune această alăturare imaginară, punând omul față în față cu obiectul meșteșugit de el și subliniază permanența corespondenței de dimensiune, formă, simbol și denumire, existentă între acești doi poli ai universului uman. Ele sunt proiecții ale lumii obiectuale, evocatoare ale unor prezențe umane, sau proiecții ale umanului, evocator al unei posibile prezențe obiectuale, într-o abordare ludică bipolară.

Mitul lui Icar apare în acest ciclu în două lucrări, în ipostaze diferite. Prima siluetă este feminină. Statică și monumentală, simetrică simbolizând încremenirea de dincolo de uman și exprimând incontestabila îngemănare a omului cu divinitatea și aspirația sa de a-i pătrunde înțeleșurile. Imaginea care o reprezintă pe „*Doamna Icar*” exprimă aerul hieratic pe care figura umană îl dobândește în momentul transfigurării ei de contactul cu divinul. Lucrarea „*Icar*”, apoi, îl înfățișează pe bărbatul care din dorința apropierei de divinitate, îndrăznește să pună în practică aceeași aspirație ca și doamna sa, zborul, o aspirație născută odată cu omul.

„*Tiara*” ca obiect de vestimentație specific ofierilor religioase, are o încărcătură simbolică de mare intensitate spirituală, atât prin monumentalitate și amplitudine volumetrică, prin frumusețea decupajului forme deschise către înalt, uneori chiar agresivă, dar nu gălăgioasă, cât și prin asocierea mentală imediată cu prezența divină, atât de profund intrată în conștiința umană.

2). Omul, lemnul și piatra. Este un proiect construit, ca și concept, pe aducerea în actualitate a personalităților din două lumi diferite, reală și mitico-religioasă. Primul tandem de personaje, „*Adam*” și „*Moise*” sunt personaje-simbol de mare valoare spirituală, ancorate în conștiința umană prin scrierile biblice. „*Platon*” și „*Aristotel*” reprezintă al doilea tandem de personalități, cu capacități intelectuale și viziune de excepție, aparținând epocii clasice a filosofiei și științelor.

A doua serie de imagini s-a născut prin construcția spațială a unor scene alegorice, care evocă momente înălțătoare și glorioase sau, nu de puține ori, odioase și sumbre ale istoriei umane. Scene ca „*Încoronarea*” și „*Rugul*”, evocă ritualuri laice sau inchizitorial-religioase care au marcat conștiința umană, iar altele sunt imagini inspirate de viața controversată a lui „*Moise*”, fiind imaginate în alegorii precum cele intitulate „*In Memoriam*”, „*Oratorul*” sau „*Cortegiul*”. În realizarea acestor *obiecte-personaj*, am optat pentru piatră ca element de lucru tocmai pentru conotațiile ei vizând stabilitatea, greutatea, veșnicia sau calitatea de martor tăcut al întregii evoluții a universului terestru, al cărui beneficiar de la Creație încoace este omul. Al doilea material de lucru este furnirul. Opus pietrei ca și conotație și încărcătură semantică în primul rând și, apoi, ca materialitate și expresie, lemnul, respectiv furnirul, aduce în această asociere partea ușoară, mobilă, trecătoare, muritoare și cu o deosebită dinamică a metamorfozării.

În toată această serie de reprezentări am urmărit atent și am exploatat expresia materiei. Flexibilitatea fragilă a fâșiilor din diverse esențe de furnir ce alcătuiesc desfășurările spațiale, relaționată cu jocul cromatic al intruziunilor ce apare pe cilindrii de piatră foarte stabili, mult mai concrete, dar cu o materialitate caldă, conferă un benefic plus de energie expresivității reprezentărilor. Dintre acestea face parte și compoziția „*Cortegiul*”. Reprezentarea torsului în această serie este de maximă sinteză, elemente adiacente ale trupului personajelor fiind induse prin acele sugestii minimale ale membrilor inferioare, care ridică figurarea de pe suprafața de sprijin, reducându-i masa substanțial.

- 3). Eve.** Al treilea proiect personal, numit generic „*Eve*”, este legat mai direct și mai evident de torsul uman. L-am realizat în anul 2001-2002 și constă în transpunerea în plan, pe hârtie de desen, în tehnici grafice, folosind apoi și tehnici combinate de colorare în tempera, guașe pastel și creioane colorate. Seria este alcătuită din patrusprezece reprezentări de factură diversă, având aceleași dimensiuni, în care tehnicile de lucru sunt combinate, astfel încât fiecare imagine evidențiază un alt mod de realizare al aceleiași teme generice, aceea a torsului feminin.

Torsuri ușoare și diafane sau carnale, voluptuoase și încinse se desfășoară în situații compoziționale nu foarte complexe, relativ statice, ideale pentru angajarea unui întreg arsenal de tehnici mixate de aplicare a culorii, de la cele clasice, arhicunoscute, la combinații diverse și foarte personale. Maniera de realizare cuprinde întreaga gamă posibilă, de la gestul rapid și intens al trăirii de moment, la aplicarea tehnică, cumpănită, a suprapunerilor cromatice succesive, cu materiale și instrumente diverse, urmărind în permanență expresia ansamblului imaginii. Sugestia spațial-volumetrică a acestor reprezentări, jocurile cromatice precum și cele tonale din care respiră volumetrie și tectonică sunt în așa fel concepute, încât să accentueze expresia spațial-tridimensională. De la laviuri discrete, descriind siluete scufundate în misterul unui abur fin, la cele mai atent descrise sau foarte concrete, evocând parcă ciopliri în materiale consistente, suita de personaje feminine exprimă o nesfârșită varietate de simțăminte pe tonalități și game tot atât de diverse.