

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI



TEZĂ DOCTORALĂ

Oglinda interioară
- desenul ca nevoie general umană -

DOMENIUL DE DOCTORAT: ARTE VIZUALE

Doctorat profesional

STUDENT DOCTORAND:

Marian-Bogdan Topîrceanu

COORDONATORUL ȘTIINȚIFIC AL LUCRĂRII:

Prof. univ. dr. Cristian Robert Velescu

Cuprins

Introducere.....	pag. 1
Capitolul 1 - Reflexii.....	pag. 6
1.1 Începuturile desenului.....	pag. 7
1.2 Scurtă istorie a oglinzii.....	pag. 12
1.3 Reflexia și construcția imaginii eului.....	pag. 14
1.4 Oglinda mentală.....	pag. 17
1.5 Începuturile autoportretului. <i>Eul</i> reflectat, <i>eul</i> desenat.....	pag. 19
1.6 O incursiune în filosofia artei.....	pag. 25
Capitolul 2. Desenul ca element cognitiv.....	pag. 28
2.1 Scurt istoric al dezvoltării vorbirii și limbajului.....	pag. 33
2.2 Importanța Nucleilor Bazali în funcțiile desenului.....	pag. 41
2.3 Scrierea, o extensie a desenului.....	pag. 44
2.4 Desenul, o extensie a scrierii.....	pag. 51
2.5 Desenul ca practică umană.....	pag. 56
2.6 Fiziologia desenului.....	pag. 83
2.7 Desenul și teoria relativității limbajului.....	pag. 92
2.8 Desenul și limbajul.....	pag. 111
Capitolul 3. Psihologia desenului.....	pag. 115
3.1 Psihologia desenului la copil.....	pag. 116
3.2 O incursiune în istoria artei.....	pag. 133
3.2.1 Poetica manifestelor artistice.....	pag. 133
3.2.2 Mărturii ale artiștilor.....	pag. 161
3.3 Dincolo de limitele <i>Artei</i>	pag. 184
3.4 Desenul în arta românească recentă.....	pag. 201
3.5 Desenul în prezent.....	pag. 219
Capitolul 4. Oglinda interioară.....	pag. 227
4.1 Lumea interioară.....	pag. 227
4.2 Dâra de firimituri.....	pag. 235

4.2.1 Începuturi.....	pag. 235
4.2.2 Schimbarea paradigmei.....	pag. 237
4.2.2.1 Bradul de ceară.....	pag. 237
4.2.2.2 Dilema.....	pag. 238
4.3 Anxietate și refugiu.....	pag. 240
4.3.1 Liceul de arte.....	pag. 240
4.3.2 Dorel Zaica.....	pag. 240
4.4 Primele texte.....	pag. 242
4.5 Cutia cu chibrituri.....	pag. 243
4.6 Elaborarea limbajului simbolic.....	pag. 245
4.6.1 Marea.....	pag. 247
4.6.2 Omul.....	pag. 249
4.6.3 Absența.....	pag.250
4.6.4 Cutia.....	pag. 251
4.6.5 Turnul Babel.....	pag. 252
4.6.6 Camera.....	pag. 253
4.6.7 Labrintul.....	pag. 255
4.6.8 Iona.....	pag. 256
4.6.9 Identitatea.....	pag. 257
4.6.10 Pulsul, timpul și distanța.....	pag. 258
4.6.11 Uși, ferestre și arcade.....	pag. 260
4.7 Oglinda Interioară	pag. 265
Concluzie.....	pag.267
Bibliografie.....	pag. 274
Anexă Imagini.....	pag. 286

Introdúcere

”- (Scoate cuțitul.) Gata, Iona? (Își spintecă burta.) Răzbim noi cumva la lumină.”¹

Marin Sorescu - *Iona*

Principala preocupare a lucrării de față este să observe, dincolo de orice formulare teoretică preexistentă, în ce constă mai exact desenul ca practică de viață.

Mai întâi însă, trebuie să clarific anumiți termeni.

Poate vă întrebați de ce am ales cuvântul desen și nu am folosit în locul lui termenul mai generic de *artă*. Ei bine, din punct de vedere cultural, cuvântul *artă* este mult prea încărcat de semnificații extrinseci actului de făurire a unui artefact simbolic.

Arta este un termen deja saturat, prea plin de înțelesuri care au mai degrabă legătură cu ceea ce se întâmplă cu obiectul de artă în urma materializării sale, și nu cu actul de creație în sine, cu momentele în care el capătă sens în mintea celui care îl realizează. De aceea, în această lucrare eforturile mele se vor concentra asupra procesului prin care aceste artefacte iau naștere, desenul, ca element primordial al oricărei manifestări creative, fiind mult mai potrivit pentru o astfel de analiză. Îl definesc ca element primordial deoarece desenul ca gest poate fi regăsit în toate celelalte forme de expresie pe care noi le numim astăzi, generic, *artă*. Astfel, când voi vorbi despre *desen*, voi propune un model de cercetare ce poate fi aplicat și celorlalte medii creative, pe care le înțelegem în prezent ca *artistice*. Asemenea desenului sunt și pictura, arhitectura, sculptura, dansul, muzica, cinematografia, acestea reprezentând diferite variații de mediu în care același psihic uman își găsește modalități de manifestare. Toate definesc traiecte dintr-un punct A, într-un punct B în desfășurarea lor. Toate definesc linii, mai simple sau mai complexe, de la traseul creionului pe hârtie, până la cel mai complex balet, care, împreună, construiesc desene în spațiu și timp. De asemenea ele întreprind în cadrul practicilor umane, din punct de vedere cognitiv, emoțional și cultural, funcții simbolice similare desenului.

„Michelangelo spune că desenul este activitatea de bază a omului, că omul nu face altceva decât să deseneze. El desenează când ară pământul, când sapă, când seamănă flori, când face un car, când face copii - și când sculptează și pictează... Totul e desen.”² Dacă pornim de la afirmația lui Michelangelo, care extrapolează această practică a desenului ca parte integrantă a

¹ Marin Sorescu – *Iona*, pag. 53

² Interviu cu Horia Bernea – Mihai Sârbulescu – *Despre Ucenicie*, pag. 127

tuturor activităților și intențiilor omului, atunci desenul apare ca o cheie în înțelegerea naturii umane.

Este o întrebare la care eu însumi caut un răspuns: Care este funcția desenului? Din punct de vedere subiectiv, această lucrare este o încercare de clarificare personală a originilor, caracteristicilor și potențialului desenului în viața de zi cu zi.

Întotdeauna m-am întrebat ce se întâmplă cu Iona după scena finală a piesei lui Marin Sorescu. Ce se întâmplă după ce se taie pe sine? Dacă în afara sa găsea numai burți de balenă din ce în ce mai mari, dar niciodată pe el însuși, oare în interiorul său ce va găsi? Se va găsi pe el, sau altceva? Se va tăia o singură dată până ce va afla răspunsul sau de mai multe ori, sau la infinit? O senzație similară soartei lui Iona o am privitor la desen. În viziunea mea, creionul, în momentul în care atinge hârtia devine un bisturiu ce taie cu precizie în adâncimea noastră. Chiar dacă nu ajungi nicăieri (deși, la fel ca Iona, nu vom afla probabil niciodată, dacă exista un scop sau drumul/călătoria era scopul în sine) ești toate acele linii pe care le trasezi, ești toate acele straturi pe care le tai. Cu fiecare linie, cu fiecare incizie afli încă ceva despre tine, despre mediul din interiorul tău, despre tine. În viziunea lui Iona, explorarea exteriorului va duce către cunoașterea interiorului său, și a descoperirii identității sale. Cunoașterea de la exterior către interior însă îl duce către alienare. Nu se mai recunoaște, își pierde complet identitatea. *Iona* devine altcineva, exterior lui. Viziunea lui Marin Sorescu asupra poveștii biblice a lui Iona mi se pare semnificativă întrucât readuce atenția asupra interiorității. Asupra faptului că vezi cu atât mai limpede ce se află în exterior cu cât pătrunzi mai mult în propria interioritate. Este de asemenea o concluzie personală, dobândită în timp, pe care mi-am propus să o exploatez în această lucrare, punând accentul asupra desenului ca proces de introspecție și de identificare cu sine. Desenul pentru mine este un act de clarificare în raport cu elementele lumii și cu mine însumi. Este o călătorie către sine. Este o modalitate de reflectare a sinelui înapoi în el însuși. La fel cum te vezi într-o oglindă, la fel cum te reflecti în ceilalți, la fel cum te reflecti în ceea ce scrii sau ceea ce spui, te autodefășezi prin comparație cu ceea ce vezi auzi și simți, ca fiind coerent sau nu cu tine însuși.

Premisa acestei lucrări este aceea că desenul reprezintă o nevoie general umană, un element de clarificare a omului cu el însuși, un mod de a-și înțelege propriile nevoi. Este o modalitate de autoechilibrare interioară, desenul suplinind de multe ori nevoi umane de ordin intelectual sau afectiv.

Desenul reprezintă o componentă prezentă în practicile de viață ale omului încă din copilărie. Iar aici mă refer atât la copilăria civilizației umane, prin desenele rupestre, cât și la copilăria fiecărui om în parte.

Horia Bernea spunea că „Într-o grotă din Franța este un desen care prezintă trei sau patru siluete de animale suprapuse în așa fel încât formează un singur corp. Are o precizie atât de extraordinară încât poți să deosebești foarte limpede care e tigrul, care e bizonul, care e calul... Cum a ajuns desenatorul acela din Paleolitic la așa o precizie? Doar nu umbla cu carnetul de schițe în buzunar, ca Pallady, pentru a face crochiuri în natură! Dar a privit foarte mult animalele acelea; le-a țintit, le-a vânat, le-a mâncat, le-a spintecat!”³

Colin Rhodes, decan al Kingston School of Art, Londra afirmă că: „Dorința de a face imagini și de a comunica ceva altfel inexprimabil este înăscută în fiecare dintre noi. Sunt puțini oameni care să nu fi desenat, copiii fiind, fie utilizând materiale puse la dispoziție de adulți care îi încurajau, sau zgâriind semne în pământul uscat cu un băț. Încă de timpuriu în viață facem structuri și reprezentări cu aproape orice prindem în mână, explorând în mod inconștient hotarele spațiului prin obiectele pe care le aranjăm și desenăm. În acest fel începem să învățăm despre o relație a noastră cu lumea care merge dincolo de limitele practicalității.”⁴

În ambele cazuri putem observa o apropiere a lumii prin desen.

Este oare desenul o activitate atât de adânc înrădăcinată în firea umană și în practicile de viață umane? Răspunde el unor nevoi primare? Este el în sine o nevoie a omului prin a cărei satisfacere, își recapătă o stare de echilibru?

Toate acestea sunt întrebări ce mi se par importante pentru percepția actuală a desenului, social acceptat ca un act elitist și îmbrăcat în haina *artei* cu ajutorul teoriilor, a industriei dezvoltate în jurul lui și a opiniei publice. Cred că desenul reprezintă o preocupare de o mai mare profunzime a omului, care nu este rezervată doar unei elite, ci care poate contribui la dezvoltarea indivizilor indiferent de pregătirea lor.

El este un mijloc de autoreglare în plan emoțional sau intelectual. Desenul suplinește în fapt o serie de nevoi care altfel, nesatisfăcute, ar produce o stare de disconfort interior, și în anumite cazuri, chiar dezechilibre clinice, după cum voi elabora în a treia parte a acestei lucrări.

³ *Ibidem*

⁴ Colin Rhodes – *Outsider Art – Spontaneous alternatives*, pag. 7

Vom observa că este un mijloc de introspecție prin care putem să aruncăm o privire mai precisă asupra propriei noastre interiorități, o oglindă a propriului nostru echilibru interior.

Sunt interesat de relația dintre desen, procesul prin care acesta apare și cei care îl realizează.

Nu voi trata în această lucrare aspectul financiar, întrucât, istoric vorbind, de la primele manifestări rupestre până astăzi, recompensarea individului pentru practicarea desenului este destul de recentă, acoperind numai ultimii 500 de ani, dintr-o istorie de aproximativ 39.900 de ani. Acest lucru nu înseamnă că nu are o influență asupra psihicului uman, însă fiind un proces complex, acest aspect merită el însuși un studiu separat, și prin urmare, nu va face obiectul cercetării de față.

Ce propun în schimb, este o analiză interdisciplinară a acestei activități, pornind de la cele mai vechi dovezi istorice, până în prezent, îmbinând indicii și dovezi din domenii precum: arheologia, antropologia, fiziologia creierului uman, psihologia, psihiatria, istoria și filosofia artei.

În final voi prezenta rezultatele unui studiu pe bază de chestionare pe care l-am elaborat pentru a proba teza acestei lucrări, ca de altfel și o analiză amănunțită a propriei opere.

Pentru a analiza procesul de alcătuire al acestei oglinzi interioare, propun să începem investigația întorcându-ne către originile elementelor exterioare individului, care ajută la formarea ei: desenul, oglinda fizică, identitatea, autoportretul.

Capitolul 1

Reflexii

1.1 Începuturile desenului

Conform celor mai recente studii în materie, termenul de *artă*, așa cum îl percepem noi astăzi, este definitoriu doar pentru 1,25% din perioada de dezvoltare cunoscută a desenului.

În 2014, o echipă de cercetători formată din Adam Brumm, arheolog la Wollongong University, și Maxime Aubert, arheolog, geochimist și profesor la Griffith University, Australia, prezentau rezultatele cercetărilor întreprinse de ei în peștera Leang Timpuseng (fig.1, 2), din Insula Sulawesi, Indonezia, și anunțau astfel descoperirea unora dintre cele mai vechi desene rupestre realizate de *Homo sapiens*⁵.

Cu câteva mii de ani mai vechi decât cele descoperite în Peștera Chauvet din Franța (c. 33.000 - 30.000 ani vechime – fig. 3, 4), descoperirea desenelor, dintre care cel mai vechi datează de cel puțin 39.900 ani, avea să repună în discuție originea geografică a desenului ca practică de viață.

Maxime Aubert a continuat în următorii ani datările radiometrice ale desenelor rupestre în arhipelagul Indonezian, confirmând în 2018 vechimea unui alt desen (fig. 7, 8),

figurativ de această dată, cu o vechime între 40.000 și 51.800 ani, în peștera Lubang Jeriji Saléh din Insula Borneo, acesta împingând granițele vechimii practicii desenului și mai mult, devenind cel mai vechi desen figurativ realizat de *Homo Sapiens* pe care îl cunoaștem.

Până în 2014, se considera că desenele rupestre s-au dezvoltat mai întâi pe teritoriul Europei, răspândindu-se apoi și pe celalalte continente. Prezența însă, cu câteva mii de ani mai devreme pe continentul Asiatic, avansează o ipoteză, care deși disputată, ar indica faptul că practica desenului este poate mai veche, chiar și decât vestigiile acestuia pe care le cunoaștem până în prezent. Astfel, datorită mării răspândiri geografice, omul este posibil să fi folosit desenul încă dinaintea migrației sale din Africa, acum 60.000 de ani. Acest lucru ar justifica existența desenelor rupestre la distanțe geografice atât de mari mai lesne decât o a doua teorie a lumii științifice conform căreia desenul s-ar fi dezvoltat separat, atât în Asia cât și în Europa. Un argument în plus pentru o origine comună a practicii desenului ar fi similitudinile tematice și stilistice ale desenelor din peșterile din întreaga lume.

⁵ cele mai vechi desene rupestre, cu o vârstă de aproximativ 64.000 de ani, au fost realizate de Neanderthali pe teritoriul actual al Spaniei, în peștera La Pasiega (fig. 5, 6)

Conform unei descoperiri recente realizate de o echipă de cercetători condusă de Jean-Jacques Hublin, antropolog la Institutul de Antropologie Evoluționară Max Planck, la un sit arheologic din Jebel Irhoud, Maroc, cele mai vechi rămășițe aparținând speciei *Homo Sapiens* ar avea, conform datărilor, o vechime de până la aproximativ 300.000 de ani (286.000 ani \pm 32.000 ani). Din nou, datorită distanței geografice între Maroc și situl din Gademotta, Etiopia, considerat până acum cea mai veche așezare umană, rezultă că la acea data hominizii erau deja răspândiți pe continentul african.

Dacă punem cap la cap descoperirea lui Jean-Jacques Hublin cu ipoteza apariției practicilor desenului pe terenul Africii, atunci, ajungem la concluzia că practica desenului ar putea fi mult mai veche de 60.000 de ani.

Există și indicii indirecte în acest sens. În peștera Blombos, au fost găsite urme de ocră roșu, pigmentul principal utilizat în realizarea desenelor rupestre din Africa de Sud, ce au fost datate ca având o vechime de 164.000 de ani. De asemenea, au fost descoperite bucăți de ocră îngravate cu modele în zig-zag (fig. 9) și scoici găurite ce ar fi putut fi folosite pe post de podoabe. Aceste dovezi izolate însă, nu pot constitui o bază solidă pentru a afirma cu siguranță că aceste obiecte erau parte a unei practici generale, sau doar cazuri izolate, ocrul, spre exemplu, fiind folosit de asemenea, prin ardere, și pentru alungarea țânțarilor.

Această ipoteză, dacă în timp vor apărea dovezi mai palpabile, ar putea demonstra că desenul este un element adânc înrădăcinat în tiparele de gândire umană, urmărindu-l poate chiar de-a lungul întregii sale existențe, și poate chiar dincolo de ea, în practica de viață a altor specii hominide ce premerg *Homo Sapiens*.

Noi datări din anul 2015 desemnează o scoică găurită și îngravată cu un zig-zag, veche de 500.000 de ani, din Trinil, Indonesia, ca fiind cel mai vechi desen al unei specii hominide (fig. 10, 11).

