

CAP. VI. PUNCT DE VEDERE ASUPRA PRINCIPILOR DE ELABORARE ALE SCULPTURII MONUMENTALE

VI.1. Sculptura

Sculptura este o artă a reprezentării atât de interior cât și de for public. Ea este arta de a proiecta și a construi forme tridimensionale, de obicei pentru a fi privite din afară, având următoarele caracteristici:

- a) Reprezentarea obiectelor naturale sau imaginare;
- b) Prezentarea unui desen cu forme tridimensionale;
- c) Sugerarea de idei generale, de sentimente sau alte tipuri de experiență.

Materialele folosite de obicei în sculptură sunt lemnul, piatra, argila, bronzul și alte metale, fildeșul, osul, cristalul, jadul, pietrele prețioase, ceara și materialele plastice.

Procesele obișnuite sunt cioplirea sau tăierea, modelarea cu mâinile și turnarea într-o formă. Produsele sculpturii sunt de obicei numite statui întregi (statuete sau figurine dacă sunt mici).

Sculptura este una dintre cele mai vechi arte, fiind produsă încă din epoca paleolitică în scopuri magice, religioase, politice, ornamentale ș.a.m.d. Ea imită lucruri concrete existente în natură dar și obiecte imaginare. Tendința recentă spre o artă semiabstractă sau extrem de stilizată (ex. *Brâncuși*) extinde noțiunea de sculptură.¹

Mare parte a sculpturii este figurativă, dar există și cea nonfigurativă, numită de obicei abstractă sau nonobiectivă și care este menită uneori să comunice idei generale, sentimente, forțe naturale sau tipuri de experiență.

După *Columbia Encyclopedia – New York 1935* sculptura este „arta de a reprezenta într-un material solid și în trei dimensiuni forme din natură sau obiecte din imaginație. Ea cuprinde reprezentarea în întregime, în care opera poate fi văzută din toate părțile și are proporțiile reale în toate cele trei dimensiuni și reprezentarea în relief, în care figurile sau desenele nu sunt separate fundamental și au proporțiile reale doar în lungime și lățime iar adâncimea sau grosimea au proporțiile micșorate”. Materialele folosite în mod obișnuit sunt cele enumerate mai sus și determinate în prelucrarea lor de tehnologiile și tehnicile specifice sculpturii. Formele sculpturale sunt prezentate direct ochiului în trei dimensiuni, nu doar

¹ Adina Nanu, *Vezi? Comunicarea prin imagine*, București, 2002, p. 96

reprezentate ca atare, prin iluzia umbrelor ca în pictură, prin jocul plinurilor și a golurilor. În unele sculpturi cum sunt cele ale lui Carvallo și Henry Moore spațiile interioare se văd limpede, forma fiind goală pe dinăuntru ca o scoică sau un instrument muzical cu coardă. Desenul sculptural are multe elemente comune cu desenul arhitectural sau cu alte desene tridimensionale, utilitare etc. Toate definițiile sculpturii afirmă că ea este o artă a reprezentării. După J. A. Symonds „sculptura și pictura se deosebesc de celelalte arte frumoase, prin imitarea lucrurilor concrete existente în natură. Ele copiază corpurile oamenilor și animalelor, aspectele lumii înconjurătoare și obiectele făurite de oameni pentru exprimarea lucrurilor lăuntrice-spirituale”.

După cum spuneam definițiile mai recente includ și reprezentarea obiectelor imaginare. Tendința recentă spre o artă semiabstractă sau extrem de stilizată sau îndreptarea spre desenul total nonfigurativ, face necesară extinderea și redimensionarea mult a acestei noțiuni.

Există nenumărate gradații între caracterul extrem de realist și cel total nonfigurativ; dar este acum și tendința de a le include pe toate în sculptură. Se face uneori deosebirea între sculptura sau pictura abstractă și cea nonobiectivă, în sensul că arta abstractă este luată după obiectele reale, înlăturându-se unele detalii ale lor pe când cea nonobiectivă „vine dinăuntru”. Această distincție nu e valabilă, orice artă derivă din experiența lumii exterioare organizată de forțele lăuntrice. Diferența constă în gradul de abstractizare: o artă rămâne sensibil apropiată de un anumit gen de obiect sau fenomen natural, iar alta nu. Arta nu este niciodată pur abstractă sau nonobiectivă; întotdeauna are puterea de a sugera asociații exterioare, prin ușoare asemănări sau alte moduri.

Sculptura „abstractă” sau „nonobiectivă” nu este neapărat lipsită de semnificație, sugerată sau destinată doar ca decorație. Ea este menită uneori să comunice idei generale, sentimente, forțe naturale sau tipuri de experiențe. De exemplu, un anumit aranjament al materialelor poate sugera tensiunea sau relaxarea, mișcarea de rotație sau de ridicare, o atitudine de amenințare etc. Pentru cine ține seama de toate aceste stiluri diferite și tendințe, definiția de bază a sculpturii trebuie să fie extinsă: sculptura este arta de a proiecta și a construi forme tridimensionale, de obicei pentru a fi privite dinafară având toate caracteristicile amintite mai sus la punctele a, b, c.,²

Reliefulurile, în sculptură, sunt un gen de reprezentare aparte comparativ cu sculptura tridimensională. Ele sunt pe deplin vizibile numai din față; obiectele, volumele sau desenele reprezentate nu sunt complet detașate de suprafața fundalului. În basorelief ele se proiectează

² Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, București, Ed. Enciclopedică, 2003, p. 96 passim

doar puțin în afara fundalului; în altorelief se detașează foarte mult de fundal (de planul suport); în relieful scobit (incizat) zonele cele mai ridicate sunt în planul fundalului.

Monumentele spațiale figurative sau nonfigurative, ornamentele arhitecturale și alte reprezentări tridimensionale sunt găsite adesea în sculptura de exterior și poartă denumirea de sculptură de for public. Sculptura, o întâlnim, ca o formă de bază a manifestărilor „de tip instalație”, care au luat amploare în ultimile 5-6 decenii. Această nouă manifestare plastică poate să includă și picturi, grafici etc care așezate după o concepție sculpturală, crează și formează scenografii simbolistice, dar care nu mai sunt legate de frumusețea clasică sculpturală.³ Sculptorul modern folosește tot mai des deșeurile metalice și plastice, lăsând la o parte dalta și ciocanul cu procesul său de cioplire manuală, înlocuindu-le cu aparate de sudură, de decupare, de lipire, de îndoire, de virolare etc. În sculptura modernă adesea sunt introduse experiențe de culori, obiecte electronice, deschizând noi porți de reprezentare a ideilor sculptorului.

VI.2. Materiale pentru sculptură⁴

Un capitol, astăzi vast care impune abordarea lui în mod special nu numai din perspectiva multitudinilor de materiale posibil a fi astăzi folosite în lucrul din sculptură, ci și din punct de vedere al dezvoltării tehnologiilor și instrumentelor de lucru moderne, chiar dacă unora dintre noi le sunt convenabile cele tradiționale.

Procesele tehnologice de transpunere a operelor de artă⁵ – ne referim desigur la cele din domeniul sculpturii – în material definitiv, sunt diversificate și ele au un specific aparte caracteristic fiecărui material în parte; fie el: piatră, lemn sau metal. Înșiruind doar materialele de bază clasice în domeniul rocilor aș aminti pentru transpunerea în material definitiv: marmura, granitul, travertinul, calcarul, alabastrul, etc., iar, lemnul ar putea avea „ca reprezentant” de seamă: nucul, arinul, stejarul, mahonul, ș. a. m. d. În ceea ce privește metalul în domeniul neferoaselor este cel specific și preferat – bronzul, alama, zamacul, argintul, aluminiul, plumbul, fonta sau oțelul, și de ce nu aurul, platina, ș.a.m.d.

Materialul, deci, și tehnica artistică, joacă un rol important în actul de creație, ele oferind creatorului o serie de posibilități pentru transpunerea și definitivarea operei sale artistice, bineînțeles între limitele lor obiective. De obicei alegerea și propunerea pentru

³ Adina Nanu, *Vezi?...*, p. 116

⁴ Rudolf Wittkover, *Sculptura*, București, Ed. Meridiane, 1980, p. 22-25

⁵ Ibidem, p. 41-56

finalizarea operei de artă, pentru sculptură, este lăsată îndeobște la dorința și aprecierea artistului. Dar nu puține sunt cazurile când beneficiarul operei impune materialul. Am trăit și cazuri când artistul, în realizarea unor lucrări comandate, este obligat să suporte intervenția comanditarului în realizarea lucrării de sculptură, conform opțiunilor sale. În astfel de situații descoperim adesea, „marea dramă” a creatorului artist în „disputa” cu obtuzitatea comanditarului. Se subînțelege credem, cu ușurință, dificultatea momentului și repercursiunile nefaste asupra realizării lucrării de artă. Folosirea materialelor de lucru în sculptură depinde în bună măsură și de evoluția meșteșugului, a tehnologiilor de evoluția tehnică care la rândul ei a creat materiale noi, dispozitive și aparatură nouă cu influență directă asupra performanței de punere în operă. Făcând o discretă incursiune în istoria dezvoltării și organizării meșteșugului sculpturii, care la început se făcea și aplica empiric iar în timp odată cu evoluția mijloacelor tehnice de lucru – în Egiptul Antic, cu câteva mii de ani a.Chr., pe șantierele, școlile sau atelierile din Grecia Antică, în Evul Mediu când au apărut breslele sau asociațiile familiale, ajungând în epoca modernă, contemporană nouă până la nivel instituțional; de întreprinderi, centre de specialitate, ateliere, etc.

