

METODE DE BAZĂ ȘI APLICAREA LOR ÎN CERCETAREA ARTELOR PLASTICE (1940-1990)

THE PRINCIPAL METHODS AND THEIR APPLICATION IN STUDYING THE FINE ARTS OF
THE 1940^s-1990^s

VICTORIA ROCACIUC
doctor, Institutul Studiul Artelor,
Academia de Științe a Republicii Moldova

This article is the continuation of the last one dedicated to aspects of the studying of fine arts of the Republic of Moldova in the social-cultural context of the 1940^s-1990th. In the last article were analyzed some methods, which are useful from the historical point of view especially at the start of research and that are suitable for other sciences too. In this article two methods are analyzed, which are useful from the theoretical point of view. These are the iconological and iconographical methods. At the same time, there are demonstrated some examples of their application in the research of the fine arts of the Soviet period.

În comunicarea dedicată aspectelor de cercetare a artelor plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-1990, am determinat anumite metode de cercetare care sunt valabile pentru toate științele în general și, totodată, pentru studiul artelor în special la nivel de început de cercetare. Aceste metode presupun operarea mai ales cu materialul faptic, deci, țin mai mult de *partea istorică* sau *istoriografică a cercetării*.

De această dată, vom analiza două metode care sunt utile și la *nivelul teoretic* al cercetării problemei respective. Acestea sunt **metoda iconologică** și cea **iconografică**. Noțiunea de *iconografie*, din franceză **iconographie**, are cel puțin 3 înțelesuri:

1. disciplină care se ocupă cu studiul operelor realizate în diverse arte plastice; studiu al operelor de acest fel privitoare la un anumit subiect;
2. totalitatea imaginilor documentare referitoare la o epocă, la o problemă, la o localitate etc.;
3. colecție de portrete ale oamenilor celebri [1, 450].

Iconologie, din franceză **iconologie**, este:

1. știință care se ocupă cu studierea atributelor proprii diferitelor personaje din mitologia greco-romană, creștină etc., a căror cunoaștere permite artiștilor să reprezinte personajele respective;
2. ramură a paleontologiei care studiază urmele (de locomoție) lăsate de vertebre pe unele sedimente [1, 470].

Rădăcina *graf* formată de la verbul grecesc *graphein*, ceea ce înseamnă *a scrie*, determină **metoda de cercetare pur descriptivă**, adesea chiar *statistică*. Dacă rădăcina *graf* presupune ceva descriptiv, atunci rădăcina *log*, formată de la *logos*, ceea ce înseamnă *gând, idee sau rațiune*, deja se raportează la **interpretare, comentare sau explicare** [2, 48].

Printre studiile consacrate acestor probleme în artele plastice le vom remarca pe cele efectuate de către filosoful și istoricul artelor american Erwin Panofsky prezentate în lucrarea *Iconografia și iconologia: Introducere la studiul artei în Renaștere*, publicată în românește în 1980, în volumul *Artă și semnificație*. În această carte este demonstrat faptul cum anumite imagini sau elementele lor se transformă sau reapar în operele diferitelor zone și epoci de cultură.

În cuvântul înainte la publicația respectivă Mihai Gramatopol menționa: *Acest volum este în fapt un discurs asupra metodei, cu exemplificări* [3, 1]. Iar pe coperta din spate a acestui volum el a scris: *Cartea lui Erwin Panofsky este o demonstrație riguroasă, bazată pe o diversitate de argumente, a faptului că interpretarea imaginilor artistice, aflarea rostului lor adevărat și a valorii lor simbolice este faptă de cercetare istorică menită să reliefeze ambianța materială, socială și culturală din care a izvorât opera, completându-i prin această reliefare semnificația și rostul ei umanist.*

În explicația lui Gramatopol, *metoda iconologica*, teoretizată și exemplificată de Panofsky reprezintă instrumentul prin care se organizează într-un *cosmos* al culturii vastitatea artefactelor umane care constituie un sistem *simbolic de receptare* specific omului. Această teză, preluată de la magistrul său, Ernst Cassirer, Panofsky o îmbogățește legând-o de realitatea vieții sociale.

Principiile de bază ale artei figurative clasice europene au rămas aceleași din antichitate până astăzi. Este motivul pentru care Panofsky acorda o deosebită importanță teoriei proporțiilor corpului omenesc. El este cel dintâi care demonstrează caracterul antropometric al canonului policletean spre deosebire de canonul egiptean, care codifica proporțiile unei statui, nu ale unui corp viu, văzut în mișcare (deci, implicând minime limite de variație ale măsurilor părților în raportarea lor la întreg).

Canonul este în concepția greacă un *caz particular, aplicativ, al paradigmei*. Încă din 1924, Panofsky folosea în Introducerea *Ideii* termenul de paradigmă, cu sensul de model, prototip, referindu-se la un text din Platon (*Statul*).