Nu există dovezi concrete care să arate către un motiv al însemnării acesteia, însă, gestul în sine indică o posibilă existență a unui tip de gândire simbolică în rândurile speciei *Homo Erectus*. Dacă într-adevăr, această ipoteză va fi verificată în timp, și numitorul comun între cele trei populații hominide se va dovedi a fi *Homo Erectus*, care le precede pe celelalte două, atunci acest aspect ar putea explica similitudinile tematice și stilistice ale desenelor și ale obiectelor

simbolice realizate de Neanderthali și *Homo Sapiens*⁶, arătând că aceste practici simbolice ar putea avea o rădăcină comună, fiind răspândite nu doar din generație în generație, sau de la un trib la altul, ci posibil, și de la o specie la alta. Acest fapt ar fi în ipoteză posibil, întrucât *Homo Erectus* a împărțit Pământul cu *Homo Sapiens*, timp de aproximativ 200.000 de ani, iar cu *Homo Neanderthalensis*, aproximativ 100.000 de ani. Interacțiuni între cele 3 specii în acest răstimp ar fi fost posibile.

Cu toate că aceste ipoteze rămân, momentan, în lipsa unor probe mai concrete, doar la nivel de speculație, ele aruncă o nouă lumină asupra complexității gândirii speciilor umane din acea perioadă.

Revenind la *Homo Sapiens*, Jean-Jacques Hublin spune că „istoria speciei noastre în ultimii 300.000 de ani reprezintă în principal evoluția creierului nostru.”⁷

Din punct de vedere antropologic: „Ceea ce ne separă de celelalte specii este abilitatea noastră de a gândi, a face planuri pentru viitor și de a ne aminti și învăța din trecut – ceea ce teoreticienii numesc a fi o *conștiință de ordin superior*.”⁸

„Nu am fi putut să concepem arta, sau valoarea ei până când nu am fi dobândit o conștiință de ordin superior», afirmă Benjamin Smith, specialist în artă rupestră la Universitatea Australiei de Est. În acest sens, arta antică semnaleză o schimbare cognitivă: Acolo unde vei găsi picturi primitive, în special reprezentări figurative asemenea animalelor, ai să găsești dovezi ale gândirii umane moderne.”⁹

⁶ Putem observa că *Homo Sapiens* și *Homo Neanderthalensis* au în comun în repertoriul lor simbolic, atât reprezentările rupestre animaliere, cât și urmele de palme imprimate pe piatra peșterilor preistorice. În ceea ce privește obiectele simbolice, un element comun tuturor celor trei specii hominide, *Erectus*, *Neanderthalensis*, *Sapiens*, îl reprezintă însă aceste scoici perforate pe care le-am menționat anterior, pe care cercetătorii cred că le foloseau în șiraguri, pe post de ornamentații. Astfel de scoici au fost găsite în peșteri atribuite atât *Homo Sapiens* (fig. 12), cât și *Homo Neanderthalensis* (fig. 13). Pentru *Homo Erectus*, scoica descoperită la Trinil, este singura dovadă de acest fel. n.at.

⁷ "The story of our species in the last 300,000 years is mostly the evolution of our brain" – Ben Panko – *Humans Evolved 100.000 Years Earlier Than We Thought – But Mysteries Remain* – Smithsonian Magazine, 6th June 2017

⁸ "What sets us apart is our ability to think and plan for the future, and to remember and learn from the past—what theorists of early human cognition call higher order consciousness." – *Ibidem*

⁹ "We couldn't conceive of art, or conceive of the value of art, until we had higher order consciousness", says Benjamin Smith, a rock art scholar at the University of Western Australia. In that sense, ancient art is a marker for

Acest lucru este propus încă din 1962 de către antropologul Claude Lévi-Strauss care spunea că „popoarele primitive alegeau să se identifice și să reprezinte animalele nu pentru că erau bune pentru mâncare ci pentru că erau bune pentru gândit.”¹⁰ Acest lucru poate fi dovedit prin analiza tipurilor de animale ce alcătuiau bestiarul reprezentărilor primitive: „pentru pictorii rupeștri ai Erei Glaciare Europene caii, rinocerii, mamuții și leii erau mai puțin importanți ca cină și mai importanți ca inspirație.”¹¹ Analiza asupra bestiarului din Sulawesi a dus la aceeași concluzie: „vechii locuitori ai insulei Sulawesi, se pare, aveau de asemenea tendința de a reprezenta animale mai mari, mai impresionante și impunătoare decât cele pe care obișnuiau să le mănânce.”¹²

Alături de această componentă cognitivă a desenelor rupestre, potrivit studiilor lui Jean Clottes, specialist în artă rupestră și principal coordonator al cercetărilor din Peștera Chauvet, o altă funcție generatoare a desenelor rupestre era aceea de comunicare cu lumea spiritelor¹³. Benjamin Smith susține și el această idee, exemplificând cu ajutorul cazului Peșterii Rinocerilor din Botswana, „unde arheologii au descoperit că în urmă cu 65.000 - 75.000 de ani, oamenii ofereau înspre sacrificiu capete de sulită realizate cu grijă, arzându-le sau spărgându-le în fața unui mare panou de piatră îngravat cu sute de găuri circulare.”¹⁴ El spune că „putem fi siguri că în astfel de cazuri, ei credeau într-o formă de forță spirituală [...] Și credeau că arta și ritualul în relație cu arta pot afecta acele forțe spirituale în propriul lor beneficiu. Nu o practicau doar de

this cognitive shift: Find early paintings, particularly figurative representations like animals, and you've found evidence for the modern human mind.” – Ibidem

¹⁰ „primitive peoples chose to identify with and represent animals not because they were “good to eat” but because they were “good to think.” – Jo Marchant - *A Journey to the Oldest Cave Paintings in the World* – Smithsonian Magazine, January 2016

¹¹ “For ice age European cave painters, horses, rhinos, mammoths and lions were less important as dinner than as inspiration.” – Ibidem

¹² “Ancient Sulawesians, it seems, were likewise moved to depict larger, more daunting and impressive animals than the ones they frequently ate” – Ibidem

¹³ “Clottes has championed the theory that in Europe, where art was hidden deep inside dark chambers, the main function of cave paintings was to communicate with the spirit world” – Ibidem

¹⁴ “He cites Rhino Cave in Botswana, where archaeologists have found that 65,000 to 70,000 years ago people sacrificed carefully made spearheads by burning or smashing them in front of a large rock panel carved with hundreds of circular holes.” – Ibidem

dragul de a crea imagini frumoase. O practicau deoarece este o cale de comunicare cu spiritele pământului.”¹⁵

Brumm adaugă, referitor la desenele din Sulawesi: „Dacă credința religioasă juca un rol, ea se împletea cu viața cotidiană. În mijlocul podelei acestei peșteri primi locuitori ai insulei Sulawesi stăteau împreună în jurul focului pentru a găti, mânca, pentru a face unelte – și pentru a amesteca culori.”¹⁶

Putem astfel izola două caracteristici principale ale desenelor rupestre: stimularea intelectului și componenta spirituală, care, după cum vom putea observa, se află în directă conexiune cu gândirea simbolică.

O a treia caracteristică ce ar putea fi extrasă din studiile asupra desenelor rupestre ar putea fi cea identitară, de afirmare a sinelui. Ceea ce mai trebuie reținut din descoperirea din insula Sulawesi, este faptul că, datarea desenelor din peștera Leang Timpuseng a fost realizată mai întâi pe un desen parțial al unei mâini umane. Astfel de urme de mâini au fost găsite și în alte peșteri din întreaga lume. Muhammad Ramli, arheolog la Centrul pentru Prezervarea Patrimoniului Arheologic din Makassar confirmă existența unei tradiții a acestui gest ritualic:

„În Sulawesi există încă tradiția de a amesteca pulbere de orez cu apă și de a lăsa o astfel de urmă de mână pe stâlpul principal al casei,[...] pentru a proteja locul de spiritele rele. *Este un simbol de putere [...]*Poate că și omul preistoric gândea la fel.”¹⁷

Este interesantă această asociere, această funcție magică, a amprenteii individuale ca element protector al căminului. Cu toate că are o valoare mistică, ritualică, aceasta nu diminuează totuși importanța faptului că eul se afirmă pe sine printr-un astfel de gest și o astfel de urmă. Prin extrapolare, am putea afirma că aceasta reprezintă o primă formă de autoportret. O

¹⁵ “We can be sure that in instances like that, they believed in some sort of spiritual force, says Smith. And they believed that art, and ritual in relation to art, could affect those spiritual forces for their own benefit. They’re not just doing it to create pretty pictures. They’re doing it because they’re communicating with the spirits of the land.” –*Ibidem*

¹⁶ “If religious belief played a part, it was entwined with everyday life. In the middle of this cave floor, the first Sulawesians sat together around the fire to cook, eat, make tools – and to mix paint.” – *Ibidem*

¹⁷ “There’s still a tradition on Sulawesi of mixing rice powder with water to make a handprint on the central pillar of a new house, Ramli explains, to protect against evil spirits. It’s a symbol of strength, he says. ‘Maybe the prehistoric man thought like that too’.” – *Ibidem*

urmă a sinelui, ce are un rol protector. O amprență/mână care protejează. Un gest care conferă liniște și siguranță.

Ramli mai adaugă că „pe insula Papua, din apropiere [...] unii oameni își exprimă durerea atunci când pierd o persoană dragă tăindu-și unul dintre degete. Poate, sugerează el, urmele cu degete lipsă din peșteri indică faptul că și această practică ar avea origini antice”¹⁸, descriind astfel un alt tip de gest ritualic ce conferă împăcare. Aceste proprietăți ale ritualurilor, obiectelor simbolice și a desenului în relație cu traumă, vor fi explorate într-un capitol ulterior.

Reporterul de știință Jo Marchant, descrie experiența sa personală la întâlnirea cu desenele rupestre de la Sulawesi astfel: „Orice ar fi fost intenționat prin aceste urme, nu poate exista un mesaj mai puternic în a le privi decât acela că: suntem oameni. Suntem aici. Îmi ridic propria-mi mână pentru a întâmpina una dintre palmele desenate, cu degetele plutind un inch deasupra străvechiului contur. Se potrivește perfect.”¹⁹

1.2 Scurtă istorie a oglinzii

Prezentă în diverse mitologii, oglinda este un alt element care însoțește omul în călătoria sa prin timp. Probabil că prima conștientizare a reflexiei omului a avut loc în aceleași timpuri preistorice, în apa mării, a lacurilor sau izvoarelor. Potrivit lui Jay M. Enoch, profesor emerit în domeniul Optometriei și al Științei Văzului la Universitatea Berkley, putem presupune că înaintea unor oglinzi solide, erau folosite în acest scop recipiente umplute cu apă²⁰.

Nu se poate determina exact care a fost efectul direct al acestei descoperiri a oglinzii asupra psihicului uman, însă, dacă păstrăm premisa discutată în capitolul anterior, conform căreia omul avea o conștiință de sine, un eu pe care este posibil să îl fi considerat suficient de puternic cât să aibă o funcție magică în apărarea căminului, putem avansa premisa faptului că el

¹⁸ *“And on the nearby island of Papua, he says, some people express their grief when a loved one dies by cutting off a finger. Perhaps, he suggests, the stencils with missing fingers indicate that this practice too has ancient origins.”*
– *Ibidem*

¹⁹ *“Whatever was meant by these stencils, there can be no stronger message in viewing them: We are human. We are here. I raise my own hand to meet one, fingers hovering an inch above the ancient outline. It fits perfectly.”* –
Ibidem

²⁰ *“We can assume mirrors were used much earlier through observation of reflections in quiet pools of water and in water containers.”* – *History of Mirrors Dating Back 8000 Years* - Jay M. Enoch, pag. 775

își putea recunoaște propria reflexie.

Cu toate acestea, cele mai vechi oglinzi manufacturate au o vârstă nu mai mare de aproximativ 8000 de ani și au fost descoperite în așezământul Neolitic de la Çatalhöyük (fig. 14), pe tărâmul vechii Anatolii (localizat în apropierea orașului Konya din Turcia zilelor noastre). Acestea erau obținute prin șlefuirea obsidianului vulcanic ce apărea în mod natural în acea zonă, erau ușor convexe, foarte bine lustruite și aveau un diametru de aproximativ 9 centimetri.

„Următoarele oglinzi cunoscute este posibil să fi fost egiptene. William M. Flinders Petrie [egiptolog englez, 1853-1942, n.ât] sugera că *palette* de piatră șlefuite erau udate și folosite ca oglinzi în vremuri pre-dinastice.”²¹ La nivel simbolic, „oglinzile erau uneori utilizate pentru a simboliza eul; de asemenea erau utilizate ca un mod de *a privi înapoi*.”²²

Ulterior există dovezi, conform descoperirilor din orașele antice Uruk și Tello în valea ce desparte râurile Tigru și Eufrat în sudul Mesopotamiei (acum Irak), că oglinzile de obsidian au fost urmate de cele din cupru șlefuit. Ele au apărut, cu aproximație în jurul anul 3200 î.Hr. În continuare, oglinzile s-au răspândit în Egipt, Mesopotamia și Levant: „mărturii ale utilizării oglinzilor apar în sculptură, reliefuri, papirusuri” și ca obiecte în sine, ce au supraviețuit timpului. Cu excepția oglinzilor de la Çatalhöyük, oglinzile antice erau plate. Abia ulterior aveau să devină convexe, din motive de economie de material (“creau o imagine verticală într-o suprafață mai mica de oglindă”²³) și concave, pentru a putea mări detalii.

În Asia Centrală și de Est este posibil ca „precursorii oglinzilor chinezești să se fi dezvoltat în sudul Siberiei, mai exact în Andronovo, Karasuk, Scythia sau Keleremes, la nord de Munții Caucaz și în apropierea Mării Negre.”²⁴ Au fost descoperite două oglinzi și pe teritoriul Chinei, la Guinan Xian și Quinhai, datând aproximativ din anul 2000 î.Hr.

²¹ “The next known mirrors may have been Egyptian. William M. Flinders Petrie (1853–1942) suggested that ground stone palettes were wetted and used as mirrors in Pre-Dynastic times. They apparently could provide good mirror images.” – *Ibidem*, pag. 776

²² “Mirrors were sometimes used to symbolize the inner self; they also provided a way to ‘look back’.” – *Ibidem*, pag. 777

²³ “Which created an upright image in a smaller mirror surface area” – *Ibidem*, pag. 780

²⁴ “Precursors of Chinese mirrors may have developed in southern Siberia (Fig. 7), e.g., at Andronovo, or Karasuk, Scythia, or Keleremes, just north of the Caucasus Mountains near the Black Sea. They had different structural features than Western mirrors” – *Ibidem*, pag. 777

„Și în acest caz, se credea că oglinzile sunt impregnate cu proprietăți speciale, inclusiv abilitatea de a privi înapoi în timp (și de a lua aminte) și de a te vedea așa cum ești (să fii conștient de propriile neajunsuri); le erau atribuite și proprietăți magice.”²⁵

Începând cu anul 2000 î.Hr. oglinzile s-au răspândit în toate regiunile lumii, inclusiv în America de Sud și Centrală. Din acest moment, producția, calitatea și distribuția oglinzilor a crescut rapid.

1.3 Reflexia și construcția imaginii eului

Trebuie reținut din această succintă istorie antică a oglinzii, faptul că oglinda era considerată a fi un obiect ce dă acces privirii atât către exteriorul individului, cât și către interiorul său.

În viziunea istoricului și criticului de artă, Jurgis Baltrušaitis oglinda este o „minune a reproducerii instantanee și complete”²⁶ ce „devine simbolul viziunii nealterate a lucrurilor. Un instrument în primul rând de cunoaștere a sinelui care îi revelează omului direct propria-i imagine, dublul, fantoma, simulacrul, perfecțiunile și defectele fizice, precum și imaginea universului înconjurător, în cea mai exactă formă.”²⁷

Minune a reproducerii instantanee și complete era percepută și în Renaștere de către Leonardo da Vinci sau Leon Batista Alberti. Ei o descriu ca un obiect capabil de o pictură absolută, de la care artistul nu are decât de învățat.

Leonardo da Vinci spunea că: „Spiritul pictorului trebuie să fie asemănător oglinzii care se transformă în culoarea obiectelor, umplându-se de toate asemănările lor... Oglinda plană conține adevărata pictură la suprafața ei, după cum pictura perfectă executată pe o suprafață plană este așijderea suprafeței unei oglinzi.”²⁸

²⁵ „Here again, mirrors were believed to be endowed with special properties, including the ability to look backward in time (and to take warning) and to see oneself as you are (to be aware of faults); magical properties were attributed them.” – *Ibidem*, pag. 780

²⁶ Jurgis Baltrušaitis – *Oglinda* – pag. 19

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*, pag. 18

Alberti conferă și el oglinzii un rol de eretocrit: „lucrurile făcute după natură sunt amendate prin judecare, oglinzii.”²⁹

În ceea ce privește *cunoașterea sinelui*, trebuie să explorăm în primul rând afirmațiile psihanalistului Jaques Lacan, referitor la interacțiunea dintre psihicul uman și reflexia sa.

Unul dintre momentele importante în definirea individului, a sinelui, a eului, este contactul cu oglinda și cu acest alter-ego reflectat, pe care în timp ajungem să îl identificăm cu propria noastră imagine. Această interacțiune are loc pentru prima oară în copilărie, într-un interval de timp pe care Jaques Lacan îl denuște *Stadiul oglinzii*. Această perioadă se desfășoară, conform lui Lacan, la copii între 6 și 18 luni, timp în care ei ajung să asimileze imaginea reflectată ca imagine a propriei persoane.