Din totdeauna problema alegerii materialului pentru sculptură a fost condiția prin care se asigura durabilitate unei lucrări, destinată unor spații interioare sau exterioare. De obicei în funcție de aceste materiale sculptorul concepe arhetipurile ce vor întruchipa forma și structura cerută de fiecare material în parte. Artă sculpturală, ca o direcție a artelor vizuale ce reflectă spiritual, omul, ființele și obiectele din realitatea înconjurătoare, prin mijloacele ei specifice, care înscriu imaginea în spațiu real prin trei dimensiuni: înălțime, lățime și adâncime, utilizează materiale diverse atât tradiționale cât și materiale mai noi, folosite în aproape toate domeniile de activitate.

În domeniul sculpturii *două* sunt materialele care au prevalat în timp în lucru: lemnul și piatra. Materialele neferoase, în special bronzul este al treilea material ca pondere, utilizat de-a lungul timpului în sculptură. Spațiile predilecte a acestui material au fost: China, Africa, Grecia, Roma, Europa în general. Tehnologia prelucrării lemnului a fost familiară țărilor nordice. Atunci când în aceste țări s-a utilizat piatra pe o scară mai largă a fost vorba de cele mai multe ori de piatra moale, precum calcarul și gresia specifică locului.⁶

Oprindu-ne asupra vremurilor pe când omul s-a apucat de prelucrarea pietrei, am putea stabili o vechime greu de apreciat, știut fiind că uneltele primitive din silex se găsesc peste tot în lume. Aceste unelte sunt dovezi ale invenției tehnologice, ale dexterității manuale umane. Lucrul cu ele fiind realizat prin „așchiere” sau „ciocănire”. Cu timpul au fost dezvoltate noi

⁶ Ibidem, p. 182-239

tehnici de prelucrare a pietrei, una dintre acestea fiind prelucrarea prin procedeul abraziv prin care se îmbunătățește forma uneltelor. Iar apoi, în timp au fost descoperite unelte de cupru, bronz și fier, cu ajutorul cărora s-a putut ciopli piatra. Existența acestor unelte a determinat apariția unor lucrători sculptori ce au marcat începuturile civilizației egiptene și babiloniene. Grecii și, după ei, romanii și italienii, au cultivat ideea potrivit căreia cioplitul pietrei și în special a marmurei, constituie cea mai desăvârșită realizare tehnologică dar și artistică a sculptorilor. Această muncă a devenit tradiție în întreaga Europă, prelungindu-și viabilitatea până în zilele noastre.

Activitatea tehnică de cioplire în truda sculptorului trece prin mai multe etape pentru a ajunge de la statutul de idee la cea de operă împlinită, finisată. Sculptura se bazează pe diverse meșteșuguri, în strânsă legătură cu materialele folosite. Materialul de lucru utilizat inițial de sculptor este lutul la care se adaugă plastilina sau ceara. Ipsosul se folosește ca material intermediar între lucrarea modelată în lut și cea definitivă (piatra, lemn, metal etc.).

În procesul de transpunere a unei lucrări într-un anumit material se impune cunoașterea totală a mijloacelor ce ni le pune la dispoziție tehnica și tehnologia contemporană. O importanță deosebită în sculptură o au aspectele legate de tehnica multiplicării, a realizării negativului unic și a prototipurilor, pentru mai multe exemplare (metoda stiekel-form, caserarea, forma pe baza de clei și cauciuc). După modul în care pot fi folosite și prelucrate materialele pentru sculptură ele pot fi clasificate în patru mari grupe:

- a) prin adăugare: lutul, ceara, plastilina, galvanizarea;
- b) prin îndepărtare, cioplire: lemnul, piatra, fildeșul;
- c) prin modelare la cald sau rece: metalele prin forjare, sudare, metaloplastice;
- d) prin turnare: materialele sintetice, sticla, aliajele feroase și neferoase.

După genuri și structuri, materialele de lucru pentru arta sculpturii se împart în trei clase:

1. organice - osul, fildeșul, cornul, lemnul, ceara, rășinile naturale, cleiul de oase ș.a.;
2. anorganice - piatra, metalele, argila, sticla, plastelina, cimentul, ipsosul ș.a.;
3. sintetice - rășinile acrilice, poliesterii, celuloidul, cauciucul sintetic ș.a.;

VI.3. Elemente de limbaj plastic ale compoziției în sculptură

În artele vizuale, compoziția este acea construcție conceptuală ce organizează și pune în relație elemente de limbaj vizual, semne, forme, introducând o ordine în structura facerii

obiectelor artistice. În acest sens, în artele vizuale obiectele sunt împărțite în mod practic; în obiecte plastice bidimensionale și obiecte plastice tridimensionale.

Formele de artă vizuală tridimensională, ca arhitectura și sculptura, ocupă spațiul real, cu forme reale măsurabile și având greutate și substanță efectivă. Artele bidimensionale ale picturii și desenului, deși necesită și ele materiale concrete ca hârtie și pânză ce sunt considerate suprafețe plastice pe care sunt așternute semne sau suprafețe colorate, semnificația vizuală a acestora depinde de relațiile și imaginile create prin organizarea operei în dimensiunile lățimii și lungimii.

Astfel, artiștii care lucrează în aceste două dimensiuni trebuie să facă uz de iluzii ale tridimensionalului ce sunt bazate pe raporturi optice și simbolice stabilite, pe suprafața plană a suportului desenului sau picturii.

Mai precis, materialul unei statui ocupă spațiul real, pe când o pictură sau un desen există într-o lume fără adâncime fizică realizată numai prin sugerarea ei, acesta fiind oprită de marginile hârtiei sau pânzei, a suprafeței plane.

Considerând numărul dimensiunilor spațiului ca număr al gradelor de libertate, spațiul cu cel mai mic grad de libertate este punctul. În acest spațiu nu este posibilă nici o mișcare și de aceea el nu are nici o dimensiune. Orice element care se află în el este tot un punct, dar cum acesta este acoperit în întregime de primul punct rezultă că nu conține nici un grad de libertate.

Dacă vom face ca al doilea punct să se îndepărteze de primul, el se va mișca pe o linie sau se poate spune că punctul trasează în urma lui o linie. Dacă tot spațiul care ar exista ar fi doar această linie, punctul va avea posibilitatea de a se întoarce pe ea. Are prin aceasta un grad de libertate, căci dacă se mișcă, el nu o face decât pe o linie dreaptă, deci într-o singură dimensiune. Mișcările punctului înainte și înapoi sunt denumite sensuri pozitive și respectiv negative de mișcare, dar nu constituie două dimensiuni diferite; acesta este spațiul cu o singură dimensiune.

Dacă punctul poate să părăsească dintr-o dată linia și să se abată fie la dreapta fie la stânga dar astfel încât să nu părăsească o suprafață, adică o figură pe care ne-o putem imagina ca fiind generată de mișcarea în ansamblu a unei linii, ne găsim într-un spațiu cu două dimensiuni. În acest spațiu punctul și linia au două posibilități de mișcare. De aceea, dacă punctul primește un impuls în această dimensiune, acesta va trasa în urma lui o linie dreaptă, frântă sau curbă și variabilă în funcție de grosimea ei. Aceasta pentru că are posibilitatea să se miște doar la dreapta-stânga, și înainte-înapoi. Dar punctul dorește să se ridice în aer, ca un fir de praf și părăsind astfel suprafața bidimensională, el câștigă un grad de libertate în plus.

El poate să se miște acum în sus sau în jos , în orice direcție, perpendiculară sau oblică. Acesta este spațiul cu trei dimensiuni, spațiul pur și simplu.

În realitate nu există decât numai corpuri. Cea mai fină trăsătură de creion nu este în fond decât o aglomerare de particule colorate pe un suport care este de fapt un corp. Toate formele din spațiul bidimensional nu sunt decât obiecte ale imaginației. Cu scopul de a ne nota ideile și pentru a le comunica semenilor noștri, notăm aceste forme prin intermediul desenului. Desenul nu conține altceva decât semne, adică simboluri.