Parádeigma la Platon, și numai într-o anumită măsură la Aristotel, are înțelesul de model ideatic în cadrul teoriei mimesisului. Paradigma este prototipul ideal, nematerializat, pe care îl transpun în opera lor artiștii (Gramatopol cu Panofsky folosesc denumirea de *poietici sau euristici* pe care o sugerează limbajul platonician), cei mai credincioși realității „ideilor”, aceia pe care Platon, îi admitea în statul său imaginar și aseptic.

Paradigma poetică arhaică are o preponderentă *valoare cosmogonică*. În arhaismul grec nu putem vorbi de *stilul unei opere*, ci de *stilul unei culturi ilustrat de opere plastice*. Cronologic, canonul lui Policlete este ultima expresie a paradigmei poetice arhaice.

Pentru a spori instrumentarul științei noastre de a vedea trebuie să adăugăm conceptului paradigmei *poetice* (paradigma „creației” operei de artă) pe cel al paradigmei *estetice* (al receptării operei de artă conform unor modele specifice ochiului omenesc). Odată cu începutul sec. IV î.e.n., paradigma vizuală estetică devine în plastică mult mai importantă decât cea poetică. Este vremea când se speculează estetic tridimensionalul în statuare și se înmulțesc *canoanele* formale ale acesteia. Trecerea de la paradigma poetică la cea estetică este și rezultatul unei schimbări de optică asupra universului însuși, de la imobilismul monadic eleat la epoca sofistilor, a lui Socrate și Platon. Filosofia socratică și postsocratică situează pe prim plan devenirea, dând cosmosului o *semnificație teleologică*. Volumele corpului omenesc manifestă acum, prin fracționarea lor, posibilitatea mișcării nesurprinse încă *în act*, așa cum o va înregistra sfârșitul clasicismului și exuberanța tridimensionalității în epoca elenistică.

Paradigma estetică, paradigmă a receptării (model vizual al receptării) este ilustrată de afirmația lui Lisip: *până acum oamenii au fost reprezentați așa cum sunt, eu îi reprezint așa cum par a fi*. Existența ei este confirmată, de asemenea, de corectivele optice aplicate membrilor statuiilor, părților superioare ale statuiilor colosale, sculpturilor frontoanelor templelor, ba chiar și diverselor elemente ale acestor edificii (entasis-ul coloanelor, curbatura stilobatului, declinatura și espasarea coloanelor, desimea lor în funcție de înălțimea templului etc).

În ce privește cercetarea operei de artă, intervin și aici o serie de *paradigme vizuale*. Am putea spune că *iconologia este știința paradigmatelor vizuale exegetice*. Dacă Panofsky vedea în *paideia* esența cosmosului culturii, iar Gramatopol a subsumat acestei noțiuni tripticul constitutiv *mimesis, poiesis, katharsis* (imitație, creație, purificare), am încercat totodată să arătăm (pornind de la câteva cazuri particulare aflate la obârșia experiențelor plastice ale civilizației noastre) că orice operă de artă implică în mod necesar un triptic paradigmatic vizual, simetric și complementar celui dintâi (paradigmele creației, ale receptării și ale exegezei creației artistice).

Tablelul 1. Amplasarea logică a etapelor, metodelor și principiilor necesare în procesul de cercetare a artelor plastice prezentată de către Erwin Panofsky în *Iconografia și iconologia: Introducere la studiul artei în Renaștere*, publicată în volumul *Artă și semnificație*.

№	OBIECTUL INTERPRETĂRII	ACTUL INTERPRETĂRII	DOTAREA NECESARĂ INTERPRETĂRII	PRINCIPIUL COLECTIV AL INTERPRETĂRII (Istoria tradiției)
I.	Tematica <i>primară sau naturală</i> — (A) faptică, (B) expresională — constituind sfera motivelor artistice	<i>Descrierea pre-iconografică</i> (și analiza pseudo-formala)	<i>Experiența empirică</i> (familiarizarea cu <i>obiecte</i> și <i>evenimente</i>)	<i>Istoria stilului</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>obiectele</i> și <i>evenimentele</i> au fost exprimate prin <i>forme</i>)
II.	Tematica <i>secundară sau convențională</i> , constituind sfera <i>imaginilor, povestirilor și alegoriilor</i>	<i>Analiza iconografică</i>	<i>Cunoașterea surselor literare</i> (familiarizarea cu <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)	<i>Istoria tipurilor</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice au fost exprimate prin <i>obiecte</i> și <i>evenimente</i>)
III.	<i>Sensul sau conținutul intrinsec</i> constituind sfera <i>valorilor „simbolice”</i>	<i>Interpretarea iconologică</i>	<i>Intuiția sintetică</i> (familiarizarea cu <i>tendențele esențiale ale intelectului uman</i>), condiționate de psihologia individului și „Weltanschauimg”-ul său	<i>Istoria simptomelor culturale</i> sau a „ <i>simbolurilor</i> ” în general (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>tendențele esențiale ale intelectului uman</i> au fost exprimate prin <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)