Lacan spune că „ajunge să înțelegem stadiul oglinzii în acest context ca *identificare* [...] mai exact transformarea ce are loc în interiorul subiectului atunci când el își asumă o imagine de sine”³⁰

„Acest eveniment constituie procesul inițial al formării eului. Percepția copilului despre el însuși ca unitar este mai întâi deprins cu ajutorul unui *imago* o imagine speculară a copilului reflectat în oglindă. Lacan denuște această imagine, *eul ideal*, și reprezintă prima introducere a *eului*.”³¹

Lacan adaugă faptul că „un caz particular al funcției *imago*-ului [...] este aceea de a stabili o relație între organism și propria sa realitate.”³² Putem observa astfel, că Lacan enunță în acest context, o viziune subiectivă a individului asupra lumii.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ “It suffices to understand the mirror stage in this context as an identification, [...] namely the transformation that takes place in the subject when he assumes an image” – Jaques Lacan – *Écrits* – The first complete edition in English – Translated by Bruce Fink, pag. 76

³¹ “This event constitutes the process of initial ego-formation, The infant's sense of itself as unified is first achieved through an *imago*, a specular image of the infant's body as reflected in the mirror. Lacan calls this image the “ideal-I”; and represents the first introduction of the ego.” – *The Alienating Mirror: Toward a Hegelian Critique of Lacan on Ego-Formation* – Richard A. Lynch pag. 211

³² “a particular case of the function of *imagos*, [...] is to establish a relationship between an organism and its reality.” – Jaques Lacan – *Écrits* – The first complete edition in English – Translated by Bruce Fink - pag. 76

În acest caz, ar putea desenul, asemenea unei oglinzi interioare, să medieze din capătul opus? De la realitatea interioară, subiectivă, simbolică a organismului, către propriul său intelect?

Percepându-se pe sine în raport cu împrejurimile sale, ca o entitate separată de mediu, Lacan spune că începe un process de autoimaginare a persoanei în relație cu lumea, ceea ce el descrie ca forma *ortopedică* a totalității sale.

Prin urmare, dacă interacțiunea cu oglinda îl ajută pe copil să se perceapă pe sine ca individ, nu se poate spune același lucru și despre desen? Dacă oglinda arată toate elementele componente ale corpului, cu toate imperfecțiunile sale, atunci desenul nu îi permite oare individului să arunce o privire asupra propriului interior, cu toate imperfecțiunile sale?

Stadiul oglinzii prezintă totuși câteva probleme în ceea ce privește modalitatea în care ea reprezintă realitatea. În primul rând Lacan descrie imaginea pe care copilul și-o atribuie prin reflectarea în oglindă, ca pe „o imagine de sine alienantă și distorsionantă”³³, datorită faptului că în primul rând, copilul trebuie să se identifice pe sine cu un *altul*. Cu reflexia exterioară lui. În consecință copilul este pus în fața asimilării a două imagini diferite asupra propriului sine: una unitară, funcțională, ce apare în oglindă, și o a doua imagine, a percepției de sine, ce nu corespunde imaginii din oglindă; copilul nu se simte ca un organism unitar, deoarece nu are control total încă asupra membrilor sale.

O a doua problemă, după cum spune R.A Lynch, profesor de filosofie la Universitatea St. Ambrose din Davenport, „imaginea *eului* nu este *eul* cu adevărat; este o reflexie exterioară a *eului*”³⁴

Astfel că perspectiva asupra sinelui va fi întodeauna, deși exactă în oglindirea ei, deformată tocmai datorită procesului de reflexie, iar imaginea oglindită de sine un ego alternativ, virtual. Prin urmare, în oglinda fizică, contrar așteptărilor noastre de a ne regăsi imaginea de sine, găsim doar o imagine inexactă, cu care totuși reușim să ne identificăm. Oglinda, astfel, nu reflectă aspecte ale realității ci crează o realitate virtuală, ce conține imaginea inversă a tuturor elementelor realității.

³³ „alienating and distorting self-image” – *The Alienating Mirror: Toward a Hegelian Critique of Lacan on Ego-Formation* - Richard A. Lynch, pag. 214.

³⁴ „The image of the I is not the actual I; it is an external reflection of the I” – *Ibidem*

Lacan spune că sfârșitul stadiului oglinzii apare odată cu conștientizarea imagos-urilor celorlalți. Atunci când „*eul specular, se transformă în eul social*”³⁵.

Legat de acest aspect, Richard Anthony Lynch, aduce un contra-argument de sorginte hegeliană, contestând ordinea propusă de Lacan în ceea ce privește definirea eului prin interacțiunile sociale. El expune oglinda socială propusă de Hegel ca fiind premergătoare stadiului oglinzii, înainte ca eul să devină conștient de sine prin reflexia fizică într-o oglindă, el definindu-se prin interacțiunea cu persoanele din jurul lui. Copilul astfel poate să capete o oarecare conștiință de sine și prin conștientizarea faptului că ceilalți îl tratează ca pe o conștiință separată de ei înșiși. Richard A. Lynch recunoaște importanța rolului oglinzii în definirea identității individului, însă nu o consideră o teorie exhaustivă.

Pentru a putea continua investigația, trebuie să ne aplecăm în continuare asupra unui aspect definitoriu al identității, al eului, și anume memoria. Putem fi de acord, că odată cu eliminarea ipotetică a unui set de amintiri din viața cuiva, identitatea acestuia va fi alterată. Eul său se va schimba. Lacan definește eul, odată format, ca o structură rigidă, ca un element constrângător, însă, după cum voi demonstra în continuare, acesta este un element lichid, în continuă transformare.

1.4 Oglinda mentală

Conform unui studiu neurologic publicat în anul 2000 și condus de Joseph Ledoux, cercetător în domeniul neuroștiinței la New York University și Karim Nader, în prezent profesor la McGill University, procesul prin care reactualizăm amintirile nu este doar unul de excitare neuronală și de accesare a acestora, ci este un proces de rescriere și suprascriere.

Memoria este oglinda experiențelor noastre, iar credința generală este faptul că pentru a reține o informație sau a întipări mai bine un moment pe care l-am trăit, ar trebui să le repetăm sau să le retrăim succesiv, la nivel mental, în speranța de a le împământenii în memoria noastră. Studiul celor doi cercetători arată însă că amintirile, cu cât sunt reactualizate mai des, cu atât se îndepărtează de semnificația lor originală.

³⁵ „*Specular I turns into the social I*”, Jaques Lacan – *Écrits – The first complete edition in English – Translated by Bruce Fink*, pag. 79

„Memoria este o construcție”³⁶. Iar această construcție se realizează în creier cu ajutorul proteinelor. Realizând o substanță ce inhibă producția de proteine la nivel cerebral, cei doi cercetători au întreprins o serie de studii asupra memoriei șoarecilor.

În acest sens și-au propus să încerce să le inhibe memoria pe termen lung, astfel încât să poată observa dacă va fi afectată reținerea experienței fricii față de stimuli. Au descoperit astfel, nu doar că amintirile pot fi inhibitate în momentul în care ele se formează, ci mai mult, că amintirile pot fi și șterse, ulterior, în cadrul procesului de reactualizare. Asta i-a dus la concluzia că în procesul de amintire, informațiile stocate în amintirea originală, sunt reimpregnate în memorie, de această dată prin prisma noului moment de reactualizare, amintirea, fiind de fapt o nouă experiență, diferită de experiența originală.

Diferențele fiziologice dintre creierul uman și cel al șoarecilor, sunt mari, însă asta nu l-a împiedicat pe Karim Nader să continue studiile asupra traumei prin studii clinice asupra oamenilor, și astfel a observat că, deși amintirile nu puteau fi șterse în totalitate, precum în cazul șoarecilor, ele puteau fi totuși estompate până la stadiul în care trauma era aproape uitată, demonstrând astfel o plasticitate crescută și în cazul creierului uman.

Acest lucru arată că amintirile devin mai mult despre noi și mai puțin despre evenimentele la care am fost martori. „Iar amintirea este mai sinceră cu cât te gândești mai puțin la ea”³⁷.

Yadin Dudai, profesor în Neurobiologie la Institutul de Știință Weizmann din Rehovot, Israel, spune că în mod paradoxal, amintirile cele mai clare, nealterate deloc de mintea noastră, cele mai fidele evenimentelor, se află în mințile celor ce nu își mai pot aduce aminte. Astfel, amintirile unui pacient ce suferă de amnezie, deși inaccesibile, sunt mult mai adevărate decât amintirile unui om fără probleme neurologice.

Dacă aplicăm această informație la experiența reflectării eului în oglindă, putem spune că imaginea de sine, odată percepută în oglindă, prin reacesare succesivă, suferă modificări. Reactualizarea ne aduce astfel de fiecare dată, la un nivel mult redus față de întâlnirea inițială cu oglinda (și aici mă refer la contactul original, prezentat în *Stadiul oglinzii lacaniene*) însă, într-un mod în continuare semnificativ, față în față cu un nou eu: fizic, arpoape mereu același, însă

³⁶ „The memory is a construct” – Jad Abumrad and Robert Krulwich (Producers) – *Radiolab: Memory and Forgetting* [Audio podcast] – <http://www.radiolab.org/story/91569-memory-and-forgetting/>

³⁷ „The memory is more honest, the less you think of it” – *Ibidem*

mental, mereu schimbător. Astfel, în cazul autoportretului, prin simplul fapt al reacesării succesive a propriei imagini pe care artistul o face de fiecare data când mută privirea din oglindă. înapoi pe pânza pe care lucrează, își alterează imaginea mentală despre sine.

La fel cum amintirile devin cu timpul mai mult despre noi și mai puțin despre evenimentele întâmplute, la fel, autoportretul, cu fiecare tușă și verificare a propriului chip în oglindă, devine mai mult un desen sau o pictură despre interiorul nostru, și mai puțin despre exterior.

O reactualizare a propriei imagini, la fiecare privire în oglindă, autoportretul este nu o reproducere a unei reflexii externe, ci o decantare succesivă a eului în continuă transformare.

Dacă admitem o astfel de plasticitate a creierului, putem concluziona că încercarea perpetuă a omului de a imita natura, sau de a produce o perspectivă obiectivă asupra realității sau asupra sinelui, este sortită, din punct de vedere fiziologic, eșecului.

În ceea ce privește artele plastice, nu este vorba doar de tehnică și de fidelitatea reprezentării, ci de toate alegerile ce însoțesc acest proces. Să presupunem că ar exista un pictor care ar stăpâni tehnica sa cu asemenea măiestrie, încât s-ar identifica cu idealul *pictorului-oglină* propus de Leonardo, iar imaginea produsă ar fi identică cu realitatea. Cu toate acestea, el a ales un anumit subiect, o anumită încadrare, un anumit moment al zilei, sau o lumină aparte în care să prezinte lucrarea. Toate aceste aspecte țin de subiectivitate. Putem face o paralelă cu fotografia sau cinematografia. Filmul sau pelicula redau pe o suprafața bidimensională întocmai substanța realității. Putem afirma însă că ele prezintă o imagine obiectivă? La rândul lor, sunt produsul unei minți umane, ce selectează elemente din natură și alege să le prezinte într-un anumit fel.

Pornind de la această premisă, ajungem la o ultimă oglindă ce necesită atenția noastră, și anume *arta*.

1.5 Începuturile autoportretului. Eul reflectat, eul desenat

Deși instaurat ca gen al picturii de sine stătător abia în perioada Renașterii europene, autoportretul, sub diferitele sale forme, este prezent în istoria artei cu mult timp înainte.

Victor Ieronim Stoichiță face o clasificare a tipurilor de inserție auctorială premergătoare, stabilind patru situații:

- „*Autorul textualizat* este un caz limitat la un domeniu de expresie și la o epocă istorică determinate: miniatura medievală [...] așa numitul *pictor/scriptor* se află învăluit în conturul literei pe care el este în curs de a o picta/scrie.”³⁸
- *Autorul mascat*³⁹ – în care pictorul joacă rolul unuia dintre personajele din propria sa compoziție (uneori însoțit și de semnătura artistului).
- *Autoportretul ca vizitator*⁴⁰ – în care pictorul se introduce în compoziție, dar ca el însuși: “pictorul nu împrumută veșmintele, nici masca vreunuia dintre personajele sale, ci se prezintă pe sine ca un corp străin istorisirii” în care se reprezintă. Uneori își poartă propriul nume inscripționat pe o placă sau un stindard.
- *Autorul ca portret*⁴¹ – în acest caz pictorul se introduce pe sine în compoziția sa sub forma unui tablou în interiorul tabloului.

Propun o nouă incursiune în istoria artei, pentru a urmări parcursul acestei teme.

Primul autoportret, sub forma unui *autor mascat* este înregistrat în Egipt ca parte a scenelor ce împodobesc mormântul lui Ptah-hotep, lângă Sakkara, Egipt. A fost realizat de către sculptorul Ni-anh-Ptah, cu aproximație în anul 2650 î.Hr (fig.13). El apare reprezentat în interiorul unei scene dinamice, atipice pentru arta hieratică egipteană, ca singurul personaj static, așezat într-o barcă și bând dintr-o carafă pe care unul dintre servitorii stăpânului său i-o oferă. Deasupra lui stă scris în relief numele său. Întrebarea dacă Ni-anh-Ptah, s-a ajutat sau nu de o oglindă șlefuită, în realizarea autoportretului său, rămâne deschisă. Chiar dacă istoric vorbind, corespunde cu perioada de răspândire a oglinzilor, nu există dovezi arheologice în acest sens.

Tot în Egipt a mai fost descoperit un autoportret de *autor mascat*, anonim de data aceasta, pe un ostracon din calcar, ce datează din secolul al XIII-lea î.Hr.⁴² Acesta reprezintă un tânăr ce se roagă zeului Thot (fig.14).

Următorul autoportret al unui artist cunoscut este cel al sculptorului Fidias, în Grecia Antică. El și-a realizat autoportretul, de asemenea ca *autor mascat* pe scutul sculpturii Atenei

³⁸ V.I Stoichiță – *Instaurarea Tabloului*, pag. 281

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ *Ibidem*, pag. 285

⁴¹ *Ibidem*, pag. 286

⁴² Ludwig Goldscheider – *Five hundred self-portraits from antique times to the present day: In sculpture, painting, drawing and engraving*, pag. 12

Criselefantine, în anul 438 î.Hr. Era un portret realist între alte portrete idealizate. Conform scrierilor lui Plutarh, acesta este într-adevăr autoportretul lui Fidias, care, potrivit unor izvoare istorice, i-ar fi adus acuzații de profanare și o condamnare la închisoare, unde se presupune că și-ar fi găsit și sfârșitul.

În acest timp, condiția artiștilor nu era însă una bună. Erau desconsiderați în plan social, și nedemni de a se alătura artelor liberale, deoarece practica lor includea încă muncă manuală. De aceea, spre exemplu Platon desființează arta ca meșteșug în *Republica*, și consideră că artiștii ar trebui izgoniți din cetatea ideală, ei neaducând o valoare adăugată societății grecești, ci mulțumindu-se să alcătuiască o copie la mâna a doua a Lumii Ideilor. Iar idealul era ca individul să se apropie cât mai mult de această lume ideatică, pe când, conform teoriei mimetice a lui Platon, artiștii nu făceau decât se se depărteze constant.

Plotin, însă, adept al neoplatonismului, privește cu o mai mare indulgență arta, iar autoportretul îl consideră ca fiind mai puțin o reflexie într-o oglindă, și mai degrabă o refugiere în sine: „Retrage-te în tine și privește. Și dacă nu găsești încă frumusețea, urmează modelul sculptorului care crează o statuie ce are să devină frumoasă: el taie dintr-o parte, finisează într-alta, face această linie mai fină, pe cealaltă mai pură, până când un chip plăcut apare pe opera sa.”⁴³ În viziunea sa este o modalitate chiar, de autoperfecționare.

În opinia lui James Hall, critic, istoric de artă, și profesor la University of Southampton, înaintând în istorie „oglinzile devin simboluri culturale puternice, metafore pentru tot felul de tipuri de cunoaștere, atât de sine cât și ale altora. Dar *mitul oglinzii* din Renaștere a umbrit contribuția Evului Mediu și a limitat aprecierea a ceea ce poate fi un autoportret. Ne-a condus către prezumția că autoportretele erau preocupate aproape în exclusivitate cu a conferi asemănare. Dar autoportretul – mai mult chiar decât portretul – este un produs al memoriei și imaginației.”⁴⁴

⁴³ *“Withdraw into yourself and look. And if you do not find yourself beautiful yet, act as does the creator of a statue that is to be made beautiful: he cuts away here, he smooths away there, he makes this line lighter, this other purer, until a lovely face has grown upon his work.”* – James Hall - *The Self-Portrait: A Cultural History*, pag. 19

⁴⁴ *“It is during the Middle Ages that mirrors become powerful cultural symbols, metaphors for all kinds of knowledge, both of self and others. But the Renaissance mirror myth has obscured the contribution of the Middle Ages and limited our appreciation of what a self-portrait can be. It has led us to assume that self-portraits were almost exclusively concerned with giving an accurate likeness. But the self-portrait – more so than a portrait – is primarily a product of memory and imagination.”* – James Hall - *The Self-Portrait: A Cultural History*, pag. 9

Până în Evul Mediu, inclusiv, statutul artistului rămâne acela de meșteșugar. Unul dintre lucrurile care favorizează în această perioadă dezvoltarea imaginilor pe teritoriul Europei este răspândirea cărților și manuscriselor și dezvoltarea *scriptorium*-urilor în interiorul mănăstirilor creștine.

Aceasta este următoarea ipostază a autoportretului, ca parte a manuscriselor călugărilor. Astfel, pe frontispiciul unei Gramatici de limbă latină, din Glastonbury, regăsim în jurul anului 943-957 portretul votiv al Sfântului Dunstan (fig. 15). Apoi, în 1170-1200, aflăm autoportretul părintelui Rufillus, ca *autor textualizat*, în interiorul literei „R” pe care chiar el o desenează (fig. 16). Autoportretul, ce îl înfățișează pe călugăr alături de ustensilele sale de lucru, este însoțit de semnătura lui, în partea superioară a portretului. În aproximativ aceeași perioadă, c.1150, mai aflăm un autoportret, cel al călugărului Hildebertus (fig.17), realizat în cerneală pe o bucată de pergament. Și el are inscripționat propriul nume, deasupra siluetei desenate.

Ulterior acestei etape a autoportretului, găsim pentru prima dată o perioadă ce aduce laolaltă atât oglinda cât și autoportretul: Renașterea.