În spațiul real, sculptura acționează în același mod, doar că acesta comunică prin formele concrete ale spațiului tridimensional. Forma este concepută și elaborată în trei dimensiuni și este destinată să se integreze spațiului. Ca mod de organizare, forma reprezintă totalitatea mijloacelor de exprimare plastică, ea dând înfățișarea exterioară. Rezultând din expansiunea volumelor, a forței încordărilor cu creșteri îndrăznețe și proiecții în relief, forma este posesoare de tensiuni expresive.

Ceea ce deosebește sculptura de artele vizuale plane este volumul ei fizic, cu desfășurarea spațial pe trei dimensiuni. Volumul are concretețe reală și solidă, este perceptibil vizual sau tactil ca orice volum fizic concret.

Formele naturale, anatomice sau geologice, repere inițiale pentru sculptură devin volume în sculptură prin transfigurare artistică. Volumul sculptat este creat și construit, inventat. El are creșteri, descreșteri expresive, înaintări și retrageri pentru a rezista atacurilor luminii, astfel încât lumina să nu alunece pe el ci să rămână și să definească. Volumul devine sinonim cu formele geometrificate, clare, delimitate de planuri și muchii. Volumul prin construirea lui înseamnă planuri și muchii. Planul este delimitatorul volumului, el asigurând claritatea volumului. Concave, convexe, verticale sau oblice, planurile fațetează volumul, ele fiind mărginite de muchii ce asigură delimitarea netă a luminii și umbrei.

Volumul tratat uneori ca element modular și bazat pe repetarea aceluiași element geometric, creează un ritm egal și precis ce construiește o arhitectură solidă a formelor dispuse în registre suprapuse, cu plinuri alăturate, structurate convingător într-o ordine perfectă.

Simplificarea și eliminarea excrescențelor figurale și anecdotice duc la regăsirea volumului esențial, sinonim cu corpul geometric în spațiu. Adus la simplificările esențelor lui vitale, volumul a primit sensuri simbolice.

Sculptura este arta celor trei dimensiuni și prin aceasta ea există și rămâne în afara noastră, în spațiul fizic pe care îl dizlocă și îl ocupă. Termenul de tridimensional este o condiție a oricărui obiect fizic, pe când spațiul este un concept al sculpturii. În sculptură,

cheia descifrării ansamblului și a detaliilor este spațialul, conceptul spațiului total, dialogul materiei sculptate în toate punctele ei exterioare și cu virtuale puncte infinite ale spațiului. Spațialul, ca și concept fundamental în sculptură, conturează și determină personalitatea și autoritatea sculpturii ca formă a spațiului tridimensional.

VI.4. Gândire artistică, limbaj vizual, mijloace de expresie artistică

Există ceva mai mult decât experimentăm, există „lucruri pe care le avem de învățat și lucruri pe care s-ar putea să nu le știm niciodată”⁷

Afirmația că limbajul artei nu poate fi descifrat spontan fără o pregătire prealabilă, fără o inițiere în convențiile și specificitatea discursului metaforic, chiar și în cazul unor indivizi superdotați nativ este un adevăr care nu poate fi combătut mai cu seamă acum când cantitatea de informație este copleșitoare. Arta zilelor noastre nu-și poate îndeplini funcția socială majoră în lipsa unei dezvoltări corespunzătoare a tuturor mecanismelor educației estetice. Noile conținuturi ce structurează mesajul universului propriu pe care artistul îl are a-l transmite semenilor săi nu se poate sluji de forme artistice anterioare, ce au dat expresie altor idealuri și semnificații, altor realități, ce însușează produsul și expresia unui alt context social istoric. Experiențele trecutului, acumulate în timp și verificate ca atare, nu numai că nu trebuie neglijate ci chiar refolosite cu respect și discernământ în intenția noastră de a păstra unitatea și continuitatea sistemului de valori, care se constituie în condiția esențială în a preciza poziția în spațiu și timp. A eluda relația dintre dezvoltarea social- istorică și evoluția și transformarea mijloacelor de expresie artistică înseamnă a neglija evoluția firească, organică, independența și condiționarea obiectivă a oricăror forme de activitate spirituală.

Modalitatea de percepere a activității artistice îi conferă acesteia valoare artistică, valoare marcată de gradul de educație a sensibilității artistului, de aspirațiile sale, de limitele și condiționările la care acesta este supus.

Câmpul vizual – consideră Gibson⁸ – depinde în ultimă analiză nu de condițiile de stimulare, ci de atitudine. În gândirea artistică, artistul creator împrumutând mijloacele limbajului vizual produce o percepție care are o valoare în sine, adică autonomă. Demersul artistului plastic se desfășoară firesc de la formă la sens, iar pe măsură ce se constituie forma avem argumente probatorii pentru o idee sau alta. Forma este termenul care își găsește

⁷ S. John Duly, *Bazele semioticii*, Ed. All, București 1997, p.p. 45-46

⁸ J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, N. J. Erlbaum, 1986, Apud: Doru Pop, *Ochiul și Corpul...*, p. 92

proiecția în toate categoriile de expresie vizuală, linii, suprafețe, volume, culori. Efortul principal al artistului a fost deprinderea regulilor punerii în formă și stăpânirea mijloacelor de limbaj plastic.

Arta, care în conștiința umanității definitiv este legată de spirit și de libertatea acestuia, se înnoiește și evoluează construind relații cu propriile sale date și principii interne, prin introducerea unor noi concepte asupra realului. Și dacă vom face constatarea că evoluția mijloacelor de exprimare în artă este în continuă dezvoltare, vom fi de acord că este îngrijorător faptul că forme care azi ne șochează mâine vor fi tradiție, că nu ne putem forma azi doar în spiritul tradițiilor și convențiilor de ieri decât cu riscul de a fi depășiți de spiritul și interesul vremurilor viitoare. Dezvoltarea sensibilității artistice trebuie să intre în acord atât cu tradiția cât și cu ceea ce va fi realitate mâine, pentru că limbajul artistic nu se formează nici după calapoade vechi, nici spontan ci pe baza unei pregătiri special dirijată bine organizată și solidă, atât pe plan formativ cât și informativ, care să corespundă procesului de modelare a unor personalități independente, în măsură să se exprime într-un limbaj plastic original și sugestiv ce premerge gustul general contemporan.

Arta este un limbaj în sine, specific, alcătuit ca toate limbajele din semne care au o încărcătură culturală. În cazul artei comunicarea este aceea care duce la comuniune, la împărtășirea în comun a unor convingeri și semnificații profund umane.

Lumea cunoștințelor noastre despre formă și spațiu este alcătuită deocamdată de geometria cercului și a spiralei, formele primordiale zămislite de legile mișcării cosmosului.

Opera lui Brâncuși spre exemplu, este fără îndoială un spațiu de „locuire” în această lume tainică, primordială, o unduire în adâncurile zămislitoare de forme. În aleatoriul aparent al universului descoperim semne care își pun pecetea atât în om cât și în lumea elementară.⁹ Nici noi, nici lucrurile care ne înconjoară, nici calitatea raporturilor noastre cu ele nu rămân intacte în identitatea lor, imobile în fluidul de timp, pentru că orice clipă care trece aduce modificări care transformă natura. Forma supusă transformării continue va elibera, spre exemplu sculptura de conceptul static de masă amorfă. Perceperea estetică a unor principii de compoziție echilibrul, simetria și ritmul în cadrul artei geometrice a impulsionat creația lui W.Kandinski și grafica realizată prin utilizarea ordinațoarelor.

După cum constată în mod justificat Cornel Ailincăi „sistemul industrial frustrează aspirațiile umaniste pe care arta se străduie să le susțină cu mijloacele sale”¹⁰. Tehnicile de difuzare mass-media modelează felul nostru de a fi și de a gândi. În acest context distanța

⁹ Mihai Drișcu, *Despre gândirea artistică actuală. Sculptura și structura spațiului*, în ARTA, București, nr. 4-5, 1973, p. 23-28

¹⁰ Cornel Ailincăi, *Introducere ...*, p. 12

dintre practica vie a artelor plastice și puterea de receptare a publicului s-a mărit considerabil. O colaborare între artă și tehnică este totuși posibilă cu condiția detașării de utilitarism ca finalitate; ne-am deprins cu ideea că artistul trebuie să fie mereu un descoperitor a cărui gândire elaborează sisteme interpretative ale lumii exterioare.

În prezent participăm la o nouă experiență artistică potrivit căreia rolul operei de artă nu este acela de a se înscrie într-un sistem de valori, în care plăcerea estetică este asociată cu ideea de frumos, plăcere menită să conducă la destindere și confort sufletesc. În secolul nostru s-a renunțat la reproducere și transcriere obiectivă, atenția centrându-se asupra conținutului pe care opera ni-l oferă prin forma și tehnica sa, prin noi experimente.