În prezentarea cărții lui Panofsky Mihai Gramatopol observa că diferența între *materialul iconografic brut* și *interpretarea sa iconologica* poate fi cel mai bine sesizată în cazul unui număr restrâns de imagini posibile ale aceleiași acțiuni. *Iată, de pildă, un arcaș; el poate trage cu arcul în picioare, cu piciorul stâng înainte, în poziție întinsă, cu piciorul stâng înainte, fandat sau cu genunchiul drept la pământ. Tragerea cu arcul din genunchi e reprezentată pe daricii de aur persani (monede înfațișând pe Marele rege cu arcul, sulița și coroana), pe tetradrahmele de argint (sec. V î.e.n.) ale insulei Tasos, dar ea era tot atât de familiară și arcașilor din Evul Mediu cum era și tragerea din picioare. Evident că nici una din aceste atitudini ale corpului nu poate constitui criteriul unei filiații iconografice. Problema care se pune este de a distinge între poziția firească și „clișeu” [3, 9].*

Intru completarea acestor spuse vom veni cu anumite exemple din istoria artelor realiste europene și a celor sovietice (moldovenești și ruse) care au servit drept continuare a ideii lui Panofsky. Expusă de către Bourdelle în 1909 *Heracles arcaș* este sculptura figurativă modernă, marcată de monumentalitate, care a conturat orizontul unei gramatici plastice europene de la începutul secolului trecut. Compoziția monumentală *Heracles arcaș* fiind de structură axială în X, prin deschiderea și extinderea materiei în puncte și direcții divergente, impune construcției sculpturii o dinamică în spațiu. *Asemenea unui nucleu de energie în explozie, destinat să pornească vijelios în expansiune în spațiu, «Heracles» proiectează excentric sensul de direcție curbă al arcului. Construcția primește simbolic virtuțile descărcării energiei materiale către exterior* [4]. Compoziția *Strâmbă-Lemne* (1945) a lui Lazăr Dubinovschi, artist plastic

din Republica Moldova a epocii sovietice, este structurată la fel.

Este cunoscut faptul că Lazăr Dubinovschi (1910-1982) după absolvirea Academiei de Belle-Arte din București a lucrat, o anumită perioadă de timp la Paris, în atelierul renumitului sculptor francez Antoine Bourdelle (1821-1929). Bourdelle a influențat foarte mult creația lui Dubinovschi. Deci, remarcăm în cazul de față aspectul de influență *profesor – elev*. Drept dovadă a acestui fapt, ne servește *Monumentul generalului Alvear (1912-1923)*, *monumentul ecvestru* destinat orașului Buenos-Aires, creat de Bourdelle și *Monumentul ecvestru lui Kotovski (1953)* executat în Chișinău de Dubinovschi în colaborare cu pictorul Konstantin Kitaika, sculptorii Ivan Perșudcev, Anatoli Posiado și arhitectul Fedor Naumov. Constatăm diferența interpretării a statuilor ecvestre, fapt ce ne permite să reflectăm încă o continuitate în evoluție a motivului antic. Creația lui Antoine Bourdelle pentru Franța și a lui Lazăr Dubinovschi pentru RSSM, având la bază, practic, acleași surse de inspirație (arta Greciei antice, creația lui Fidias; arta renascentistă, capodoperele realizate de către Donatello și Verrocchio), a înregistrat deschideri către viziuni noi în istoria statuarei monumentale și sculpturii ecvestre.

Dar, adresându-ne la înfățișarea unui arcaș antic și transformarea lui de către Dubinovschi în *Strâmbă-Lemne (1945)*, vom aminti că la etapa actuală, la deschiderea Editurii *ARC Heracles arcaș* a lui Bourdelle deja apare într-o formă stilizată drept logotip sau brand al firmei respective. Aceeași structură compozițională reapare la sculptorul sovietic rus Evgheni Vucetici (1908-1974) în lucrarea monumentală *Perekuem meči na orală (1957)*, aflată la Moscova, în fața Noii Galeriei Tretyakov sau a Casei Centrale a Artistului Plastic.

Asemenea paradigme se întâlnesc nu doar în domeniul artei sculpturale de la noi, ci și în celelalte domenii plastice. Noi, însă, am încercat să demonstrăm aplicabilitatea metodelor formulate și structurate de către Erwin Panofsky la studierea artelor plastice din perioadele următoare inclusiv și cea sovietică. Problema respectivă poate servi drept obiect de studiu pentru multe cercetări ulterioare.

Referințe bibliografice

1. *Dicționar explicativ al limbii române*. Conducătorii lucrării: I. Coteanu, L. Seche, M. Seche – București: Univers enciclopedic, 1998.
2. ПАНОВСКИЙ, Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства*. СПб. : Академический проект, 1999.
3. PANOFSKY, E. *Artă și semnificație*, București: Meridiane, 1980.
4. BOTEZ-CRAINIC, A. *Istoria artelor plastice. Artă modernă și contemporană*, București: Niculescu, 2001.