Prima imagine a unui artist folosind oglinda pentru a-și realiza autoportretul, apare într-un manuscris din anul 1402 al seriei de biografii a lui Giovanni Bocaccio, „*Despre femei faimoase*” scrisă în 1374. Este o imagine realizată de un autor necunoscut, a artistei romane, *Marcia*. Este posibil ca Marcia să fie o variantă imaginată de Bocaccio pornind de la autoportretul artistei romane Iaia, una dintre cele 8 artiste menționate de Pliniu în scrierile sale. Este prima instanță în care avem de a face cu un triplu portret al artistului (fig. 18). Marcia este portretizată din profil privindu-se într-o oglindă convexă pe care o ține în mâna stângă, în timp ce cu mâna dreaptă își pictează portretul ușor supradimensionat pe o suprafață rectangulară.

„Autoportretul Marciei, care arată că artistul era forțat să alcătuiască din bucăți fragmentare un întreg, și de a-și vedea propriul chip din perspectiva altei personae, este contemporan cu *Tratatul despre Pictură* al lui Cennino Cennini. Explică perfect insistența lui Cennini că pictorii își folosesc imaginația pentru a-și alcătui portretul.”⁴⁵

⁴⁵ „*Marcia's self-portrait, which forces the artist to, as it were, see distorted and fragmentary things whole, and to see their own heads from another person's point of view, is exactly contemporary with Cennino Cennini's A Treatise on Painting. It perfectly epitomizes Cennini's insistence that painters use their imagination (fantasia) to devise their figures*” – *Ibidem*, pag. 32

Simbolismul oglinzii a înflorit în perioada medievală, și odată cu el, interesul pentru obiectele speculare în sine. A crescut din această pricină cererea pentru oglinzi, ca de altfel și interesul pentru autoportret.

Au urmat o serie de lucrări definitorii pentru istoria artei, cum ar fi portretul Soților Arnolfini, realizat de Jan van Eyck în anul 1434. Scrierea de deasupra oglinzii ce se află agățată pe peretele din spatele camerei celor doi soți, „Jan van Eyck a fost aici / 1436” (fig. 19) este o dovadă acceptată de majoritatea comunității istoricilor de artă că, în reflexul oglinzii, într-adevăr, unul dintre cele două personaje care pătrund în cameră este însuși pictorul. Jan van Eyck este cunoscut pentru pasiunea sa pentru reflexii. S-a autoportretizat de asemenea, în reflexul scutului Sfântului Gheorghe din tabloul votiv „Madona cu Pruncul și Părintele Georg van der Paele” (fig.20). Tot van Eyck este posibil să fi realizat primul autoportret autonom, în 1433 sub forma portretului „Omul cu turban roșu” (fig. 21). Deși inițial a fost considerat doar un portret, faptul că personajul privește direct către privitor, alături de inscripția „După puțină / Jan van Eyck m-a făcut pe 21 Octombrie 1433” i-a determinat pe istoricii de artă să considere mai probabil ca pictura să reprezinte în fapt, un autoportret al artistului.

Este urmat în c.1435 de autoportretul în relief al lui Leon Battista Alberti, executat sub forma unei plachete din bronz (fig. 22). A avut un asemenea impact modalitatea de realizarea a autoportretul lui Alberti încât singurele autoportrete independente ce au supraviețuit din secolul al XV-lea în Italia au fost sub forme de medalii. Astfel de autoportrete și-au realizat Giovanni Boldu, Pisanello, Filarette și Lisip cel Tânăr. Giorgio Vasari descrie de asemenea, existența unui autoportret al lui Alberti, acum pierdut, realizat cu ajutorul unei oglinzi, în Palatul Rucellai din Florența.

Secolele XV și XVI sunt marcate de autoportrete inserate în special în scene religioase.

Unul dintre cei mai importanți autoportrețiști din această perioadă este Dürer. El realizează atât autoportrete autonome (fig. 23), cât și autoportrete în ipostaza de vizitator (fig. 24). Michelangelo se portretizează în scena Judecății de Apoi din Capela Sixtină sub forma pielii jupuite a Sfântului Bartolomeu (fig. 25). Se poate observa că există o preocupare, nu doar pentru asemănare, ci și pentru contextualizare. Autoportretul poate ține loc de semnătură, poate fi o metaforă.

Frances Borzello, istoric de artă și autor, afirmă că „autoportretele nu sunt reflexii inocente a ceea ce văd artiștii atunci când se privesc în oglindă. Sunt parte a limbajului pictorilor

de a-și spune punctul de vedere. De la un simplu *acesta este chipul meu*, până la mai complicatul *acesta este crezul meu*”.⁴⁶

„În timpul Renașterii, una dintre principalele teorii ale autoportretului era sintagma *fiecare pictor se pictează pe sine*: asta însemna că toți artiștii, fără să își dea seama, îmbibă toate figurile pe care le fac cu ceva din ei, astfel încât toate poartă o *asemănare familială*.”⁴⁷

Acest lucru intră în contradicție cu spusesele din debut ale lui Leonardo da Vinci, și ale lui Batista Alberti, conform căruia rolul pictorului este acela de a fi el însuși o oglindă pentru lumea din jurul său, și propune pictura ca o oglindă a personalității artistului.

Cu toate că poziția socială a artistului în Renaștere devine una privilegiată, statutul picturii și rolul pictorului însuși, rămân tributare reflexiei, *mimesisului*. În mod paradoxal, teoria grecească ce discredita cel mai mult artiștii, ajunge, câteva sute de ani mai târziu să devină canon pentru artist.

Autoportretele evoluează din Renaștere către noi înțelesuri. Reflexia începe să conteze mai puțin iar starea pictorului care transpare prin autoportret mai importantă. Acest lucru poate fi observat de mai timpuriu, prin seriile de portrete ale lui Rembrandt sau autoportretele de bătrânețe ale lui Goya, prin care transpare atenția acordată stării interioare a fiecăruia dintre artiști. În modernitate și contemporaneitate, autoportretul suferă schimbări radicale de formă și substanță depărtându-se în mod decisiv de idealul fizioplast al *mimesisului*.

Pentru moment însă, consider necesar să ne oprim asupra oglinzii lui Platon. Asupra teoriei *mimesis*-ului și a tuturor celor care i-au urmat până în prezent.

⁴⁶ "Self-portraits are not innocent reflections of what artists see when they look in the mirror. They are a part of the language painters use to make a point, from the simple this is what I look like to the more complicated this is what I believe in" – Frances Borzello – *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, pag. 19

⁴⁷ "During the Renaissance, one of the main theories of self-portraiture was the catchphrase every painter paints himself": this meant that all artists unwittingly imbue all the figures they make with something of themselves, so all bear a family resemblance." – *Ibidem*, pag. 9

1.6 O incursiune în filosofia artei

Există patru mari teorii ale artei în lumea occidentală: Teoria mimetică⁴⁸ sau reprezentatională⁴⁹, teoria expresionistă, teoria formalistă și teoria instituțională a artei.

Inițial formulată de Platon, teoria mimetică este preluată de Aristotel, și apoi traversează, cu foarte mici modificări, lumea filosofică și artistică până aproape de jumătatea secolului 20. Ea enunță faptul că arta reprezintă „mecanismul înnăscut al imitației”⁵⁰. Pentru Aristotel, ca „de altfel orice alt mecanism înnăscut, [comportamentul artistic] reprezintă o parte a unei vaste ordini teleologice a lucrurilor, astfel, pentru el, creația artei este pur și simplu încă un element în planul scopurilor naturii”⁵¹. Această credință, anume că arta este un mijloc prin care realitatea este surprinsă și reprodusă, este în opinia mea, principalul motiv pentru care, în mare parte din istoria de 500 de ani a artei autonome, nu s-a pus accentul pe interioritatea artistului. După cum spuneam în capitolul anterior, cu excepția câtorva artiști singulari care au ales să exploreze dincolo de convențiile artistice ale epocii în care trăiau, autoportretul a reprezentat singura încercare de a pătrunde dincolo de suprafața lucrurilor.

Fondatorul teoriei expresioniste, R.G.Collingwood publică în 1938 lucrarea de estetică *Principiile Artei*, în care consideră că arta este „controlul exprimării emoțiilor”⁵² și propune următoarea schemă ca definiție a artei: „expresia = artă = limbaj”⁵³.

Dacă arta este enunțată ca limbaj, ea presupune existența unui mesaj, caracteristică de bază a comunicării. Existența mesajului presupune la rândul său o intenție a transmițerii acestuia, în absența căruia nu ar mai exista fenomenul de comunicare.

⁴⁸ „x este o lucrare de artă numai dacă este o imitație” – Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, pag. 19

⁴⁹ Noël Carroll propune o reanalizare și o redenumire a teoriei mimetice, ca teorie reprezentatională: ”termenii imitației [ar trebui schimbați] în favoarea reprezentării. Prin reprezentare, aici, se referă la ceva intenționat să reprezinte altceva ce este recunoscut de către public astfel.” – ”X este o lucrare de artă numai dacă x are un subiect despre care face un comentariu” – *Ibidem*, pag .22.-24

⁵⁰ George Dickie – *Art and value* – Blackwell Publishers, pag.4

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ibidem*

⁵³ George Dickie – *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, pag. 60.

Teoria expresionistă se împarte în două subcategorii: „teoria transmiterii”⁵⁴ și „teoria expresivă singulară a artei”⁵⁵. Diferența dintre ele este aceea că prima se adresează unui public, iar cea de-a doua, nu⁵⁶. Asupra acestui proces al transmiterii vom discuta într-un capitol dedicat asemănarilor și diferențelor dintre limbaj și desen.

Collingwood susține că natura unei emoții nu poate fi știută până ce nu este exprimată – artistul nu poate ști ce va crea – însă cu toate acestea, după cum vom observa ulterior în enunțul teoriei instituționale a artei, el are intenția de a genera actul artistic.

Teoria formalistă⁵⁷, elaborată de Clive Bell, propune următoarea definiție:

„o lucrare de artă este un *artefact* ce are formă semnificativă”⁵⁸. Noël Carroll prezintă astfel premisele acestei teorii: “Formalismul este o doctrină în care un lucru este o operă de artă numai în cazul în care este creată cu intenția primă de a poseda și de a expune forma semnificativă”⁵⁹.

Din nou, intenția apare ca factor generator al actului artistic.

Teoria instituțională⁶⁰ a artei, aduce cu sine o schimbare de percepție asupra operei de artă și a contextului în care ea se produce: este prezentată asemenea unei relații sociale, în interiorul căreia funcționează opera de artă, artistul și publicul.

Elaborată de George Dickie, este, pînă la acest moment teoria cea mai larg acceptată în lumea academică: „O lucrare de artă este un artefact de un tip creat pentru a fi prezentat unui public de artă”⁶¹.

⁵⁴ Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, pag. 54.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ „x este o lucrare de artă dacă și numai dacă x este o transmitere intenționată a unei stări emoționale identice și individualizate unui public, stare experimentată personal de către artist și clarificată prin mijloace ca liniile, formele, culorile, sunetele, acțiunile și/sau cuvintele” – *Ibidem*

⁵⁷ „x este o lucrare de artă dacă și numai dacă x este creat în primul rând cu scopul de a poseda și expune forma semnificativă” – *Ibidem*, pag. 93

⁵⁸ George Dickie – *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, pag. 53

⁵⁹ Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, pag. 93

⁶⁰ „x reprezintă un obiect de artă în sensul în care numai x este un artefact asupra căruia cineva intervine în numele unei instituții (lumea artistică) oferindu-i statutul de candidat recunoscut” – *Ibidem*, pag. 178

⁶¹ George Dickie – *Art and value* – Blackwell Publishers, pag.81

Dickie afirmă că: „există totuși un mecanism psihologic care implicit sau explicit este în mod necesar implicat în creația artistică și care trebuie menționat: acțiunea intențională”⁶².

Intenția, ca mecanism psihologic, este o decizie care urmează să treacă în fapt, iar decizia, însoțită de motivație sunt cauze ale unui raționament care încearcă să rezolve o problemă, un dezechilibru interior. Astfel, ca precondiție a intenționalității, apare nevoia, imperios necesară pentru declanșarea celorlalte trei elemente enumerate: raționamentul, motivația și decizia.

Noël Carroll critică însă teoria instituțională, argumentând că până și aceasta este prea îngustă⁶³, însă el nu propune o rezolvare a problemelor pe care le identifică în cadrul teoriei lui George Dickie, ci mai degrabă o renunțare la teoriile existente ale artei și o reevaluare a conceptului ce stă la baza tuturor acestor teorii, și anume, actul artistic⁶⁴.

Se poate observa astfel, existența unei necesități de redimensionare a actului artistic și de investigare a premiselor sale generatoare, fapt care ne readuce la întrebarea inițială: care este motivația din spatele desenului?

⁶² *Ibidem*, p. 10

⁶³ „În același timp, Teoria Instituțională deține mijloacele de excludere a candidaților din ordinea artistică. Dacă persoana nepotrivită, fără cunoașterea necesară, înaintează un artefact, el nu va poseda capacitatea de a conferi statut adecvat acestuia, și nu va fi desemnat ca obiect de artă. Acest lucru nu este arbitrar; în cazul în care un copil, fără cunoștințe de istoria artei, aduce o lopată de zăpadă unei galerii de artă, nu vom considera această lopată ca obiect de artă” – Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* – 1999, pag.181.

⁶⁴ „Nu putem presupune că arta nu poate fi definită bazându-ne pe eșecul teoriilor definiționale. Poate că într-o zi, cineva va construi o definiție cuprinzătoare a întregii arte, fără nicio controversă.” – *Ibidem*, pag.195

Capitolul 2
Desenul ca element cognitiv

Am avut ocazia de a lucra cu o studentă care, în copilărie, a avut grave probleme de vedere. În urma mai multor intervenții și tratamente medicii au reușit să îi redea vederea, însă până la acel moment, creierul ei își formase deja o viziune asupra lumii, una însă lipsită de forme și culori, și populată mai degrabă de concepte atașate unele de altele în jurul a ceea ce ea descria drept bucăți de *ceață*, decât de imagini. Această reprezentare era cel mai probabil modul în care creierul, prin ochii afectați de boală preluase informațiile despre obiecte. Iar acum, la vârstă adultă încerca să recupereze această lipsă a elementelor vizuale din gândirea ei, prin desen. Pentru a da formă și culoare gândurilor ei. Pentru a recupera într-un fel, și a-și apropria, lumea prin desen.

Acest exemplu ridică întrebări asupra legăturilor dintre desen și cogniție, problemă ce consider că merită investigată mai în profunzime.

Pentru a înțelege rolul pe care desenul îl are în cogniția umană, putem începe prin a privi către copilărie.

Joyce Armstrong Carroll (n. 1937), doctor în Științele Educației, spune în lucrarea sa *Drawing Into Meaning: A Powerful Writing Tool* că atunci „când privim copii în școala primară sau la gimnaziu, ne delectăm în fața atâtor desene; le acceptăm ca modalitate de înțelegere; le acceptăm ca scris. [...] Prin urmare, automat, jucând un joc al imaginației ei își interpretează cercurile cu linii care radiază în exterior ca pe o zi însorită; citesc rândul lor de oameni din bețe ca pe *Îmi iubesc familia*.”⁶⁵

În mod straniu însă, desenul este descurajat odată cu înaintarea în vârstă. Cu excepția școlilor, liceelor și ulterior facultăților de profil, pe care copii nu sunt oricum încurajați să le urmeze, învățământul standardizat nu pune deloc accentul pe această componentă importantă în dezvoltarea copiilor.

⁶⁵ "When we watch children in primary or elementary grades, we delight in all this drawing; we accept it as a way of meaning; we accept it as writing. Read what you have written, we invite. So, automatically, playing the believing game (Elbow 1973, 148) they read their circles with lines radiating out as 'bright sunny day'; they read their row of stickfigures as 'I love my family'" – Joyce Armstrong Carroll – *Drawing Into Meaning: A Powerful Writing Tool* – The English Journal, Vol. 80, No. 6, pag. 34

„Lăsăm impresia copiilor de gimnaziu și liceu, în moduri mai mult sau mai puțin subtile, că desenul ar fi ceva ce aparține copiilor mici. Găsesc acest lucru curios, din moment ce desenez atunci când scriu.”⁶⁶

Joyce Armstrong Carroll spune că a „pornit un subtil și de altfel neacademic proiect de cercetare – fără grupuri de control, fără statistici – doar observarea aleatorie a oamenilor angajați în procesul scrierii. Am văzut mult desen care apărea în mod clandestin. Nori, fum, flori, case, mâini, cowboy și pisici stăteau, pagină de pagină, alături de mângăleli și linii șerpuite.”⁶⁷

M-am întrebat: dacă desenul, mângălelile și schițele ne fascinează pe toți, dacă toate aceste bucle și linii poartă un înțeles tacit, de ce să nu folosim desenul în gimnaziu și liceu precum o unealtă puternică pentru scris?”⁶⁸

Autorii „Toby Fulwiler și Bruce Petersen validează această idee a desenului ca unealtă de scris identificând nu doar trei tipuri de schițe și sugerând că schițatul este analog *scrierii unui jurnal, scrierii libere și a schițării ideilor brute*, dar explicând și că desenele ajută la *dezvoltarea unei înregistrări concrete a unor intelcții încă nesintetizate*. În alte cuvinte ei cred că schițele ajută să facă vizibil ceea ce altfel ar rămâne eteric.”⁶⁹

Prin urmare, desenele îl ajută pe autor să înțeleagă lucruri încă nesintetizate în limbaj și, am putea spune, încă incomplet conștientizate.