Publicul dobândește azi un nou mod de toleranță față de arta experimentală. Avangarda artistică a sec. al XX-lea consideră că arta este vie dacă distruge tiparele exterioare și dă răspunsuri noi la necunoscutele existenței. În fața acestei discontinuități, ruperi de ritm, modalități și tehnici de lucru este greu să distingem autenticitatea de impostură!?

Într-o lume marcată de tehnicism și lăcomie productivă la nevoile și aspirațiile profunde ale sufletului omenesc artistul are menirea recuperării echilibrului pierdut al unei civilizații unitare și umane, îndreptând gândul și aspirațiile omului spre noi dimensiuni spirituale, iar limbajele specifice vizuale trebuie să fie purtătoare de mesaj în această direcție.

VI.5. Evoluția formei sculptural – monumentale

Definirea sculpturii ca gen artistic decurge din evoluția fenomenului sculptural pe parcursul civilizațiilor, a formei sculpturale de la funcțional la expresiv - simbolic, dobândind valențe estetice și culminând cu sculptura din perioada megalitică ale cărei reverberații se manifestă în sculptura monumentală contemporană și care se constituie în modele de spațialitate, expresie, forță și măreție.

În pofida diversității stilistice și răspândirii pe un areal artistic și cultural uriaș, durabilitatea pietrei a permis creațiilor de o monumentalitate impresionantă de la Stonehenge, Karnac, Malta, monumentelor din insula Paștelui, Sfinxul, Coloșii lui Memnon din Egiptul antic, Atena Parthenos a lui Fidias, Colosul din Rhodos, columnele și arcurile de triumf ale Romei antice, de la statuara Renașterii la simbolismul artei moderne să dezvolte o sculptură monumentală de for public.¹¹

¹¹ Horia Matei, *Enigmele Terei*, București, Ed. Saeculum I.O., 1999, p. 109 passim

Între arhitectură și sculptură a existat dintotdeauna un raport de condiționare reciprocă, sculptura monumentală decorativă constituindu-se pe suportul arhitectural, cu scopul de a-l pune în evidență.

Sculptura monumental-figurativă dobândește o relativă independență față de suportul arhitectural, păstrându-și caracterul de lucrare monumentală, simbioza arhitectură-sculptură figurativă generează ansambluri arhitectonice unitare.

Independentă de arhitectură și adaptată unei ambianțe, dispusă în aer liber este sculptura de soclu, determinanta dimensiunii fiind dată de funcția socială a sculpturii, supradimensionarea monumentului implică gradul de importanță al mesajului pe care îl vehiculează. Sculptura de monument utilizează materiale durabile și este destinată unei funcții sociale, aceea de implementare a unui mesaj de largă circulație menit să influențeze mulțimile. Supradimensionarea monumentului nu implică și atributul de monumental. Monumentalitatea presupune existența geniului sculptural, care ghidează artistul în uzitarea diverselor metode de concretizare plastică.

Sculptura monumentală este definită de spațialitatea tridimensională a unui ansamblu structurat de forme și stabilește conexiuni între volumetrii și spațiu, statica sau dinamica volumului relaționând cu pasivitatea spațiului căruia îi conferă o semnificație născută din interfețele dintre volumetrie și spațialitate.

Sculptorul uzitează două tehnici distincte și opuse în procesul de realizare a creației plastice prin: modelare, adăugare de material și prin cioplire, înlăturare de material, preponderența cioplierii asupra modelării în istoria sculpturii fiind evidentă.

Actul sculptural este slujit de o mare diversitate de materiale, interacțiunea artistului cu materialul fiind determinanta formei artistice. Lutul este un material accesibil, umed este maleabil iar prin ardere devine rezistent. Pentru a le identifica și statornici valoarea artistică, sculpturile modelate în lut sunt turnate în material definitiv, rezultatul acțiunii, putând fi multiplicarea operei de artă. Gipsul este utilizat cu caracter tranzitoriu în transpunerea tehnologică a mulajelor, fază premergătoare turnării definitive în *metal*, rezultatul fiind definitivarea operei de artă. Factura diverselor metale presupune din partea sculptorilor o anume structurare a planurilor în scopul de a prelua sau a respinge lumina. Calitățile proprii fiecărui metal precum bronzul, oțelul, aluminiul, plumbul, metale prețioase, le conferă o anume consistență, culoare și strălucire care împreună cu tehnica de finisare se constituie în factura operei de artă. Sculptura utilizează diverse varietăți de *rocă*, precum: marmura, calcarul, granitul, travertinul și chiar pietre prețioase. *Lemnul*, frecvent utilizat în sculptură, permite facilități în transpunere, dar este mai puțin durabil, iar materiale dense cu textura

compactă precum *fildeșul* sau *osul*, permit transpuneri în miniaturi minuțioase. Materialele clasice enumerate mai sus sunt completate de o gamă diversă de produse sintetice, mase plastice, sticlă etc..

Volumetria formei sculpturale poate fi expansivă sau retractilă, poate sugera stabilitate sau mișcare, poate specula efectele luminii produse de relația dintre plin și gol. Suprafața determinată de volum acționează asupra acestuia în funcție de relațiile pe care le stabilește cu acesta. Astfel, caracteristic pentru tehnica modelajului este volumul expansiv. Formele irump spre suprafețe, rezultatul este o sculptură de tip centrifug.

Volumul sculptural de natură centripetă se poate impune dominând spațiul. Conexiunile și relaționările dintre volum și spațiu, relaxate sau tensionate, se pot constitui într-un *cadru ritual* care asigură vitalitatea sculpturii. Tehnica prin *cioplire* este proprie sculpturii de tip centripet al cărui caracter compact adună tensiunile, pulsațiile de la suprafețele exterioare spre centrul căutat.¹²

Tratarea diferențiată a suprafețelor determină factura creației sculpturale prin profilarea conturului și decupajului.

Elementele de limbaj plastic, precum: volumul, suprafața, muchia, linia, planurile interferate spațial, aportul expresiv, se constituie în raporturi spațiale care determină configurația sculpturală figurativă sau abstractă capabilă de a genera emoții și idei.

Organizarea sculpturii, într-o compoziție plastică monumentală, se impune prin ordonarea unor *mase* reale, ce există într-un spațiu real, începând cu materialul din care sunt realizate acestea. Lutul, ipsosul, lemnul, piatra, metalul și alte materiale sunt transformate printr-un număr de procedee în forme și spații finale ce reprezintă forma finită.

Dorind să organizeze lucrarea sa, sculptorul trebuie să creeze o unitate estetică ce include variație, pentru a-l provoca și surprinde pe privitor. Cu excepția reliefului, organizarea nu se limitează la o singură suprafață sau plan.¹³

În sculptură, o statuie este un obiect tridimensional¹⁴. Acest lucru ar trebui să descrie piesa ca și cum ar avea șase fețe distincte, corelate între ele și care par a avea o legătură continuă. O formă, un plan sau o mișcare liniară, ce se prevăd într-un volum sculptural, încep dintr-un anumit punct. Punct de unde privitorul este nevoit să se deplaseze de jur împrejurul lucrării sculpturale, pentru a-și da seama de întreaga formă sau întregul traseu al elementelor ce constituie volumul tridimensional al operei realizate.

¹² Anatol Mândrescu, *Lemnul, expresie și tehnologie*, în *ARTA*, București, nr. 4, 1972, p. 9

¹³ Thomas Munro, *Artele și relațiile dintre ele*, București, Ed. Meridiane, 1981, vol II, p. 253 passim

¹⁴ *Ibidem*

Sculptorul poate plăsmui materialul în două moduri distincte. Poate alătura mici părți pentru a realiza componente mai mari prin frământarea laolaltă a unor bucăți de lut sau ceară ; sau prin fixarea unor segmente de metal prin tehnici mecanice de îmbinare sau prin sudură. Mai poate tăia și ciopli dintr-un bloc de piatră sau lemn, eliminând astfel o parte din masa de material și păstrând forma, statuia, ca rezultat al procesului de reducere. Prima metodă e numită sculptură *aditivă*, iar a doua metodă e numită *substractivă*.¹⁵

Termenul de sculptură aditivă se referă și la cuvântul *modelare*, la utilizarea unor materiale maleabile precum lutul sau ceara, materiale ce pot primi forma unor mase tridimensionale. Procedeu acesta permite artistului să realizeze atât schițe rapide, cât și studii prelungite. Materialul fiind moale și ușor de manipulat, sculptorul poate utiliza atingerea directă cu palma și degetele, precum și o mare varietate de unelte pentru a da materialului o formă.