Cei doi autori, atrag astfel atenția că desenul poate purta în sine un înțeles mai profund decât poate fi exprimat doar în cuvinte. Această retenție poate avea legătură cu faptul că mintea poate asocia imaginii mai multe detalii sinestezice (miros, sunet, culoare) și emoționale decât poate face același lucru cu concepte abstracte definite în primul rând prin cuvintele care le

⁶⁶ „We let middle - and high-school students know in subtle and sometimes not-so-subtle ways that drawing belongs to little kids. I find this curious, since I draw when I write” – *Ibidem*

⁶⁷ „I began a quiet and admittedly unscholarly research project – no control groups, no statistics – just the random glancing at people engaged in the act of writing. I saw much drawing going on surreptitiously – clouds, smoke, flowers, houses, hands, cowboys, and cats sat side by side scribbles and squiggles on page after page.” – *Ibidem*

⁶⁸ „I wondered: if drawing, scribbling, and doodling fascinate us all, if all these loops and lines hold tacit meaning, why don't we use drawing in middle and high-school as the powerful writing tool it is?” – *Ibidem*

⁶⁹ „Toby Fulwiler and Bruce Petersen validate this notion of drawing as a writing tool by not only identifying three types of doodles and suggesting doodling as analogous to journal writing, free writing, and rough drafting but also explaining that doodles help develop concrete records of otherwise incompletely synthesized intellection. In other words they believe that doodles help make visible that which might remain ethereal.” – *Ibidem*

reprezintă. Conceptele abstracte pot căpăta greutate la rândul lor doar odată cu raportarea lor la experiența personală a fiecărui utilizator al limbajului în parte, prin asociere cu imagini, sunete și aspecte conexe ale experienței utilizării cuvintelor în cauză.

Ruth Hubbard (1924 -2016), prima femeie ce a primit poziție permanentă ca profesor la catedra de biologie din cadrul Universității Harvard susține observațiile conduse de Fulwiler și Petersen: ”aceste produse finalizate – pe pânză sau printate – sunt doar o reprezentare, sau poate o interpretare, a ceea ce se întâmplă în interiorul minții noastre.”⁷⁰

„Mai departe, ea citează studiul lui Walter Grey [(1910-1977) neurofiziolog și cercetător, n.at] privind modalitățile de comunicare interumane: *15% din populație gândește exclusiv într-un mod vizual, 15% gândește doar în termeni verbali, iar procentul de 70% rămas utilizează un amestec al celor două abordări.* Când am citit aceste statistici, am început să realizez de ce atât de mulți oameni se întorc în mod natural către desen în timp ce scriu.”⁷¹

Psihologii și cercetătorii James Gibson (1904-1979) și Patricia Yonas „au înregistrat încântarea pe care o experimentează copii de doi ani atunci când lasă urme pe o pagină, însă au notat că, dacă înlocuiau marker-ul pe care îl foloseau copii cu unul care nu lăsa nicio urmă, copilul se oprea din scris.”⁷² Rezultă astfel că gestul în sine nu este suficient, urma vizibilă fiind cea care conferă validare psihicului copilului.

„Pare evident că **simbolul grafic, născut din sine, pentru sine**, diferit, dar totuși similar cu cel scris, **conține o putere intrinsecă proprie**, ce își trage seva din abilitatea de a prezenta o **cunoaștere vizuală** și din abilitatea sa unică de a facilita o atenție concentrată.”⁷³

⁷⁰ “*These final products – on the canvas or printed page – are only a representation, or perhaps interpretation, of what goes on in our minds.*” – *Ibidem*, pag. 34-35

⁷¹ „*Further, she quotes Walter Grey’s study of the modes in which people communicate: 15% of the population thinks exclusively in the visual mode, another 15% thinks only in verbal terms, and the remaining 70% uses a mixture of approaches. When I read those statistics, I began to realize why so many people naturally turn to drawing while writing.*” – *Ibidem*, pag. 35

⁷² “*They recorded the delight two-year-olds took in making marks across a page, but they noted that if they replaced the child’s marker with one that left no trace, the children would stop writing.*” – *Ibidem*

⁷³ „*It seems obvious that the graphic symbol, born from the self for the self, different, yet similar to the written one, contains its own intrinsic power, power arising from its unique ability to display a visual knowing and from its unique ability to enable a focused concentration.*” – *Ibidem*

Jerome Bruner (1915-2016), psiholog cognitiv, spune că „desenul asigură o economie cognitivă în transformările sale metaforice, care fac posibil ca un simbol aparent limitat să își extindă puterea asupra unei sume de experiențe.”⁷⁴

Betty Edwards (n. 1926), profesoară de desen și scriitoare, afirmă în lucrarea sa *Drawing on the artist within: a guide to innovation, invention, imagination, and creativity* publicată în 1986 că „abilitățile perceptive (folosite în timpul desenului) amplifică abilitățile de gândire, că »a învăța să vezi și să desenezi este o foarte bună modalitate de a antrena sistemul vizual, la fel cum a învăța să citești și să scrii poate antrena sistemul verbal într-un mod eficient... Și când sunt antrenate ca parteneri egali, un mod de gândire îl amplifică pe celălalt și împreună, cele două modalități pot elibera creativitatea umană«.”⁷⁵

Legătura recurentă dintre limbaj și desen este un aspect asupra căruia vom reveni în cadrul acestui capitol.

Ruth Hubbard, în lucrarea sa *Authors of pictures, Draughtsmen of Words*, publicată în 1989, spune că: „După cum fiecare dintre noi pornim în căutarea înțeleșului, avem nevoie de un mediu prin care ideile noastre să poată căpăta formă. Dar nu este vorba de un singur mediu; gândirea productivă folosește multe medii pentru a găsi înțeleș.”⁷⁶

Prin urmare, am putea porni de la desen și extinde cercetarea către celelalte medii pe care le cunoaștem în prezent ca forme de *artă* și anume, dans, muzică, film, arhitectură, etc. Toate acestea pot fi evaluate ca parte a procesului de cogniție. Dar această cercetare extinsă ar necesita o serie de studii separate. Vom rămâne, prin urmare, la a studia doar problema desenului în această lucrare.

În același text, Ruth Hubbard afirmă că: „Imaginile la orice vârstă sunt parte din **preocuparea serioasă de a căpăta înțeleș** – se alătură cuvintelor pentru a comunica structurile

⁷⁴ „drawing provides a cognitive economy in its metaphoric transformations, which makes it possible for a seemingly limited symbol to spread its power over a range of experience” – *Ibidem*

⁷⁵ „perceptual skills (those used when drawing) enhance thinking skills, she proposes that learning to see and draw is a very efficient way to train the visual system, just as learning to read and write can efficiently train the verbal system...And when trained as equal partners, one mode of thinking enhances the other, and together, the two modes can release human creativity” – *Ibidem*, pag. 35

⁷⁶ „As each of us attempts our search for meaning, we need a medium through which our ideas can take shape. But there is not just one medium; productive thought uses many ways to find meaning.” – Philip Lieberman – *The Evolution of Human Speech – Its Anatomical and Neural Bases*, pag. 36

interioare.”⁷⁷ Aceste structuri interioare nereprezentând nimic altceva decât propria noastră personalitate.

Întrebarea însă rămâne: către cine comunică desenul? Poate el funcționa ca element de limbaj? Sau este poate mai degrabă un mijloc de înțelegere și autocunoaștere accesibil doar celui care îl iterează? Asupra acestei întrebări voi reveni mai târziu în cadrul acestui capitol, la fel ca și asupra căutării de înțeles prin imagini.

Pentru a continua investigația este necesar să trecem de la o viziune micro, dezvoltarea și rolul desenului în dezvoltarea cognitivă a indivizilor, la macro, respectiv, dezvoltarea desenului ca element cognitiv în istoria evoluției speciei umane, urmând să revenim asupra rolului desenului în dezvoltarea indivizilor, încă din stadiul copilăriei, ulterior, într-un capitol separat, dedicat acestui subiect.

2.1. Scurt istoric al dezvoltării vorbirii și limbajului

În primul capitol am arătat posibilitatea ca practica desenului să dateze de acum mai bine de 60.000 de ani. Ce merită observat în completarea acestui aspect este că și vorbirea, și împreună cu ea, primele forme de limbaj, s-au dezvoltat în aproximativ aceeași perioadă: între acum 95.000 și 50.000 ani.

„Punctele de plecare pentru vorbirea și limbajul uman au fost probabil mersul și alergarea. Cu toate acestea, anatomia vorbirii apare complet dezvoltată în Paleoliticul Târziu (acum aproximativ 50.000 de ani).”⁷⁸ Alături de aparatul anatomic de vorbire, după cum vom observa în exemplul următor, era însă necesară și o dezvoltare cerebrală pe măsură.

„Deși tractul vocal al unui cimpanzeu ar fi suficient pentru a genera un limbaj verbal, nu poate vorbi, în ciuda faptului că analizele acustice au scos la iveală frecvențe formante cu structuri *interconectate* în chemările cimpanzeilor, similare celor ce dau formă diferitelor cuvinte

⁷⁷ „*Images at any age are part of the serious business of making meaning – partners with words for communicating our inner designs*” – *Ibidem*, pag. 38

⁷⁸ „*The starting points for human speech and language were perhaps walking and running. However, fully human speech anatomy first appears in the fossil record in the Upper Paleolithic (about 50.000 years ago)*” – Philip Lieberman – *The Evolution of Human Speech – Its Anatomical and Neural Bases*, *Current Anthropology*, Volume 48, Number 1, pag. 39

în vorbirea umană. [...] Cimpanzeii ar putea fi capabili de un *protolimbaj*, producând totul mai puțin sunetele cuantale⁷⁹, dacă ar fi capabili să reitereze în mod liber – să reordoneze și să combine comenzile motrice ce stau la baza limbajului. Chemările cimpanzeilor în starea lor naturală apar ca fiind stereotipe și fixe. Circuitele neuronale care conferă abilități reiterative necesare vorbirii umane apar ca fiind absente la cimpanzeii și alte primat non-umane.”⁸⁰

Această evoluție pare să fi jucat un rol foarte important pentru *Homo Sapiens*, în dezvoltarea sa, vorbirea influențând însăși supraviețuirea individului uman: „Vorbirea trebuie să fi fost prezentă la speciile hominide cărora le lipsea tractul vocal supralaringeal capabil de a produce vocale cuantale deoarece forma tractului vocal uman crește riscul mortal de înecare cu mâncare rămasă blocată în laringe. [Jeffrey B.] Palmer [profesor emerit și director al departamentului de Medicină Fizică și Reabilitare la Johns Hopkins University School of Medicine, n.at] și colegii săi, analizând studii asupra procesului de înghițire, notează că, în contrast cu mamiferele non-umane *oamenii sunt expuși riscului de a inhala în mod involuntar mâncare atât înainte cât și după înghițire.*”⁸¹ Prin urmare, selecția genetică a preferat să își

⁷⁹ Termenul *cuantale* a fost prima dată desemnat de Kenneth N. Stevens (1924 – 2013), Directorul Grupului de Comunicare prin Vorbire de la Massachusetts Institute of Technology și unul dintre pionierii cercetării foneticii acustice, știință ce se ocupă cu analiza sunetelor vorbirii. Factorul cuantale poate fi cel mai bine ilustrat prin intermediul următoarei analogii: Să presupunem că proprietarul unui restaurant la modă dorește ca toți chelnerii săi să transmită comenzile restaurantului folosind semnale acustice. Ar trebui ca el să angajeze chelneri echipați cu vioară sau chelneri echipați cu seturi de clopoței?” - “*The term „quantal” was coined by Stevens (1972) [...] The quantal factor can perhaps be illustrated by means of the following analogy: Suppose that the owner of a trendy restaurant wants to have his waiters transmit diners’ orders with acoustic signals. Should he employ waiters equipped with violins or sets of handbells?*” – *Ibidem*, pag. 41. Prin urmare, vocalele cuantale reprezintă o adecvare a sunetului pentru nevoile de comunicare.

⁸⁰ „*Although a chimpanzee’s vocal tract would suffice to establish vocal language, it cannot talk, despite the fact that acoustic analyses reveal bound formant-frequency patterns in chimpanzee calls similar to those that convey different words in human speech. [...] Chimpanzees could establish protospeech, producing everything save quantal sounds, if they were able to freely reiterate – to reorder and recombine the motor commands underlying speech. Chimpanzee calls in the state of nature appear to be stereotyped and fixed. The neural circuits that confer the reiterative abilities necessary for human speech, appear to be absent in chimpanzees and other nonhuman primates.*” – *Ibidem*, pag. 47

⁸¹ „*Speech must have been present in hominid species that lacked supralaryngeal vocal tracts capable of producing quantal vowels because the shape of the human tract increases the risk of choking to death on food lodged in the larynx. Palmer and his colleagues, reviewing studies of swallowing, note that, in contrast to non-human mammals*

asume riscul unei morți subite a unora dintre membrii speciei, în favoarea posibilității de a stabili un canal de comunicare cu semenii.

„Într-adevăr, nu ar fi existat niciun avantaj selectiv pentru a reține mutațiile ce au dus la evoluția tractului uman supralaringian dacă nu ar fi existat deja o formă de vorbire care să fi fost deja parte din cultura umană.”⁸²

Prin urmare, a fost nevoie de o dezvoltare solidară a circuitelor neuronale și a aparatului de vorbire, pentru ca iterarea sunetelor vorbirii și utilizarea acestora cu sens, să fie posibilă.

Vorbirea „atinge acest ritm rapid de transmisie deoarece este un semnal *codificat* prin care informația este transmisă și apoi decodată în elemente fonetice.”⁸³ Despre aceste caracteristici ale limbajului, studiate în paralel cu proprietățile cognitive ale desenului, vom discuta pe larg mai târziu în acest capitol.

Philip Liebermann (n. 1934), cercetător al Științelor Cognitive la Brown University, dorește să demonstreze că „circuitele neuronale cortico-striato-corticale reglementează atât sintaxa cât și mecanismele de producere ale vorbirii [...] Circuite neuronale similare conferă flexibilitate cognitivă și fac posibile capacități umane aparent neînrudite, cum ar fi compoziția muzicală și dansul. Voi susține că rădăcina evolutivă a acestor calități umane este controlul motor. Prin această afirmație nu susțin niciun punct de vedere original; meritul îi revine lui Karl Lashly (1890 – 1958 psiholog behaviorist n.at.) care a propus că mecanismele neuronale ce s-au adaptat întâi pentru controlul motor sunt baza pentru sintaxă și comportamentul creativ al omului. Izolarea și datarea genei FOXP2, care guvernează dezvoltarea în stadiul embrionar al structurilor subcorticale ce susțin aceste circuite neuronale oferă o mai bună înțelegere a evoluției vorbirii umane, a limbajului și cogniției.”⁸⁴ El continuă, spunând că „circuitele

normal humans are at risk for inadvertently inhaling food particles both before and after swallowing.” – *Ibidem*, pag. 44

⁸² „*Speech communication would be possible without quantal vowels. Indeed, there would have been no selective advantage for retaining whatever mutations led to the evolution of the human supralaryngeal vocal tract unless some form of speech had already been part of hominid culture.*” – *Ibidem*

⁸³ „*achieves this rapid transmission rate because it is an encoded signal in which information is transmitted [...] and then decoded into phonetic elements.*” – *Ibidem*

⁸⁴ „*The proposal here is is that cortical-striatal-cortical neural circuits regulate syntax as well as speech production [...]. Similar neural circuits grant cognitive flexibility and make possible seemingly unrelated human capacities such as composing music or dancing. I will endeavor that the evolutionary root of these human qualities is motor control.*

neuronale cortico-striato-corticale care includ nucleii bazali par să reglementeze controlul motor, sintaxa și cogniția. Nucleii bazali (fig. 28) subcorticali constituie un motor de *secvențiere* ce poate reitera comenzi motrice stocate, ca generatoare de tipare motrice în alte zone ale creierului. Nucleii bazali, prin diferite circuite neuronale segregate anatomic, reiterează de asemenea generatoare de tipare cognitive, conferind flexibilitate cognitivă și luând parte la învățare asociativă.”⁸⁵

„Structuri neuronale ce erau inițial adaptate să controleze o anumită funcție au preluat noi sarcini. Privind în această lumină, operațiile de secvențiere motoare în nucleii bazali subcorticali apar ca precursori pentru operații similare în domenii cognitive. Nucleii bazali pot altera un act motor când circumstanțele o cer mutând semnalul de la un generator de tipare către un altul, mai adecvat procesului necesar, și în timpul unui proces de gândire pot schimba un generator de tipare cognitive cu un altul.”⁸⁶

Prin urmare, această secvențiere, preluată din mecanismele mersului biped, putea fi adaptată să servească atât vorbirii cât și desenului, mai ales în ceea ce privește coordonarea secvențelor motrice necesare realizării unei succesiuni de sunete, sau de linii într-un desen.

Funcționalitățile pe care nucleii bazali le-au căpătat în această perioadă de dezvoltare cognitivă, sunt elemente principale în realizarea activității desenului. Controlul motric sporit, secvențialitatea unei analize comparative între o imagine generată și un model real, învățarea

In this I claim no original insights; the credit goes to Karl Lashly (1951 cine este?) who proposed that the neural mechanisms originally adapted for motor control are the basis for syntax and human creative behaviour. The isolation and dating of the FOXP2 gene, which governs the embryonic development of the subcortical structures that support these neural circuits provide insights on the evolution of human speech, language, and cognition.” – Ibidem, pag. 39-40

⁸⁵ „Cortical-striatal-cortical neural circuits that include the basal ganglia appear to regulate motor control, syntax, and cognition. The subcortical basal ganglia constitute a sequencing engine that can reiterate motor commands stored as motor pattern generators in other parts of the brain. The basal ganglia through different anatomically segregated neural circuits also reiterate cognitive pattern generators conferring cognitive flexibility and take part in associative learning.” – Ibidem, pag. 47

⁸⁶ „Neural structures that were initially adapted to control one function took on new tasks. Seen in this light, local motor sequencing operations in the subcortical basal ganglia appear to be precursors for similar operations in cognitive domains. The basal ganglia can alter a motor act when circumstances dictate by switching from one motor pattern generator to a more appropriate one, and during a thought process they can switch from one cognitive pattern generator to another.” – Ibidem, pag 47-48

asociativă, toate acestea reprezintă elemente necesare în constituirea unor imagini asemenea desenelor animaliere rupestre.

„Grupuri neuronale segregate anatomic din putamen (fig. 29) [o porțiune a ganglionilor bazali, n.at.] proiectează prin intermediul altor structuri subcorticale către structurile corticale implicate în cogniția de ordin superior, înțelegând sensul unei propoziții, a atenției și a învățării pe bază de recompensă.”⁸⁷

Înțelegerea unei propoziții presupune multiple stadii de abstractizare. În cazul emițătorului, de la obiect la conceptul mental (senzație, miros, culoare, formă), la cuvânt, la sunetele atribuite cuvântului. Apoi, din partea receptorului, presupune decriptarea cuvântului receptat, asocierea cu obiectul la care face referire și la toate senzațiile din experiența personală pe care receptorul le are asociate cu obiectul în cauză. Toate aceste straturi de interpretare conduc, după cum vom analiza mai târziu, la o înțelegere și o viziune subiectivă asupra mesajelor recepționate, și a lumii în general.

Putem afirma că stadiile de abstractizare necesare formulării unei propoziții și decriptării ei sunt aproximativ aceleași ca și în cazul formulării unui desen sau descifrării unui simbol. Putem astfel presupune că această dezvoltare a capacităților cognitive responsabile pentru înțelegerea limbajului, a avut un rol la fel de important în dezvoltarea capacității umane de a desena.

„Studiile lui Lieberman și [Edmund, n.at] Crelin [1923–2004, profesor emerit de Anatomie la Universitatea Yale, n.at.] despre Neanderthalieni sunt adesea citate pentru a susține că vorbirea a evoluat într-un mod abrupt la o dată recentă. [...] Cu toate acestea, nu aceasta a fost concluzia noastră. Neanderthalii reprezintă un stadiu intermediar în evoluția limbajului. Acest lucru indică faptul că evoluția limbajului a fost una graduală și nu a fost un fenomen abrupt. Motivele pentru care abilitatea lingvistică umană apare ca fiind atât de distinctă și unică este faptul că stadiile intermediare în evoluția sa sunt reprezentate de specii dispărute.”⁸⁸ Prin urmare:

⁸⁷ *“Anatomically segregated neuronal populations in the putamen project through other subcortical structures to cortical areas implicated in higher cognition, comprehending the meaning of a sentence, attention, and reward-based learning.” – Ibidem, pag. 48*

⁸⁸ *“The Lieberman and Crelin Neanderthal study is often cited to support claims that speech evolved abruptly at a recent date. [...] However that was not our conclusion. What we wrote was that Neanderthals represent an intermediate stage in the evolution of language. This indicates that the evolution of language was gradual, that it*

„o anumită formă de vorbire trebuie că a fost prezentă în speciile hominide anterioare atât oamenilor cât și neanderthalilor. Nu ar fi existat niciun avantaj al retenției mutațiilor care au produs tractul vocal supralaringian, un aspect specific uman, ce a adus cu sine costul unei creșteri a morbidității prin înecare, dacă vorbirea nu ar fi fost deja prezentă. Întrebarea este de când?”⁸⁹

Nucleii bazali și cerebelul „joacă un rol critic în controlul motor, învățarea motorie, și cogniție. A învăța să execuți o secvență motorie presupune activitate în aceste structuri subcorticale ca și în cortexul prefrontal. Selecția pentru mers, pornind de la baza aparentă în prezent la cimpanzeii din ziua de astăzi, care pot merge pentru o perioadă limitată de timp, a fost probabil punctul de plecare pentru evoluția vorbirii umane, limbaj și cogniție. Evoluția genului *Homo* a fost marcat de adaptări la alergarea de duranță, ceea ce pune o sarcină și mai mare asupra mecanismului de secvențiere al nucleilor bazali. În absența mai multor date, putem doar specula că un substrat neurologic care permitea controlul motor al vorbirii voluntare se afla prezent încă de la *Homo Erectus*.”⁹⁰ Lieberman concluzionează că „studiile privind neuropsihologia dezvoltării ce compară dezvoltarea mersului și a vorbirii ar putea duce această ipoteză dincolo de speculație.”⁹¹

Fosilele arată că: „evoluția limbajului a fost condusă de [...] selecția naturală, utilizarea oportunistă a structurilor cerebrale existente pentru alte scopuri, și mutații ale genelor regulatorii

was not an abrupt phenomenon. The reason that human linguistic ability appears to be so distinct and unique is that the intermediate stages in its evolution are represented by extinct species.” – Ibidem, pag. 52

⁸⁹ *”some form of speech must have been in place in the archaic hominids ancestral to both humans and Neanderthals. There would have been no selective advantage for retention of the mutations that yielded the species-specific human supralaryngeal vocal tract at the cost of increased morbidity from choking unless speech was already present. The question is when.” – Ibidem*

⁹⁰ *”play a critical role in motor control, motor learning, and cognition. Learning to execute a motor sequence involves activity in these subcortical structures as well as the prefrontal cortex. Selection for walking, starting from the base apparent in present-day chimpanzees, which can walk for limited periods, was perhaps the starting point for evolution of the human speech, language and cognition. The evolution of the genus Homo was marked by adaptations for endurance running which places still further demands on the basal ganglia sequencing engine. Lacking more data, we can only speculate that a neural substrate permitting voluntary speech motor control was in place in early Homo Erectus.” – Ibidem*

⁹¹ *”developmental neuropsychologic studies comparing the development of walking and speech may move this proposal beyond speculation.” – Ibidem*

care au avut consecințe cu ample ramificații. Vorbirea umană contemporană și capacitățile cognitive, inclusiv abilități sintactice și lexicale crescute, sunt proprietăți specifice speciei *H. Sapiens* derivate din mecanisme anatomice și neuronale care par să fi evoluat în paralel. Gena FOXP2⁹² este clar implicată în formarea circuitelor neuronale ce reglementează capacitățile umane cognitive și motorii. Selecția naturală acționând asupra mutațiilor ce i-au dat forma umană au facilitat vorbirea rapidă, codată, îmbunătățind valoarea selectivă a mutațiilor care au modelat tractul vocal modern. Aceste evenimente, care au dus la apariția vorbirii umane moderne, limbajul și cogniția, par să fi apărut între 90.000 – 50.000 î.Hr., perioada de timp dintre fosile precum Skhul V (fig. 30) [descoperit în peștera Skhul în apropierea Munților Carmel în Israel, n.at] și oamenii moderni care erau capabili de a vorbi și a se purta așa cum facem noi astăzi.⁹³

⁹² “Gena FOXP2 furnizează informațiile necesare generării proteinei *Forkhead Box P2*, aceasta ”este activă în mai multe tipuri de țesut, atât înainte, cât și după naștere. Studiile sugerează că joacă un rol important în dezvoltarea creierului, inclusiv dezvoltarea celulelor nervoase (neuroni) și transmiterea semnalelor între acestea. Este de asemenea implicată în plasticitatea sinaptică, ce reprezintă abilitatea conexiunilor dintre neuroni (a sinapselor) să se schimbe și să se adapteze experienței de-a lungul timpului. Plasticitatea sinaptică este necesară pentru învățare și memorie. Proteina Forkhead Box P2 pare să fie esențială în dezvoltarea normală a vorbirii și limbajului. Cercetătorii lucrează pentru a identifica genele reglementate de proteina Forkhead Box P2 care sunt critice în dezvoltarea acestor abilități.” - *“The forkhead box P2 protein is active in several tissues, including the brain, both before and after birth. Studies suggest that it plays important roles in brain development, including the growth of nerve cells (neurons) and the transmission of signals between them. It is also involved in synaptic plasticity, which is the ability of connections between neurons (synapses) to change and adapt to experience over time. Synaptic plasticity is necessary for learning and memory. The forkhead box P2 protein appears to be essential for the normal development of speech and language. Researchers are working to identify the genes regulated by forkhead box P2 that are critical for learning these skills.”* – <https://ghr.nlm.nih.gov/gene/FOXP2>

⁹³ *“The evolution of speech was driven by [...] natural selection, the opportunistic use of existing structures adapted for another purpose, and mutations on regulatory genes that had far-reaching consequences. Contemporary human speech and cognitive capabilities, including enhanced syntactic and lexical abilities, are species-specific properties of *H. sapiens* derived from anatomy and neural mechanisms that appear to have coevolved. The FOXP2 gene is clearly implicated in the formation of neural circuits that regulate human cognitive and motor capacities. Natural selection acting on the mutations that yielded its human form would have enabled rapid, encoded speech, in turn enhancing the selective value of the mutations that shaped the modern human vocal tract. These events, which led to the emergence of fully modern speech, language, and cognition, appear to have occurred sometimes between 90.000*

Din acest efort genetic depus de corpul uman de-a lungul a câteva zeci de milenii pentru a stăpâni mijloace de a formula și utiliza limbajul, efort care apare ca răspuns la nevoile de adaptare la mediul în care omul trăiește și prin urmare, la nevoile impuse de condițiile habitatului în care se dezvoltă, de elementele biotice și abiotice care îl populează, de semenii săi și în definitiv, chiar de nevoile lui însuși ca individualitate psihologică, putem înțelege că limbajul era cu adevărat o nevoie pentru existența și supraviețuirea omului. Faptul că genetica a decis că vorbirea și limbajul sunt necesare, în ciuda riscului ridicat pe care îl prezenta coborârea laringelui, prezintă importanța limbajului ca element al cogniției umane.

În aceeași perioadă însă, putem observa și manifestările desenului în practica de viață umană. Prin urmare, dacă limbajul este un rezultat al unei selecții genetice îndelungate ce a dus la specializarea unui organ și ale unor structuri neuronale pentru a facilita vorbirea și, implicit, comunicarea, transmiterea de informații și sporirea relațiilor interumane, atunci oare nu este și desenul tot un rezultat al unui astfel de proces evolutiv?

În același fel în care funcțiile noi ale organismului uman apar în urma selecției naturale și a adaptării la condițiile de mediu, la fel, ele pot să și dispară sau să fie înlocuite, dacă acestea nu mai îndeplinesc un rol funcțional vital pentru supraviețuire. Prin urmare, dacă, din punct de vedere evolutiv, desenul nu ar fi îndeplinit un rol important în dezvoltarea și supraviețuirea speciei, cu siguranță că structurile neuronale/neurale responsabile pentru dezvoltarea și perfecționarea acestuia ar fi devenit din ce în ce mai puțin folosite, iar în definitiv, rețeaua cerebrală responsabilă pentru generarea activităților conexe desenului ar fi fost redistribuite altor funcții mai importante. Cu toate acestea, după atâtea mii de ani, desenul persistă. Nu doar atât, el este parte, sub diferite forme, din cultura tuturor popoarelor. Astfel, în ciuda importanței reduse care este atribuită desenului în epoca actuală, el rămâne, alături de limbaj, vorbire și scriere, un element definitoriu al ființei umane.

and 50.000 BC the timeframe between fossils like Skhul V and fully modern humans who were capable of talking and acting as we do.” – Ibidem, pag. 52-53

2.2 Importanța Nucleilor Bazali în funcțiile desenului

Chiar dacă totalitatea proceselor neurologice/cognitive utilizate în realizarea unui desen sunt răspândite în mai multe zone ale creierului uman, o parte dintre acestea sunt dependente de rețelele neuronale din cadrul nucleilor bazali. Iar faptul că nucleii bazali apar ca numitor comun în cazul celor două procese, ce împărtășesc o perioadă de dezvoltare destul de similară, ridică întrebarea dacă mecanismele ce le-au generat nu ar putea fi cumva, înrudite?

Pentru a elucida această posibilitate, va trebui mai întâi să întreprindem o investigație mai în profunzime asupra nucleilor bazali. Pentru a realiza acest lucru, voi apela la un studiu elaborat în 2014 de către cercetătorii Magdalena Chechlac, Abigail Novick, Pia Rothstein, Wai-Ling Bickerton, Glyn W. Humphreys și Nele Demeyere ce au centralizat date despre modificările în abilitatea de reprezentare a obiectelor prin intermediul desenului, ca urmare a unor atacuri cerebrale ce au avut ca rezultat leziuni asupra zonei nucleilor bazali.

Ei afirmă că „una dintre abilitățile umane este de a reprezenta obiectele sub formă de desene – de la reprezentări rudimentare produse de copii, la reprezentări sofisticate în artă.”⁹⁴

„Este larg acceptat faptul că [desenul, n.at] depinde de o serie de mecanisme cognitive, inclusiv recunoașterea vizuală a obiectelor, procese de codare spațială și asociere, atenție și planificare. Contribuția relativă a acestor mecanisme diferite la înfăptuirea desenului nu este încă pe deplin înțeleasă, cu toate acestea o anumită înțelegere a complexului proces din spatele acestuia poate fi obținută prin studiul modului în care este afectat desenul la persoanele cu leziuni cerebrale. Apraxia constructivă este definită ca o lipsă a abilității de a copia cu acuratețe desene ale figurilor complexe, de a schița (desena) obiecte, sau a asambla structuri tridimensionale, în ciuda integrității abilităților motorii și perceptive.”⁹⁵

⁹⁴ „One of the fundamental human abilities is to represent objects in drawings – from rudimentary representations produced by children, to sophisticated representation in art. (Cavanagh 2005)” – *The Neural Substrates of Drawing: A Voxel-based Morphometry Analysis of Constructional, Hierarchical and Spatial Representation Deficits* – Magdalena Chechlac, Abigail Novick, Pia Rothstein, Wai-Ling Bickerton, Glyn W. Humphreys and Nele Demeyere – 2014 – Massachusetts Institute of Technology - Journal Of Cognitive Neuroscience, Volume 26, No. 12 , pag. 2701

⁹⁵ „It is widely accepted that it depends on an array of cognitive mechanisms including visual object recognition, routines of spatial coding and binding, attention and planning. The relative contribution of these different mechanisms to drawing is not fully understood, however some insight into the complex underlying process can be

Studiile lor au arătat că „leziuni în cadrul structurilor subcorticale, inclusiv al putamenului și a nucleului caudat (ambele parte a nucleilor bazali n.at.), și extinzându-se până la talamusul emisferei drepte, era asociat cu o abilitate slabă de copiere a formelor, generalizată”⁹⁶ Prin urmare, au aflat că „slaba abilitate de copiere a formelor era asociată leziunilor subcorticale din zona nucleilor bazali și a talamusului.”⁹⁷

Nu putem urmări cu exactitate cum anume s-au format structurile neuronale ce au dus la dezvoltarea desenului pe baza fosilelor, deoarece țesuturile moi nu rezistă trecerii timpului, însă cred că este important de observat faptul că nucleii bazali joacă un rol important atât în formularea lui, cât și în formularea limbajului. Prin urmare, dacă adăugăm și faptul că, din punct de vedere istoric și antropologic putem urmări desenul și limbajul către originea lor, până în aproximativ aceeași perioadă, este foarte posibil ca fiziologia și procesele cognitive necesare pentru realizarea lor să se fi dezvoltat în aproximativ aceeași perioadă.

Cei șase cercetători confirmă că: „mai degrabă decât să pună pe seama leziunilor din cortexul parietal deficitelor regăsite în desene [după cum arată studii anterioare, n.at.] rezultatele noastre indică către asocieri cu leziunile subcorticale ale putamenului, nucleului caudat și a talamusului emisferei drepte (fig. 31). Deși nucleii bazali au fost în mod tradițional asociați controlului motor, o sumă mare de dovezi arată implicarea lor într-un set divers de procese cognitive, inclusiv percepția vizuală, memoria de lucru vizual-spațială, și funcții executive. Studii RMNf (rezonanță magnetică funcțională n. at.) cu participanți sănătoși indică și faptul că desenul este direct legat de activitate crescută în interiorul putamenului, în timp ce nucleul caudat a fost găsit responsabil de controlul motor, planificarea secvențelor de mișcare și comportamentul concentrat pe îndeplinirea de obiective. Aceste studii, împreună cu descoperirile

gleaned through the study of drawing impairments after brain damage. Constructional apraxia is defined as a lack of ability to accurately copy complex figure drawings, sketch (draw) objects, or assemble three-dimensional structures despite otherwise intact motor and perceptual skills.” – Ibidem

⁹⁶ „We found that damage within subcortical structures including the putamen and caudate, and extending into the thalamus within the right hemisphere, was associated with overall poor figure copying” – Ibidem

⁹⁷ „we found that overall poor figure copy performance was associated with subcortical damage within the BG and the thalamus.” – Ibidem

noastre, sugerează că leziuni la nivelul nucleilor bazali și ai talamusului pot cauza probleme în planificarea secvențelor motorii, care are un impact direct asupra copierii figurilor complexe.”⁹⁸

„O posibilă explicație a acestor legături dintre performanțe slabe în cadrul testului BCoS [Birmingham Cognitive Screen, un test elaborat pentru a determina zonele cerebrale afectate în urma unui atac cerebral n.at.] și leziuni ale nucleului caudat, putamenului și talamusului este aceea că ar putea să întrerupă buclele neuronale ce leagă regiunile corticale ce au în sarcină reprezentarea spațială (e.g cortexul parietal) și planificarea motorie (e.g. cortexul parietal) (fig 29). Prin urmare, leziunile acestor regiuni întrerup conexiunile necesare traducerii codurilor spațiale pentru figurile complexe în acțiuni motorii adecvate, acestea având ca efect rezultate generale slabe la testul BCoS cu forme geometrice.”⁹⁹

Putem observa astfel că din punct de vedere funcțional, atât desenul cât și limbajul depind de nucleii bazali, mai ales în ceea ce privește motricitatea. Prin urmare, odată dezvoltată capacitatea de secvențiere și de control motric al mușchilor fini, aceste procese ar fi putut fi multiplicat și aplicat și în cazul proceselor cognitive ale desenului. Desenul se bazează pe mișcări secvențiale, care, multiplicat ajută la construirea desenelor.