În tehnica modelajului, forma trebuie să fie dezvoltată dinăuntru în afară, prin adaosuri succesive. Sculptorul este obligat să imagineze forma deplină către care tinde și spațiul pozitiv ce nu a fost încă modelat. Amorf și docil, lutul poate fi utilizat în cele două direcții opuse spre care conduc disciplinele materialului: în direcția pietrei, compacte și dure și în direcția metalului, maleabil și ductil sau către forme pline organizate în blocuri compact-geometrice pe care spațiul le înconjoară sau către forme deschise, pătrunse de spațiu.

Metoda *aditivă* prin *modelare* permite un număr nelimitat de modificări pe măsură ce sculptorul lucrează. El poate aduce modificări compoziției atât prin *adăugare* cât și prin *eliminare* de material, sau poate continua aranjând materialul deja pus.

Modelele de lut, din cauza fragilității materialului sunt prevăzute în interiorul lor cu o armătură de metal sau lemn ce asigură un suport scheletic, rigid ce susține greutatea și presiunea masei de lut configurate în formele exterioare ale piesei.

Material plastic, lutul utilizat de sculptor are un efect unificator asupra compoziției putând furniza o unitate cromatică sau texturală. Odată ce lutul prinde formă prin organizarea suprafețelor modelate și a mișcării liniare, artistul poate aranja suprafața sa prin diferite moduri de tratare cu texturi rugoase sau netede. La rândul ei, forma poate fi angulară sau blând rotunjită.

Modelele realizate în lut sunt fragile și perisabile. Prin uscarea sa, lutul poate crăpa și astfel poate cădea de pe armătură deformându-se. De aceea se obișnuiește ca lucrările construite din lut să fie transpuse într-un alt material mai durabil. Uneori, lutul poate fi ars la

¹⁵ Adina Nanu, *Vezi? Comunicare prin imagine...*, p. 96 passim

temperatură înaltă, ca și ceramica, produsul astfel rezultat fiind denumit teracotă, considerat material finit, satisfăcător în anumite utilizări limitate.

Lutul, ușor de modelat și lesne modificabil, este materialul ce suportă intervenții infinite prin adăugiri sau eliminări. În acest sens, modelarea lutului ne apare corelată cu jocul subtil al vibrații suprafeței, cu dialogul poetic al materiei și luminii. Lutul păstrează în sine mai mult ca orice materialul dur, prin directă atingere, stare și condiția interioară a artistului.

Atingerea sau tușa, amprenta în lut, urme ale mâinii sculptorului ia forma atingerilor aspre sau mângâierilor tandre. Emoția, tensiunile lăuntrice, exaltarea, trăirea puternică din momentul lucrului se văd și se subînțeleg.

Totul se vede în traseele modelării, în nervozitatea haotică ori vivace sau în dinamica ordonată armonios. Lutul corespunde artiștilor care, prin structura lor se implică emoțional intens, se confesează. El este material care primește direct prin amprentă fluidul vibrant al comunicării sensibile ale artistului.

VI.6. Evoluția stilistică a formei sculptural-monumentale

Monumentele de for public și sculptura de monument, realizate din materiale durabile, au fost concepute să domine, să exercite o puternică influență asupra privitorului. Reprezentările sculpturale monumentale figurative, dar cel mai adesea cele de factură abstractă, sunt concretizări plastice ale unor semne convenționale, attribute, embleme simboluri, alegorii, personificări.

Elementele sculpturale orientale s-au structurat pe verticală evoluând spre ascensional. Sculptura egipteană a elaborat statui umane supradimensionate cu trupuri drepte, reprezentate frontal, rigide, hieratice. *Sfinxul*, statuile faraonilor egipteni preluau imperturbabila stabilitate a piramidelor menită să le proiecteze în eternitate. Sculptura Greciei antice cultiva orizontala, ritmul, proporția și armonia, moștenire preluată de sculptura monumentală romană care elaborează sinteze și îi atribuie un caracter utilitar descoperind importanța sculpturii monumentale de for public. Sculptura monumentală egipteană era în esență figurativă pe când sculptura monumentală a Greciei antice era inițial mai puțin deschisă sugestiilor figurativului. În esența ei coloana greacă era un substitut al ființei umane. Doricul și ionicul, ordine arhitecturale grecești evoluează de la o viziune abstractă la alta figurativă, corespunzătoare ordinului corintic. Echivalența coloană-ființă umană evoluează spre figurativ în perioada clasică târzie când coloanele sunt înlocuite prin cariatide, reprezentări antropomorfe feminine și ulterior atlanți, reprezentări antropomorfe masculine care se substituiau coloanelor.

Începând cu sec. al VI-lea a.Chr. sculptorii greci¹⁶ se inspiră din arta egipteană elaborând „curos-ul”, tânăr nud în picioare în reprezentare frontală, căruia i se atribuie semnificații diverse. Sunt reprezentări supradimensionate, robuste, cu membrele modelate suplu, articulații solide, cu incizii geometrice care sugerează mușchii abdominali ai torsului tratat într-o manieră mai brută. Tot de la începutul sec. al VI-lea a.Chr. datează „Korai” de pe Acropole. Este vorba de 14 statui pe lângă Templul Atenei, reprezentări feminine ale căror veșminte rigide relevă cu indiscreție formele picioarelor.

Fie că tratează trupul tânăr, gol și musculos într-o rigiditate frontală, cu piciorul stâng avansat ușor, cu trupul echilibrat pe ambele picioare, cu brațele pe lângă corp și pumnii strânși fixați pe coapse sau caracteristicile expresiei korelelor (surâs de circumstanță sau fixează atitudini patetice), sculptorii subliniază frumusețea și grația trupului tânăr, depășind schematismul hieratic al atitudinilor arhaice, sculptura evoluând spre maniera naturalistă.

Clasicismul timpuriu nu renunță definitiv la rigiditatea pozițiilor, dar apar preocupări în ceea ce privește proporțiile, armonia compozițiilor și frumusețea formelor anatomice. Supradimensionarea reprezentărilor umane impune canoanele care instituie raporturile dintre diferitele segmente ale corpului și întreg. Sculptura clasică se instituie pe linia celor două direcții ale gândirii filozofice grecești. „Mimesisul” se manifestă prin reproducerea unor forme prin observarea directă a naturii și aceea că „*omul este măsura tuturor lucrurilor*”, antropocentrism care caracterizează toată sculptura antică și mai cu seamă clasicismul grec, principiu grec de profund umanism care le influențează religia, mitologia și care se constituie într-o transpunere a naturii în termeni umani. Astfel, reprezentările sculpturale emană tensiune controlată, simplitate, sobrietate, dobândesc o expresie senină reținută care sugerează echilibru, forță interioară și noblețe sufletească.¹⁷

Marea majoritate a sculpturilor din această perioadă au dispărut dar sunt menționate în descrierile contemporanilor sau reproduse în copii romane târzii datând din sec. I a.Chr. și sec. II-III. p.Chr., realizate în marmură după originalele din bronz sau hrisoelefantine – fildeș și aur - pe schelet de lemn. Copiile sunt lipsite de vibrația și vitalitatea originalului și de policromia care susținea și sublinia efectul plastic al sculpturilor antice ale sec. al V-lea a.Chr. ale lui *Policlet, Miron și Fidias*, cei mai celebrii sculptori ai antichității clasice.¹⁸

Policlet în tratatul despre proporțiile corpului omenesc instituie „canonul” – înălțimea capului se cuprinde de șapte ori în restul corpului, palma 1/10, laba piciorului 1/6. A creat o sculptură austeră, modelajul vizează un ideal de perfecțiune, o ușoară tensiune a corpului și a

¹⁶ Andree Bonnard, *Civilizația greacă*, vol III ..., p. 92-142

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ Rudolf Wittkover, *Sculptura...*, p. 22-25

obținut redarea plastică a mișcării în stare potențială a unui corp în repaus, atribute ale sculpturii sale „Doriforul”, copie în marmură după un original în bronz.¹⁹

Myron în „*Discobolul*” realizează o figurare plastică în spirală a mișcării și pentru prima dată în sculptura greacă totalitatea formei în spațiu poate fi receptată din orice punct al observației.

Fidias, celui căruia i s-a atribuit „idealismul clasic” cu sensul că figurile devin tipice, tip ideal derivat din ideea filozofică „*Kalokagatia*”, (*kalos* – frumos și *agatos* – bun), atribute morale în accepțiunea unei armonii interioare, accepțiune în care a realizat sculpturi monumentale remarcabile precum „*Zeus din Olimpia*” și „*Atena Parthenos*” - ambele hriselefantine, precum și realizarea parțială a frizei, metopelor și frontoanelor Parthenonului.