Toate aceste dovezi ar indica o posibilă dezvoltare simultană a proceselor la nivel mental. Prin urmare, dacă originile funcțiilor cerebrale necesare dezvoltării limbajului sunt mai vechi decât apariția aparatului de vorbire modern, și acestea au legătură directă cu abilitatea de secvențiere a nucleilor bazali, iar desenul, el însuși dependent de același aparat de secvențiere,

⁹⁸ „Rather than linking overall deficits in drawing to damage within parietal cortex, our results point to associations with right hemisphere subcortical lesions within the putamen, caudate and thalamus. Although the BG (basal ganglia n.at) have been traditionally associated with motor control, a large body of evidence suggests their involvement in a diverse set of cognitive processes including visual perception, spatial working memory, and executive functions. fMRI studies with normal participants also indicate that drawing is linked to increased activation of the putamen, whereas the caudate has been linked to motor control, planning movement sequences and goal-directed behavior. These studies, together with our findings suggest that damage to the BG and thalamus may cause a problem in planning movement sequences, which impacts on copying complex figures.” – *Ibidem*, pag. 2710

⁹⁹ „One account of these links between poor performance on BCoS figure test and damage to the caudate, putamen, and thalamus is that they might disrupt neuronal loops connecting cortical regions concerned with spatial representation (e.g. in parietal cortex) and motor planning (e.g. in parietal cortex). Thus, lesions to these regions disrupt the connections required to translate the spatial codes for the complex figure into appropriate motor action, and this results in overall poor performance on BCoS figure test.” – *Ibidem*, pag. 2711

poate fi urmărit până în aceeași perioadă a dezvoltării tractului supralaringian modern, înseamnă că, deși nu există dovezi fizice concludente, prin analogie, desenul la rândul lui este posibil să fi evoluat ca proces mental și motric în aproximativ aceeași perioadă de timp. Prin urmare, aceasta este încă o dovadă că desenul este posibil să dateze ca practică umană încă dinaintea migrația Homo Sapiens din Africa, de acum 60.000 de ani, moment până la care am putut urmări arheologic și antropologic urmele desenului în capitolul anterior.

În urma acestor dovezi arheologice, antropologice și fiziologice ale proceselor cognitive ce stau la baza desenului, putem merge mai departe și analiza mai în profunzime importanța cognitivă a desenului, raportându-l la schema globală a elementelor percepției umane urmărind întrepătrunderea sa cu limbajul, mai departe în istorie, în perioada Antichității.

2.3 Scrierea, o extensie a desenului

Dezvoltarea abilităților de gândire simbolică observate în preistoria cogniției umane, prin elaborarea desenelor rupestre și al ritualurilor simbolice (care pot face subiectul separat al unei cu totul alte cercetări) au fost pași necesari în pregătirea cogniției umane pentru noi și noi modalități de gândire abstractă. Vom face, prin urmare, un salt înapoi în timp, în Mesopotamia antică, pentru a putea analiza aceste noi cuceriri ale minții umane prin intermediul desenului și al obiectelor simbolice.

În acest scop, vom face apel la cercetările întreprinse de către Denise Schmandt-Besserat (n.1933), profesor emerit în Arheologie, Istoria Artei și Studii ale Orientului Mijlociu la University of Texas, Austin. A început să studieze sistemele de scriere și numărare de pe teritoriul fostei Mesopotamii în 1965, odată cu stabilirea în Statele Unite ale Americii, în cadrul unei burse la Muzeul de Arheologie și Etnologie Peabody, în cadrul Universității Harvard. Pornind de la câteva obiecte mărunte din lut, cărora nimeni nu reușea să le afle scopul original pe care îl îndepliniseră, a reușit să dezvolte o teorie comprehensivă asupra apariției numerelor și a scrierii.

Ea spune că „în ultimii ani arheologia cognitivă a adăugat noi dimensiuni investigațiilor Antichității, concentrându-se asupra artefactelor ce documentează dezvoltarea abilităților

cognitive.”¹⁰⁰ Aceste tipuri de artefacte se află într-o legătură directă cu dezvoltarea sistemului numeric și al scrierii. Micile bucăți de lut, de diferite forme și purtând diferite însemne, erau primele dovezi ale unei numărători concrete, prin corespondență directă de unu la unu. Fiecare contor, căci aceasta era funcția micilor obiecte, corespundea unui anumit tip de produs din societatea antică mesopotamiană, ele fiind utilizate pentru a ține evidența mărfurilor tranzacționate.

Pentru a realiza acest lucru însă, era nevoie de un nou nivel de posibilități de abstractizare pe care gândirea umană să îl atingă iar pentru acest proces cercetările arheologice au plasat „dezvoltarea abilităților cognitive între anii 7500-3000 î.Hr. Obiectele, realizate din lut, modelate în multe forme, precum conuri miniaturale, sfere, cilindri, discuri și tetraedre, erau contoare pentru mărfuri (fig. 32). Erau unelte ale minții, prin urmare ne oferă înțelegere în ceea ce privește cogniția umană. În particular, ne oferă indicii despre numerație – modalitatea de calcul practică în culturile care au creat-o sau care au adoptat-o.”¹⁰¹ Putem observa că, în rândul capacităților umane, mai întâi s-a dezvoltat abilitatea de a număra. Matematica, într-un mod poate contraintuitiv, reprezintă astfel unul dintre pașii ce trebuiau parcurși de mintea umană, în drumul ei către scriere.

„Contoarele de mărfuri [*token*-urile, n.at] au început să apară în *Semiluna fertilă* a Orientului Apropiat [teritoriu cuprins între albiile fluviilor Tigru, Eufrat și Valea Nilului, n.at.], din Siria până în Iran, în jurul anului 7500 î.Hr. Acest lucru arată faptul că numărutul a coincis cu agricultura și în particular, cu economia redistribuției care a derivat din agricultură.”¹⁰²

¹⁰⁰ „In recent years cognitive archaeology has added a new dimension to our investigation of antiquity by focusing upon artifacts documenting the development of cognitive skills.” – Denise Schmandt-Besserat, Department of Art & Art History, The University of Texas at Austin, USA - *Tokens and writing: The Cognitive development*. SCRIPTA, Volume 1 (September 2009) – The Hunmin Jeongeum Society, pag. 145

¹⁰¹ „the development of cognitive skills between 7500-3000 B.C. The objects, made of clay, modeled into many shapes such as miniature cones, spheres, cylinders, disks and tetrahedrons, were counters. They were tools of the mind, and as such, give us some insight on human cognition. In particular, the tokens give information on numeracy – the way of counting practiced in the cultures that created or adopted them.” – *Ibidem*, pag. 146

¹⁰² „Tokens started to appear in the Fertile Crescent of the Near East, from Syria to Iran, around 7500 BC. This means that counting coincided with farming, and in particular, the redistribution economy that derived from agriculture.” – *Ibidem*, pag. 147

„Între 7500 și 3100 î.Hr., numărătoarea era folosită numai în cazul unor categorii de bunuri, majoritatea măsuri de grâu, damigene cu ulei animale și unități de lucru (timp? sarcini specifice?). Mai mult decât atât, fiecare categorie de produse era numărată cu un tip de contor (token) specific, reflectând faptul că numărătoarea era *concretă*, ceea ce înseamnă că fiecare categorie de obiecte era numărată cu un sistem de numărare dedicat sau cuvinte ce defineau numere speciale dedicate aceluși obiect. Spre exemplu evidența unităților de măsură mici și mari de grâu era ținută cu ajutorul unor conuri și sfere, uleiul cu ovoide, animalele cu cilindri și unitățile de lucru cu tetraedre (fig. 33). Probabil că particularitatea cea mai veche a sistemului de contoare a fost aceea de a fi utilizat în corespondență de unu la unu cu obiectele reprezentate. Două damigene de ulei erau reprezentate prin două contoare ovoide, iar trei damigene de ulei erau reprezentate prin trei contoare ovoide.”¹⁰³

„Numărul formelor contoarelor, care era limitat la 12 în jurul anului 7500 î.Hr., a crescut la aproximativ 350 în jurul anului 3500 î.Hr. [...] Unele dintre noile contoare reprezentau materiale brute, precum lâna și metalul, pe când altele reprezentau produse finite, printre care și textile, îmbrăcăminte, bijuterii, bere din pâine și miere. Aceste așa-zise contoare *complexe* uneori luau forma obiectelor pe care le simbolizau, a veșmintelor, vaselor în miniatură, uneltelor și mobilei.”¹⁰⁴ Contoarele au devenit astfel mai detaliate, șlefuite și îngravate în așa fel încât să semene mai bine cu realitatea pe care încercau să o substituie (fig. 34).

Putem observa astfel, apariția unor noi tipuri de artefacte: obiectele simbolice, care, împreună cu desenele pe care acestea le purtau reprezintă un fundament pentru dezvoltarea de

¹⁰³ „Between 7500 – 3100 B.C., counting was restricted to selected units of goods, mostly measures of grain, jars of oil, animals and units of labour (time? task?). Moreover, each category of item was counted with it's own counter, reflecting that counting was concrete, meaning that each category of item was counted with a specific numeration or special number words specific to that particular item. For instance small and large units of grain were counted with cones and spheres, oil with ovoids, animals with cylinders and the units of labor with tetrahedrons. Perhaps the single most archaic feature of the token system was to be used in one-to-one correspondence. Two jars of oil were shown by two ovoids and three jars of oil were marked by three ovoid tokens.” – *Ibidem*, pag. 147

¹⁰⁴ „the number of token shapes, which was limited to about 12 around 7500 BC, increased to some 350 around 3500 BC. [...] Some of the new tokens stood for raw materials such as wool and metal, while others represented finished products, among them, textiles, garments, jewelry, bread beer and honey. These so called complex tokens sometimes assumed the shapes of the items they symbolized such as garments, miniature vessels, tools and furniture.” – *Ibidem*, pag. 148

noi procese cognitive, întrucât contoarele nu doar numărau obiectele. La fel cum cuvintele vorbite etichetau obiectele/elementele lumii, la fel și aceste obiecte simbolice marcate cu desene, prin corespondența directă de unu la unu, caracteristică sistemului numeric concret, etichetau mărfuri ale societății Mesopotamiene. Suprapunerea celor două tipuri de reprezentări simbolice, și fuziunea lor ulterioară în scriere era un următor pas logic, deoarece ar fi fost redundant ca două sisteme care denumeau practic aceleași obiecte, îndeplinind aceeași funcție socială, să funcționeze în paralel. Iar mecanismele evolutive tind spre simplificare și eficientizare.

Contoarele reprezentau astfel, un semn clar de constituire a unui simbol fizic, al unui reprezentant pentru un element exterior minții, care mergea mai departe decât desenele rupestre, care rămâneau eminamente figurative și descriau lumea prin asemănare. Contoarele, în prima lor fază de dezvoltare, pure corpuri geometrice, abstrăgeau complet elementele din natură, reprezentându-le într-o modalitate vidată de orice asemănare cu obiectul la care făceau referire. Abia ulterior, odată cu diversificarea lor, însemnele de pe contoare au început să încerce să le confere o oarecare asemănare cu obiectele reprezentate cărora le țineau locul.

Denise Schmandt Besseraat spune că „până în 3300 î.Hr., contoarele au rămas singura modalitate de a număra.”¹⁰⁵ Însă, nevoile economice ale statului mesopotamian evoluau, iar cerințele lor de la populație creșteau. Evoluția sistemului contabil către o scriere abstractă a fost favorizată în mod surprinzător de un aspect negativ al societății, ce necesita reglementare: apariția datornicilor. Contabilii mesopotamieni au trebuit, prin urmare, să gândească un nou sistem prin care să înregistreze mărfurile lipsă. Prin urmare „frecvența livrărilor de mărfuri făcute la templu au fost reglementate și nesupunerea penalizată. Răspunsul la noua provocare a fost inventarea unor plicuri în care evidența contabilă a delincvenților putea fi ținută în siguranță până când datoria era plătită. Contoarele ce reprezentau mărfurile datorate erau puse în sfere de lut goale pe dinăuntru, și, pentru a se arăta conținutul plicurilor, contabili creau însemne presând contoarele pe suprafața umedă a sferelor înainte de a le închide. Conurile și sferile ce simbolizau măsurile de grâu deveneau semne imprimate alungite și circulare. Într-un secol, până la aproximativ 3200 î.Hr., plicurile pline cu contoare și semnele lor corespunzătoare au fost înlocuite cu tablete de lut solide, ce a continuat sistemul de semne imprimate cu ajutorul

¹⁰⁵ „By 3300 BC, tokens were still the only counting device.” – *Ibidem*, pag. 148

contoarelor [...] plicurile au creat puntea între contoare și scriere.”¹⁰⁶ Observăm astfel că această proto-scriere a apărut într-un mod forțat, răspunzând unei nevoi pragmatice, de sistematizare, de data aceasta a unor lucruri absente. Pe lângă apariția acestor noi simboluri, este important să observăm faptul că aceleași contoare, au ajuns să fie astfel utilizate pentru a semnifica lucruri virtuale.

Denise Schmandt-Besserat afirmă că „odată cu internalizarea acestor procese, de-a lungul mai multor milenii, mintea umană era pregătită pentru noi pași în sensul abstractizării. Numărătoarea concretă, cu ajutorul contoarelor a fost fundația necesară pentru inventarea scrierii.”¹⁰⁷

Dezvoltarea economică, socială și urbană a adus cu ea noi provocări pentru sistemul administrativ: „odată cu formarea orașelor-stat, c.3200-3100 î.Hr., economia de redistribuție a căpătat o scară regională. Volumul de mărfuri fără precedent ce trebuiau administrate au determinat scrierea să evolueze în formă, conținut și [...] ca abilitate cognitivă. Mai întâi, în jurul a 3100 î.Hr. forma semnelor s-a schimbat când un stilet ascuțit era folosit pentru a schița cu o acuratețe mai mare forma celor mai complexe contoare și marcajele lor specifice.”¹⁰⁸ Noul instrument a adus cu el simplificarea sistemului de numărătoare. Denise Schmandt-Besserat notează că „în mod surprinzător, nu au fost create semne noi pentru a simboliza numerele, ci mai degrabă semnele imprimate pentru grâu au căpătat valoare numerică. Semnul alungit ce

¹⁰⁶ „the frequency of delivery to the temple became regulated, and non-compliance was penalized. The response to the new challenge was the invention of envelopes where tokens representing a delinquent account could be kept safely until the debt was paid. The tokens standing for the amounts due were placed in hollow clay balls and, in order to show the content of the envelopes, the accountants created markings by impressing the tokens on the wet surface before enclosing them. The cones and spheres symbolizing the measures of grain became wedge-shaped and circular impressed signs. Within a century, about 3200 BC, the envelopes filled with counters and their corresponding signs were replaced by solid clay tablets which continued the system of signs impressed with tokens. [...] envelopes created the bridge between tokens and writing.” – *Ibidem*, pag. 148-149

¹⁰⁷ „When these cognitive skills had been internalized for several millenia, the human mind was ready for new strides in abstraction. Concrete counting with tokens was the necessary foundation for the invention of writing.” – *Ibidem*, pag. 153

¹⁰⁸ „With the formation of city states, ca. 3200-3100 BC, the redistribution economy reached a regional scale. The unprecedented volume of goods to administer challenged writing to evolve in form, content and [...] in cognitive ability. First, about 3100 BC, the form of the signs changed when a pointed stylus was used to sketch more accurately the shape of the most intricate tokens and their particular markings.” – *Ibidem*, pag. 150

reprezenta o măsură mică de grâu a căpătat înțelesul de 1, iar semnul circular, ce mai înainte reprezentase o măsură mare de grâu, a ajuns să însemne 10.”¹⁰⁹ (fig. 35)

Prin urmare, putem afirma că în absența unei familiarități cu simbolurile imprimate, numeralele nu ar fi fost sintetizate la acel moment, respectiv, matematica așa cum o știm astăzi ar fi căpatat fie o altă formă, fie s-ar fi dezvoltat mult mai tarziu, fie poate ar fi fost înlocuită de un cu totul alt sistem de calcul.

Asupra modalităților de influențare a tiparelor de gândire datorate limbajelor și desenului vom reveni.

Scrierea propriu-zisă s-a materializat tot ca urmare a unor modificări aduse sistemului de înregistrare contabilă. „În jurul anului 3000 î.Hr. birocrația de stat a început să solicite numele destinatarilor sau a donatorilor bunurilor înregistrate pe tablete. Și pentru a înregistra numele acestor persoane, noi semne au fost create, ce reprezentau sunete – fonograme.”¹¹⁰ Acesta este momentul în care scrierea, în adevăratul ei sens, se concretizează. „Desenul unui om desemna sunetul *lu* și cel al unei guri desemna *ka*, reprezentând sunetele cuvintelor om și gură în limba Sumeriană. Spre exemplu, numele modern de Luca, ar fi putut fi scris utilizând cele două simboluri mai sus menționate *lu-ka*.”¹¹¹

Odată reușită această performanță în gândirea umană, contoarele au fost înlocuite în totalitate de scrierea cuneiformă (fig. 36), fapt ce a dus la o eficientizare și mai mare a sistemului administrativ mesopotamian.

Denise Schmandt-Besserat spune că „principala semnificație cognitivă a contoarelor a fost perpetuarea abstracției. Principiul fundamental al sistemului de contoare era faptul că, pentru a număra bunurile, fiecare tip de marfă era substituit de câte un anumit tip de contor. Prin urmare, mărfurile puteau fi numărate foarte ușor deoarece contoarele abstractizau bunurile din

¹⁰⁹ „Surprisingly, no new signs were created to symbolize the numerals, but rather the impressed signs for grain took on a numerical value. The wedge that formerly represented a small measure of grain came to mean ,1' and the circular sign, formerly representing a large measure of grain meant ,10'.” – *Ibidem*, pag. 150

¹¹⁰ „About 3000 BC, the state bureaucracy required that the names of the recipients or donors of the goods be entered on the tablets. And to record the personal name of these individuals, new signs were created that stood for sounds – phonograms.” – *Ibidem*

¹¹¹ „The drawing of a man stood for the sound ,lu' and that of the mouth for ,ka', which were the sounds of the words for man and mouth in the Sumerian language. For example, the modern name Lucas could have been written with the two signs mentioned above *lu - ka*” – *Ibidem*, pag. 151

realitate.”¹¹² Ea prezintă pe larg etapele de abstractizare identificate în timpul sistematizării elementelor de proto-limbaj ale populațiilor mesopotamiene: „Scrierea a însemnat trei dezvoltări extraordinare în materie de abstracție ce au apărut într-o succesiune rapidă, în secolul cuprins între 3100-3000 î.Hr. Aceste abstracții au avut legătură cu crearea de 1) semne bidimensionale, 2) numerale abstracte și 3) semne fonetice. Amplitudinea acestor pași în stăpânirea abstracției poate fi realizată prin compararea și evidențierea diferențelor gradului de abstracție între contoare și scriere.