Reprezentările hriselefantine ale lui Zeus și Atena realizate cu fastuozitate, de un imobilism grav, afișează o atitudine solemnă de nuanță religioasă-convențională. Statuia originară hriselefantină „*Atena Parthenos*” datând din anul 438 a.Chr., ridicată în cella templului avea înălțimea totală de 11,544 metri din care baza pe care era reprezentată nașterea Pandorei avea înălțimea de 1,437 metri, statuia singură avea 10,127 metri. Miezul realizat din lemn era dispus pe un schelet central din lemn acoperit cu plăci subțiri din fildeș și aur. Armura și îmbrăcămintea erau din aur, pielea din fildeș, ochii din pietre prețioase, coiful cu sfîncși și grifoni din aur. În mâna stângă ține lancea și scutul în dreapta Victoria (*Nike*) în mărime naturală (183 cm). Pe scutul din bronz era reprezentată pe o față o amazonomachie și pe cealaltă o gigantomachie. Pentru realizarea statuii s-au folosit 1120 kg de aur.

Sculptura sec. al IV-lea a.Chr. spre deosebire de cea a secolului precedent se caracterizează printr-o mai mare diversitate de stiluri dar se constată și o nouă direcție în sculptură în sensul că figurile exprimă sentimente pur umane, apare nudul feminin, senzualitatea. Inovații sugestive în sculptura sec. al IV-lea a.Chr. sunt atribuite lui *Praxiteles* (390-cca 330) a.Chr., cel mai mare sculptor, care conferă sculpturilor sale înfățișând zei și zeițe sentimente umane. Sculptura lui *Scopas*, patetică și violentă exultă de un dramatism intens. *Lisip*, sculptor apreciat de *Alexandru Macedon*, stabilește un nou canon care permite reprezentări mai suple (raportul cap - trup 1/8) și redescoperă jocul de lumini și umbre, rolul luminii reflectate pe luciul bronzului creând a treia dimensiune, a profunzimii.

Sculptura romană preia moștenirea Greciei antice căreia îi atribuie un caracter utilitar.

¹⁹ *Ibidem*

Sculptura romanică introduce capitelul istoriat care conferă coloanei arhitecturii o nouă semnificație, „dimensiunea socială”. În sculptura Greciei antice coloana era echivalentul ființei umane, în romanic coloana prin capitelul istoriat semnifică o întreagă colectivitate.²⁰

Masivitatea romanicului este succedată de ascensionalul goticului, arta sculpturală culminând prin elogiul adus omului odată cu umanismul Renașterii. Odată cu Renașterea statutul sculptorului, al artistului în general se schimbă; de la acela de meșteșugar de până atunci tinde să se confunde cu cel al intelectualului, o nouă categorie apărută pe scena socială. Autonomizarea operei plastice o face să dobândească o mai mare mobilitate, contribuind astfel la uniformizarea stilistică.²¹

În sec. al XV-lea opera statuară desprinsă din simbioza cu arhitectura începe să se manifeste ca sculptură monumentală de for public. Astfel statuia ecvestră a împăratului *Marc Aureliu*, sculptură monumentală de for public a fost așezată de *Michelangelo* în centrul *Pieții Capitoliului*, opera statuară devenind parte dintr-un ansamblu urbanistic.

Datând din sec. al II-lea statuia ecvestră a lui *Marcus Aurelius*²² a fost realizată în bronz aurit fiind singura statuie ecvestră imperială păstrată integral. Statuia turnată cu ocazia triumfului partic era dispusă în piațeta din fața Palatului Lateran. Despre locul în care era amplasată în momentul ridicării nu se știe nimic.

Papa Paul al III-lea Farnese a mutat-o în anul 1538 pe Capitoliu fiind așezată de *Michelangelo* pe un soclu oval de marmură decorat cu flori de crin, simbolul familiei Farnese. Există supoziția potrivit căreia calul și călărețul ar fi fost realizate de către două persoane diferite având în vedere că modelajul calului e mai dezinvolt iar trupul călărețului este mai aplatizat, caracteristică care precede descompunerea formei tipică pentru antichitatea târzie.

Sculpturile ecvestre ale sec. al XV-lea „*Gatamelata*” a lui *Donatello* și „*Colleone*” de *Andrea del Verocchio* sunt tributare antichității romane. Pentru sec. al XVI-lea, sculptura „*David*” a lui *Michelangelo* poate fi încadrată în categoria sculpturii de for public. Renașterea promovează soluții artistice de un realism mimetic tipic pentru arta Greciei și Romei antice, culminând prin elogiul adus omului.²³

Formele sculpturale baroce îmbogățite prin sugestia mișcării accentuează efectul de amplificare a reprezentării. Sculptura și arhitectura barocă sunt ilustrate strălucit de *Giovanni Lorenzo Bernini*. *Heinrich Wofflin* în lucrarea „*Principii fundamentale de istoria artei*” evidențiază picturalitatea sculpturii baroce, factura pentru care optează *Bernini*, deși realizată

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*, p. 88-100

²² Henry Focillon, *Arta sculpturii romanice...*, p. 163 și următoarele

²³ *Ibidem*, p. 246-268

prin tehnica cioplierii este una agitată care valorează efectele de suprafață dând impresia de modelare”²⁴.

Formele neoclasiche de la sfârșitul sec. al XVIII-lea tributare staticului și echilibrului contrastează cu impetuoșitatea sculpturii romantice și tumultoasa sculptură impresionistă.

Arta sculpturală modernă suferă mutații de formă, stil și semnificație caracteristice geometrismului, simbolismului, expresionismului, cubismului, constructivismului, suprarealismului, op-art.

Postmodernismul instituie obiectul artificializat și ready-made, happening, artă cinetică și performance.

VI.7. Semantica limbajului sculptural

Înșușirea volumului sculptural de a modela forma din interior și care se contopește cu factura sculpturii se constituie în structura imanentă a operei statuară. Aceste forțe și tensiuni care se manifestă în interior irump la nivelul suprafeței cel mai adesea prin tehnica cioplierii, sculptorul facilitând-le acestor tensiuni accesul către suprafață și dându-le posibilitatea să se manifeste la nivelul expresiei.

Structura imanentă a unei sculpturi este rezultatul gradului de dependență față de posibilitățile obiective ale materialului supus cioplierii, alcătuită din relaționarea subiectivă de elemente ordonată centripet sau centrifug, raportată la un centru și suprafață, rezultatul interrelaționărilor dintre factorii obiectivi și subiectivi pe parcursul actului creator și a cărei finalitate este opera statuară.

Un prim aspect al operei sculpturale este volumetria sculpturală, configurația determinată stilistic perceptibilă la nivel senzorial. Dincolo de configurație sculptorul în procesul creației sculpturale imprimă sensuri identificabile cu noțiunea de semnificant, formulă care singură nu are înțeles doar dacă conturează un concept abstract, permanent supus receptării și interpretării, aspect care reflectă spiritualitatea operei supusă unor inepuizabile interpretări succesive.

Semantica limbajului sculptural uzitează de elemente care țin de senzorial abordate din perspectiva morfologiei limbajului plastic, factura realizării plastice identifică

²⁴ Lorenzo Bernini (1598-1680) este cel mai de seamă sculptor italian al barocului. Printre numeroasele lucrări create de acest prodigios artist se evidențiază *Răpirea Prosephinei*, *Apolo* și *Daphne* și alte opere celebre care împodobesc în Roma „Fontana del Moro”. Observator abil și îndrăzneț al naturii, artist multilateral – sculptor, pictor, arhitect – Bernini acordă preferință gesturilor și atitudinilor patetice, expresiilor exaltate, draperiilor flotante, cu ornamentații excesive, obținând realizarea unor efecte de mare sensibilitate și multă veridicitate prin deplina stăpânire a tehnicii; cioplierii pietrei în mod special și a modelajului.

dimensiunea stilistică. Conținuturile nuanțate și subtile se intuiesc din semnificațiile semiologice ale semnului și simbolului plastic a căror amploare și intensitate depășesc configurația volumetrică a structurii plastice. Simbolul se manifestă printr-un minimalism plastic capabil să ofere semnificații structurii plastice să o pună în relație cu dimensiunea comunicare-contemplare. În principiu structura plastică tinde spre acel model ideal cu valoare de arhetip, dincolo de care retorica limbajului sculptural devine desuetă.

Cu toate acestea în evoluția sculpturii moderne există tendința ca structura plastică să se debaraseze de conotațiile conceptuale, să se elibereze de raportarea la religie, filozofie, considerente estetice sau conținuturi simbolice și să devină „simplu obiect“, înlesnind comunicarea între creatorul și receptorul de artă, dezvăluind „esența“ privată de elementul de suprafață care stimulează simțurile.

Modernismul se manifestă în cultura europeană după anul 1880 prin revolta precursorilor modernismului, precum *Cezanne*, *Mallarme*, *Van-Gogh* sau *Nietzsche* și se impune după anul 1900 în contextul în care cultura oficială integrează inovațiile tehnologice ale sec. al XIX-lea și se constituie la început într-o atitudine care în timp ia forma unei sensibilități colective.

Fondatorii modernismului precum *Max Weber*, *Matisse*, *Kandinsky* se impun pe scena culturală după anul 1890 în paralel cu mișcarea simbolistă, mișcarea modernistă se concretizează după 1900 prin aportul cultural al lui *Marinetti*, *Malevich*, *Picasso*, aceștia lansându-se în mișcările de avangardă de la începutul primului război mondial, procesul de negație al limbajelor estetice culminează cu suprimarea imaginii ca o reacție împotriva culturii oficiale.²⁵

Mișcarea Dada se manifestă între anii 1917-1921 pe fondul climatului favorabil culturii moderniste de după primul război mondial și s-a constituit ca o reacție față de cultura oficială prin contestarea calităților atribuite anterior operelor de artă, relevă subiectivitatea, imaginația, emoția, iraționalul, amplificând libertatea manifestărilor de tip existențialist precum frustrare, disperare, teamă, „*Mișcarea dada*“²⁶ atribuie creației artistice expresia individuală a artistului. Încă înainte de 1914 futurismul, expresionismul și cubismul au elaborat reprezentări artistice complexe și inaccesibile. Suprarelismul postbelic s-a erijat în difuzarea inovațiilor avangardei determinate de schimbările conjuncturale, avangarda care s-a dovedit incapabilă de a se disocia de ideile estetice tradiționale, aspect care favorizează declinul modernismului, idealurile acestuia supraviețuiesc sub forma expresionismului

²⁵ Andre Breton, *Primul manifest al suprarealismului – Tainele artei magice suprarealiste*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 301 passim

²⁶ *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Ed. Academiei, 1975, p. 227

abstract. *Marcel Duchamp* apelează la ready-made-uri, acele obiecte extrase din viața cotidiană care aveau scopul să „epateze“, inoculând sensul formei expresive a lucrului comun care se sustrage expresiei artistice. Mișcările artistice care se apropie cel mai mult de avangardă precum dadaismul, suprarealismul, avangarda rusă și mai puțin futurismul italian, expresionismul german se constituie în avangarda istorică.²⁷

Simplificarea și abstractizarea, eliminarea convențiilor artistice caracterizează și estetica postminimalistă, doar că spre deosebire de minimalism accentuează dimensiunea tranzitorie a materialelor utilizate și introduce o tentă metaforică.

Postminimalismul este o atitudine prin care arta interacționează cu cotidianul, utilizează tehnologia în mod ironic, materialele folosite sunt respingătoare, brute, eliminând astfel ideea de a crea mărfuri pentru consum. Sculptura lui *Serra* este postmodernă din punctul de vedere al dimensiunii sociale, precum și prin preocuparea față de context și opusă modernismului prin mesajul critic dezinteresat și autonom, artistul nefiind interesat de arta ca afirmare sau ca manipulare. Tranșanta sancționare publică a sculpturii lui *Serra* de către spectatorul obișnuit reușind să provoace revolta.

Sugestivă în ceea ce privește oscilațiile extreme ale artei contemporane este și creația artistică a celui mai mediatizat artist al ultimelor două decenii al sec. al XX-lea, *Jeff Koons*, ale cărui lucrări în pofida complicității cu piața fascinează, are capacitatea de a prefigura arta sec. al XXI-lea și conferă artei posibilitatea de comunicare.

În acest sens statuia intitulată „*Puppy*“, realizată în 1992, caracterizată de artist drept un simbol „al iubirii, căldurii și fericirii“, are forma unui „câțel gigantic cu înălțimea de 12 metri, alcătuit dintr-o armatură de oțel care susține circa 25 de tone de pământ în care sunt plantate 7000 de flori, irigate printr-un sistem sofisticat de irigație“.²⁸

Arta sec. al XXI-lea se prefigurează drept un compromis între producția industrială și cea artistică, rezultatul va epata printr-un senzorial vizual agresiv impus de mass-media și va genera publicului larg o stare de extremă perplexitate.

VI.8. Tendințe noi în sculptura secolului XX

Chiar dacă par limitative observațiile privind existența a doar două tendințe în sculptura ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, trebuie să acceptăm că tendințele expresioniste și abstracte sunt dominante.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Statuia a fost amplasată la 3 mai 2000 în Rockefeller Center din New York.

Nu putem accepta însă că lucrurile sunt atât de tranșante încât în arta volumelor nu s-ar manifesta și forme de exprimare de altă natură. Cum știm, orice avangardă, oricât de revoluționară ar fi ea naște instantaneu rezistențe care pot fi motivate din dorința unei transavangarde. Continuă să se manifeste în sculptură încă forme de exprimare dadaiste sau chiar suprarealiste. Apar, în spirit polemic, despărțiri de maeștri, re poziționări strategice și încercări de a o lua de la capăt. Trebuie subliniată ideea că sculptorii lucrează îndelung asupra ideii compoziționale și exercită presiuni asupra limbajului, prea constrângător uneori și incapabil să evidențieze caracterul novator al viziunii. Astfel, după ce ideea de masa cucerise oarecare notorietate s-a trecut imediat la eliberarea volumului tocmai de povara masei.

Volumul a suferit degroșări ajungând doar la limita planului. Etienne Hajdu renunța aproape la volum în timp ce Botero îl exaltă. Sculpturile slăbesc și se îngrașă succesiv, în forme eliberate de orice canon. Tehnologia nu asistă nici ea pasivă la spectacol și face din combinațiile liniilor angulare să rezulte geometrii spațiale variabile și incitante. Decorativul intervine și el ca o expresie a nevoii omului pentru decorațiuni. Mișcarea ca element constitutiv amintește încă de Giacometti și Boccioni și tezele manifestelor futuriste. Germaine Richier nu renunță însă la fantastic și consideră că sculptura nu se poate despărți de materia și freamătul formelor vegetale și navighează pe o linie directă la dialogul cu elementele cosmosului. Pare corectă observația lui Brâncuși că secolul al XX-lea este autentică eră a sculpturii care a produs forme, până atunci greu de imaginat și un limbaj lipsit de orice constrângeri formale.²⁹

S-au produs sinteze cu gândul la esențializare și pledoarii pentru poemul universal, unde temele religioase coexistă cu miturile și misterele într-o relație profundă între artist și natură.

Sub raportul tehnologiei și al materialelor observăm că alături de materialele tradiționale: piatra, gipsul, bronzul, lemnul, marmura apar și materiale până atunci interzise prin gradul lor de perisabilitate. Este momentul să amintim că sculptorii cubiști declaraseră triumful libertății spiritului și, adăugăm, al recuzitei. Montajele din carton și din pânză, sculpturile în metal ale lui *Gonzales* induceau ideea că trebuie reanalizat planul geometric și trebuie introduse materiale noi, precum: fildeșul, alama, plexiglasul și alte materiale de generație mai nouă. Americanii se raliază și ei acestor tendințe și, după *Roszak și Calder*, fantezia mobilelor a cucerit piața interesului public.

Abstracțiunile pure ale lui *Lippold* care nu sunt altceva decât fire de metal, dau impresia de jucărie, de mecanică suplă și subtilă, restituind artistului dimensiunea ludicului.

²⁹ André Breton, *Le surrealisme et la peinture*, Paris, Ed. Gallimard, 1979, p. 72 passim

Spațiul public se deschide către aceste fantezii și relația cu mediul ambiant dovedește că inițiativele industriale ale artiștilor au sustras arta sculpturii de la rigiditatea ei statuara și au eliberat spiritul.

Cu siguranță trebuie să-l avem în vedere îndeosebi pe *Hans Arp* din perioada lui dadaistă, care se revendică de la principiul că orice sofisticare diminuează impactul comunicării directe. Întoarcerea lui la elementar, un elementar care nu exclude condiția frustră a poeziei. Această disponibilitate i-a permis să vadă mai departe și mai profund. Infidelitatea față de rațiune și față de sine însuși l-au condus către dicteul automat ca un fel de protest virulent contra logicii scolastice. El crede cu convingere că materia sculpturii este singurul autor de care trebuie ținut seama.

De la o asemenea concepție se revendică arta brută de mai târziu, unde cele mai surprinzătoare soluții sunt acceptate într-o descătușare aproape haotică a spiritului. Asupra operației creatoare nu se mai exercită nici un fel de presiune exterioară, nici o cutumă asupra reprezentării obiectului real. Nici măcar intelectul, rațiunea sau sentimentul, conștiința nu mai sunt acceptate. Apar astfel sculpturi iraționale și fantastice, incitante și imprevizibile ca o ispită desăvârșită a spiritului și a libertății desăvârșite.

Mișcarea impusă în Franța de Salonul tinerei sculpturi, a determinat re poziționări cu scopul de a sublinia mai apăsător ideea dezvoltării libere și instituirea de noi probleme plastice și tehnologice.

Printre acestea cea mai importantă rămâne problema vidului, derivată din problema și mai complexă a relației dintre plinuri și goluri. Prejudecata că o operă de sculptură trebuie să pornească din centrul ei și să-și dezvolte masa în spațiu, nu mai era de actualitate, chiar dacă mai exista vagi trimiteri la antropomorfism ca element de substanță al artei statuare, deși el figurează doar ca o vagă aluzie care subliniază și mai convingător disponibilitatea pentru abstract.

Vidul apare ca o nouă realitate creată de forme și cu legături diminuate în dialogul cu spațiul. Folosirea vidurilor este cheia de boltă a creației lui *Henry Moore*. Totodată trebuie subliniat rolul în dezvoltarea artei abstracte a lui *Naum Gabo* și *Antoine Pevsner* cu încântătoarele lor construcții, unde asociază materiale neconvenționale cu cele tradiționale cum sunt: sticla, oțelul și inoxul, celuloidul și toată gama materialelor plastice.³⁰

Pornind de la aceste câștiguri nu părem surprinși că *Gabo și Pevsner* au putut declara că ritmurile cinetice ca formă esențială a senzației temporale reprezintă elementele principale ale artei.

³⁰ *Ibidem*, p. 74

Manifestul culturii cinetice se sprijină și pe teoriile lui *Albert Einstein* și pe teoria cibernetica a lui *Norbert Wiener*. Timpul devine materia sub formă de mișcare și animă sculpturile cinetice. De aici se ajunge la pictura acțiune și happening, unde artistul creează un eveniment în fața publicului ca un fel de interacțiune între actul uman și realitatea referențială.³¹

Un experiment cu mare impact a fost cel din 1982 denumit *Șapte mii de copaci tineri, șapte mii de stele de bazalt*. *Joseph Beuys* vorbește despre conceptul de “sculptură socială” complementar celui de sculptură temporală. Publicul era invitat să participe la realizarea proiectului și să planteze împreună cu artistul stejari tineri și să monteze stele de bazalt. Ideea artistului sugerează o relație cu viitorul, prin plantarea copacilor tineri și cu trecutul, prin montarea stelelor de bazalt.

Ideea de timp face legătura între trecut și viitor. Experimentul lui *Kassel* s-a finalizat cu ideea că s-a realizat astfel un orologiu de piatră, ca mărturie a timpului sacru.

* * *

Istoria artei în genere dar mai ales experimentele făcute de artiști dăruimă neîncetat zidurile artificiale pe care teoreticienii au încercat să le ridice pentru a delimita „teritorii legitime” al fiecărei arte. S-au infirmat, rând pe rând, prejudecățile potrivit cărora o anumită operă ar fi lipsită de valoare tocmai pentru că încalcă granițele convenite ale artei din care face parte : pictură, muzică, literatură excluzând din artă asocierile dintre diferitele genuri artistice. Evoluția artelor în ultimul secol dovedește granița labilă dintre acestea În ceea ce privește arhitectura îi este sugestiv atributul de „muzică solidificată”.

Artele se schimbă, iar noțiunile despre ele de asemenea. Artele sunt prea intangibile și schimbătoare pentru a putea fi definite.

Dar, oricât ar vrea cineva să abordeze arta în sine, evitând aspectele pur verbale, trebuie să se folosească de „vorbe” când scrie sau discută despre artă. Aici începe marea dificultate și apare o întrebare: ce fel de efecte și valori trebuie să încerce și să realizeze fiecare dintre arte pe care trebuie să le evite , ca nu cumva să încalce teritoriul celeilalte arte ? Trebuie oare pictura să povestească ceva? Trebuie oare muzica să încerce a descrie o scenă ? S-au toate acestea reprezintă o încălcare a domeniului literaturii și o confuzie a valorilor ? Trebuie oare sculptura să folosească culorile s-au să le lase picturii ? Poate oare poezia să se dispenseze de înțeles și să se bizuie pe efectele muzicale ale punctelor și cuvintelor ? Care

³¹ *Ibidem*

sunt atunci temeiurile pe care se pot discuta asemănările și deosebirile și care sunt limitele acestor analogii dintre ele

Se poate vorbi în genere de trei baze sau principii de clasificare, folosite mai frecvent ca o caracteristică generală recognoscibilă în toate artele ca puncte de asemănare sau de diferențiere:

1. Natura și funcțiile produsului artistic;
2. Simțul căruia i se adresează;
3. Procesul cuprins în producere sau execuție.

Pe lângă aceste baze, importante sunt distincțiile suplimentare în cadrul fiecărei categorii artistice și care în esență ar fi:

a) *Natura mijlocului de expresie.* Nominalizează arte precum: sculptura, pictura și derivatele lor: arta metalului, ceramica, tapiseria. S-a subliniat adesea importanța covârșitoare a materialului fizic în determinarea cursului creației artistice (marii creatori s-au exprimat în materialul lor predilect). Spre exemplu „Immanuel Kant a început cu ideea că, în comunicarea orală operează trei moduri de expresie: cuvântul, gestul și tonul. Prin analogie, el a grupat artele frumoase ca aparținând: vorbirii, plasticii și formei (sesizăm aici elementele limbajului vizual). Gestul, aplicat artelor formei include și mișcările unui sculptor sau pictor în procesul creației. Limitele acestei clasificări se raportează referitor la „natura materialului de expresie” care nu trebuie înțeleasă doar la modul propriu (din punct de vedere fizic) ci și din punct de vedere psihologic³². Putem spune astfel că: imaginile senzoriale, dorințele și sentimentele sunt „materiale” ale poeziei prin includerea în ele a datelor psihologice. (A se vedea în acest sens „materialitatea” cuvântului la Arghezi și „fantoma” lui la Lucian Blaga).

b.) *Materiale fizice și instrumente.*

Termenul „materiale brute” se aplică materialelor într-o stare relativ brută, neprelucrată, înainte de a fi organizate de către artist (materialul sculptorului, vopselele pictorului. etc.).

Unii artiști se ocupă de materiale în diversele lor „stadii de prelucrare”. Astfel un decorator de interior poate aranja mobilele finisate sau poate interveni în confecționarea și tapițarea mobilei însăși din mostre de țesături, lemn sau metal. Volklet³³ a exprimat această diferență clasificându-le ca „arte cu formație de gradul întâi” și „arte cu formație de gradul doi”. Sculptura și pictura, folosind materiale „neformate”, muzica folosind materialul tonal ilustrează prima categorie. Poezia și dansul o ilustrează pe cea de-a doua.

³² Thomas Munro, *Artele și relațiile dintre ele*, Ed. Meridiane, București, 1981, vol. 1. p. 172

³³ Volklet, *Estetica tragicului*, București, Ed. Univers, 1972, p. 172 și următoarele

c.) *Mijlocul de expresie ca imagine senzorială*

Noțiunea „mijloc de expresie” trebuie așezată pe o bază mai abstractă. Astfel mijlocul de expresie al picturii este culoarea, dar această artă include deopotrivă: linia, lumina și umbra, precum și alte calități vizuale. În artă calitățile senzoriale sunt încărcate afectiv sau amestecate cu reacții emoționale: Parfum, miros, culoarea se îngână și-și răspund³⁴. Să amintim intuiția aceluiași *Volklet* pentru a defini mai bine problema: „Până acum percepția senzorială a fost privită doar ca o senzație, trebuie să o socotim și ca o percepție senzorială imaginată. Există și asemenea lucruri ca: vedere imaginată, auzire imaginată, pipăit imaginat. Creația artistică poate conduce reprezentarea și conținutul emoțional, nu spre percepția senzorială a senzației ci spre percepția senzorială imaginată”(Henri Delacroix).³⁵

d.) *Mijlocul de expresie incluzând subiectul sugerat.*

Vom spune așadar: Este oare corect să afirmăm că mijlocul de expresie al picturii este vizual și că cel al muzicii este auditiv ? Pictura poate sugera o gamă întreagă de experiențe non vizuale, muzica poate sugera scene vizuale, sentimente atitudini etc. Cât despre literatură, principalul său mijloc de expresie cuprinde înțelesul cuvintelor folosite izolat în combinație. O delimitare precisă nu mai este deci posibilă între arte, ele putând sugera o pluralitate de tipuri diferite de experiență umană.

Proprietățile „fizice” ale mijloacelor de expresie pot fi totuși deosebite teoretic de proprietățile lor estetice. Acestea din urmă sunt cele care apar sau se manifestă direct în opera de artă finită, precum culoarea, tonul, cuvântul. Observatorul le poate percepe fără să aibă cunoștință de felul cum a fost produsă opera de artă. Fenomenul artistic conține în el, aida seminței, virtuala „explozie” a vieții în diversitatea, opulența dar mai ales imprevizibilitatea formelor ei.

³⁴ Charles Baudelaire, *Morale de joujou*, în *Oeuvres completes I*, Paris, Ed. Gallimard, 1975,

³⁵ Apud: Mihai Drișcu, *Despre gândire artistică ...*, p. 23-28