1. Contoarele erau tangibile, dar semnele scrierii sunt însă, intangibile. Ele erau o formă de abstractizare a contoarelor ce abstractizau la rândul lor obiectele. Grămezile incomode alcătuite de contoarele tridimensionale puteau să dispară.

2. Contoarele erau utilizate în corespondență unu la unu, pe când scrierea trecea numerele în abstracție. Pentru prima oară, simboluri care țineau locul numeralelor, abstrăgeau conceptul numărului separat de obiectul pe care acesta îl număra. Spre exemplu, semnul pentru *unu* era pus alături de semnul pentru *damigeană de ulei*.

Invenția numeralelor abstracte a făcut ca toate tipurile de contoare și de numerație pentru diferitele tipuri de produse să devină inutile. Odată cu abstractizarea numerelor, procesul de numărare nu mai avea limite.

3. Contoarele erau limitate la a reprezenta unități concrete ale unor bunuri reale, pe când scrierea abstrăgea sunete imateriale ale vorbirii. Semnele fonetice silabice care erau folosite pentru a înregistra numele indivizilor a reprezentat începutul procesului de emulare a vorbirii. Prin urmare, scrierea nu mai era constrânsă doar să înregistreze bunurile, ci putea năzui să comunice ideile cele mai abstracte.”¹¹³

¹¹² „The major cognitive significance of the tokens was fostering abstraction. The fundamental principle of the token system was the substitution of a clay counter for each unit of goods to be counted. As a result, merchandise could easily be counted and accounted for because the tokens abstracted goods from reality.” – *Ibidem*, pag. 152

¹¹³ „Writing meant three extraordinary developments in abstraction that occurred in close succession, probably within the century between 3100-3000 BC. These abstractions concerned the creation of 1) two-dimensional signs, 2) abstract numerals and 3) phonetic signs. The magnitude of these strides in the mastery of abstraction can be realized by comparing and contrasting the degree of abstraction between tokens and writing.

1. The tokens were tangible but the signs of writing were intangible. They abstracted the tokens that abstracted goods. The awkward piles of three dimensional tokens could disappear.

2. The tokens were used in one-to-one correspondence but writing abstracted numbers.

Denise Schmandt-Besserat rezumă întreg procesul astfel: „Contoarele erau destinate numărării bunurilor. În evoluția lor de 4 milenii și jumătate, sistemul de contoare a evoluat trecând în abstracție un volum din ce în ce mai mare de date din ce în ce mai complexe, pavând drumul către scriere. Arheologia cognitivă arată în mod clar că cel mai important aspect al sistemului de contoare a fost să aducă umanitatea, de-a lungul dezvoltării sale de-a lungul mileniilor, la nivelul de abstracție necesar alfabetizării și civilizației.”¹¹⁴

Putem observa, prin urmare, că desenul și procesele cognitive dezvoltate prin intermediul acestuia de-a lungul mileniilor, au contribuit în mod semnificativ la dezvoltarea uneia dintre primele tehnologii umane: scrierea.

Apariția scrierii, ea însăși rezultat al desenului și al abstracției cognitive, a influențat însă într-un mod neașteptat desenul, care la momentul respectiv trăia o viață separată de cea pe care contabilii i-o dăduseră în forma scrierii.

2.4 Desenul, o extensie a scrierii

Noile procese cognitive, dezvoltate odată cu apariția scrierii, au lăsat urme adânci și în interiorul metodelor de realizare a desenelor. Putem observa în desenele de pe ceramica antică Mesopotamiană o adevărată schimbare de paradigmă în decorarea acestora odată cu apariția limbajului scris. Un efect de bumerang. Desenul, dând formă scrisului, ajunge să își influențeze

For the first time, signs expressing numerals abstracted the concept of number from that of the item counted. For example, a sign for „one” was placed next to the sign for jar of oil.

The invention of abstract numerals made obsolete the use of different counters and numerations to count different products. With the abstraction of numbers, counting had no limit.

3. *The tokens were strictly limited to representing concrete units of real goods, whereas writing abstracted immaterial sounds of speech. The phonetic syllabic signs used to record individuals’ names started the process of emulating speech. As a result, writing was no longer confined to recording goods, but could strive to communicate the most abstract ideas.” – Ibidem, Pag. 153*

¹¹⁴ *„Tokens were designed to count goods. Over its evolution of four and half millennia, the token system evolved to compute in abstraction an ever greater volume of more and more complex data, and thereby paved the way to writing. Cognitive archaeology makes it clear that the immense value of the token system was to bring mankind, in the course of its millenia long development, to the level of abstraction necessary for literacy and civilization.”*

– Ibidem, pag. 154

forma originală, prin introducerea temporalității și secvențialității în compozițiile decorative, împrumutând astfel două din caracteristicile, aș îndrăzni să spun, *cinematice* ale limbajului. Prin această sintagmă, fac referire la succesiunea unor secvențe narative într-un interval de timp dat, în acest caz diametrul suprafeței vasului decorat, care, în ciuda faptului că reprezintă doar o dimensiune spațială, prin adăugarea secvențelor narative, devine și o dimensiune temporală. Desenul nu mai este parcurs dintr-o singură privire, ci asemenea unei povești scrise, este *citit* de la stânga la dreapta pe circumferința vasului decorat.

Vorbind despre mecanisme cognitive, oare această parcurgere a obiectelor într-un sens predeterminat, a avut oare legătură și cu faptul că Babilonienii au fost, alături de Egipteni (care, la rândul lor își dezvoltaseră în paralel propriul lor sistem simbolic, hieroglifile - ce necesitau de asemenea o *citire* direcțională) primele civilizații care au dezvoltat mijloace de măsurare a conceptului de timp?

Nu există dovezi în acest sens, însă, prezintă din punctul meu de vedere, o premisă ce ar merita explorată, într-un studiu separat.

Denise Schmandt-Besserat împarte perioada dezvoltării picturii ceramice mesopotamiene în două perioade: înainte și după invenția scrierii, identificând diferențe tematice și morfologice semnificative.

Perioada picturii pe ceramică premergătoare apariției scrierii este marcată de compoziții cu elemente geometrice (fig. 37, 38) sau cu animale (fig. 39, 40). Ele umpleau în mod uniform suprafața vaselor, însă nu exista nicio relație între elementele componente, alta decât faptul că împărțeau același spațiu pe suprafața ceramică. Nu există o intenție de organizare a elementelor într-o relație narativă.

„Timp de mii de ani, decorațiunile ceramice au fost limitate la modele geometrice sau animale, deși acestea în sine erau adesea elaborate și frapante. Apoi, în mileniul III î.Hr. Mesopotamienii și Elamiții au început să producă o nouă formă de pictură ceramică: scene narrative sau tablouri pictate care spun povești în imagini”¹¹⁵ Există câteva compoziții narrative simple înainte de apariția scrierii, însă acestea reprezintă cazuri izolate, și produse la mari

¹¹⁵ *“For thousands of years, the designs painted on ceramic pots were largely limited to geometric or animal patterns, though these decorations were often very elaborate and striking. Then, in the third millenium B.C., Mesopotamians and Elamites began producing a new form of pottery painting: narrative scenes or painted tableaux that tell stories in images.” – Ibidem, pag. 36*

distanțe de timp: ”Compoziții narative pre-alfabetizare în ceramica Orientului Apropiat sunt extrem de rare. Un exemplu ar fi o scenă de vânatoare pictată pe interiorul unui vas din Susa, ce datează cu aproximație din anul 3500 î.Hr. Un alt exemplu, un fragment de vază din jurul anului 4000 î.Hr. descoperit la Theluleth-Thalathat în nordul Irakului, arată un vițel care urmărește o vacă. [...] Un vânător își urmărește prada, un vițel își caută mama.”¹¹⁶

„Cu toate acestea, mult mai adesea ceramica timpurie produsă de cultura Halaf (6500 – 4500 î.Hr.) din nordul Mesopotamiei și cultura Ubaid, (4500-3500 B.C.) din sudul Mesopotamiei era decorată cu motive geometrice [...] modele din oase de hering, zig-zaguri, triunghiuri inversate sau alte motive.”¹¹⁷

Conform cercetărilor efectuate de Denise Schmandt-Besserat ”în estul Mesopotamiei, în Elam (fig. 41), ceramiști contemporani preferau modele animaliere. O cupă timpurie din Susa, datând din mileniul patru î.Hr., spre exemplu, este decorată cu [...] imagini ale unor păsări acvatice, câini și ibecși. [...] Motivele animaliere de pe acest vas Elamit nu spun o poveste. Ca și în cazul motivelor geometrice, modelul animalier pur și simplu se repetă de jur împrejurul vasului până când spațiul alocat în cadrul registrului este umplut.”¹¹⁸ Animalele reprezentate nu relaționează însă, între ele, ”sunt strâns așezate și nu par să fie conștiente unele de prezența celorlalte.”¹¹⁹, prin urmare, ”modelele animaliere servesc o funcție decorativă”¹²⁰

¹¹⁶ *”Preliterate narrative compositions in Near Eastern pottery painting are exceedingly rare. One example is a hunting scene painted on the inside of a bowl from Susa, dating to about 3500 B.C. Another example, a 4000 B.C. vase fragment from Theluleth-Thalathat in northern Iraq, shows a calf following a cow. [...] A hunter stalks his prey; a calf seeks out his mother.” – Ibidem*

¹¹⁷ *„Far more often however, early pottery produced by such peoples as the Halaf culture (6500 – 4500 B.C.) of northern Mesopotamia and the Ubaid culture (4500-3500 B.C.) of southern Mesopotamia was decorated with geometric designs [...] patterns of herring bones, zig-zags, inverted triangles or other designs.” – Ibidem*

¹¹⁸ *”East of Mesopotamia, in Elam, contemporaneous potters preferred animal designs. An early-fourth millenium B.C. beaker from Susa, for example is decorated with [...] images of water birds, dogs and ibexes. [...] The animal motifs on this Elamite vessel do not tell a story. As with the Mesopotamian geometric designs, the animal patterns simply repeat again and again around the vessel until the allotted space in the register is filled.” – Ibidem, Pag. 38*

¹¹⁹ *„are tightly packed together and they do not show any awareness of one another.” – Ibidem, pag. 38*

¹²⁰ *„The animal patterns serve a decorative function.” – Ibidem*

„Aceste picturi pe vase din Elam și Mesopotamia sunt reprezentative pentru perioada pre-alfabetizării pe tot curpînsul Orientului Apropiat. [...] Erau de asemenea *compozite* – adică erau gândite pentru a fi văzute ca un întreg estetic.”¹²¹

Ce este interesant de observat este faptul că, în timpul reformării gândirii prin prisma noilor procese cognitive ce s-au dezvoltat odată cu scrierea, decorarea vaselor a încetat complet.

„Ceramica pictată a dispărut cu totul în așa-numita perioadă *proto-literată* (3500-2900 î.Hr.), timp în care primele forme de scriere au apărut (și au apărut orașele-stat Sumeriene și Mesopotamiene). În această perioadă a predominat ceramică simplă, sau gri, brunată [brunarea reprezintă un proces de acoperire cu un strat de oxizi de culoare închisă n.at.]. Pictura ceramică a reapărut în perioada dinastică timpurie (2900-2500 î.Hr.) [...] Ce s-a întâmplat între dispariția picturii ceramice geometrice și animaliere și reapariția ei în forma scenelor narrative? Invenția scrierii.”¹²²

Denise Schmandt-Besserat subliniază o serie de diferențe între pictura *preliterată* (premergător alfabetizării) și cea *literată* (post-alfabetizare): „dacă pictorii preliterate încercau să obțină un înalt grad de stilizare, pictorii perioadei literate căutau să includă cât mai multă informație posibilă.”¹²³ Imaginile astfel, căpătau, dincolo de semnificația simbolică, și o semnificație narativă. Elementele reprezentate nu doar purtau o simbolistică individuală, ci interacționau și contribuiau împreună la alcătuirea unei meta-semnificații ce își afla ființa în relațiile dintre elemente. Nu mai erau importante doar formele, ci și spațiul dintre ele, pe care fiecare privitor îl putea umple în mintea sa cu semnificație (fig. 42).

¹²¹ „These pottery paintings from Elam and Mesopotamia are representative of preliterate pottery paintings throughout the Near East. [...] They are also composed – that is they were intended to be viewed as an aesthetic whole.” – *Ibidem*, pag. 40

¹²² „Painted pottery disappeared entirely during the so-called proto-literate period (3500-2900 B.C.), when the earliest writing appeared (and when Sumerian and Mesopotamian city-states were emerging). During this period, plain or gray burnished ware prevailed. Paintings on pottery reemerged in the early dynastic period (2900-2500 B.C.) [...] What happened between the disappearance of pottery paintings with geometric and animal designs and the emergence of pottery paintings with narrative scenes? The invention of writing.” – *Ibidem*, pag. 40-41

¹²³ „If preliterate painters strove to achieve the utmost stylization, painters of the literate period sought to convey as much information as possible.” – Denise Schmandt Besserat – *Birth of Narrative Art – How Writing Led to Picture painting* – *Archeology Odyssey* – September/October 2004, pag. 55

„Funcția liniilor s-a schimbat de asemenea în mod semnificativ în pictura vaselor ceramice a perioadei literate. În timpul perioadei preliterate liniile erau folosite ca elemente despărțitoare; în perioada literată liniile erau folosite pentru a uni elementele unei compoziții.”¹²⁴ Întrucât acestea ”sunt așezate pe o linie imaginară a solului – orientând figurile în spațiu și timp.”¹²⁵ Asistăm astfel la o primă iterație a unei coeziuni a elementelor în același plan.

Faptul că siluetele sunt reprezentate ca parte a aceluiasi plan reprezintă un prim indice al conceptului de spațialitate în desen. Nu există profunzime, dar există un sens de citire și un sens al acțiunilor personajelor ce se desfășoară în pe planul liniei de sub tălpile personajelor.

În perioada anterioară alfabetizării „variatele modele de pe un vas erau menite să producă un efect general: un obiect frumos. În picturile perioadei literate, pe de altă parte, fiecare scenă este gândită pentru a fi citită individual, sau secvențial, deși variatele scene probabil funcționează împreună și spun o poveste mai amplă.”¹²⁶ Asistăm la o organizare a spațiului de pe vase, în registre ce nu mai delimitau elementele decorative ci care funcționau ca elemente de legătură, generând planuri de existență individuale ale scenelor narrative în interiorul cărora personajele reprezentate întreprindeau activități diferite.

„În perioada literată *cititul* imaginilor a devenit similară citirii unui text. Precum semnele aliniate pe o tabletă, figurile pictate ce împărtășeau aceeași linie, erau percepute ca aparținând aceleiași narațiuni. Precum semnele înscrise, siluetele de diferite dimensiuni aveau înțelesuri diferite. La fel cum înțelesul textelor depindea de ordinea și locul semnelor pe o tabletă, tot așa și înțelesul scenelor pictate depindea de poziția și orientarea elementelor.”¹²⁷

¹²⁴ ”The function of lines also changed significantly in the pottery paintings of the literate period. In the preliterate period lines were used as dividers; in the literate period, lines were used to unite the features of a composition.” – *Ibidem*, pag. 55

¹²⁵ ”rest on an imaginary ground line – orienting the figures together in space and time.” – *Ibidem*

¹²⁶ ”Another difference between preliterate and literate pottery painting [...] In the former [literate period] the various patterns on a vessel are meant to produce an overall effect: a beautiful object. In paintings of the literate period, on the other hand, each scene is meant to be read individually, or sequentially, even though the various scenes or sequences probably fit together to tell a larger story.” – *Ibidem*

¹²⁷ ”In the literate period reading images became akin to reading a text. Like the signs lined up on a tablet, painted figures sharing the same line were understood to belong together. Like written signs, figures of different sizes had different meanings. Much as the meaning of written texts depended on the place and order of the signs on a tablet, the meanings of painted scenes depended on the position and orientation of elements.” – *Ibidem*

„Deși în perioada pre-alfabetizării pictorii puteau produce imagini frumoase, și chiar să evoce idei profunde, nu puteau spune povești complexe care să includă figuri multiple. Pentru a spune astfel de povești, pictorii aveau nevoie de reguli pe baza cărora să organizeze imaginile – și au găsit aceste reguli în scriere.”¹²⁸

Prin urmare, desenul, confruntat cu posibilitățile narative ale textului, format la rândul său din simboluri desenate, a împrumutat din funcțiile acestuia. Pentru a putea servi noilor necesități cognitive, la care de altfel și contribuise, desenul a trebuit să fie reformulat prin prisma noilor posibilități pe care le oferea textul: narațiunea, interacțiunea dintre personaje, temporalitatea, și poate mai ales, o mai mare preocupare a omului față de propriile-i ocupații. O analiză și o meditație asupra propriilor activități. Asupra propriei experiențe de viață. O activitate reflexivă, care, odată înscrisă pe suprafața vaselor, urma să inițieze noi și noi minți în acest mod alternativ de *citire*, și în definitiv, de studiu al activităților cotidiene ale omului. Extrapolând, o primă oglindă asupra societății și asupra indivizilor, prin care, într-un mod non-disruptiv cetățenii erau puși față în față cu particularități ale propriilor experiențe de viață, nu spuse, nu înscrise, ci pictate, de această dată pe suprafața ceramică a vaselor. Este un exercițiu reflexiv ce căpăta astfel permanență în experiența de zi cu zi a locuitorilor comunității, întrucât vasele, având totodată un rol decorativ, erau expuse în locuri vizibile și puteau fi înțelese de toată lumea, spre deosebire de tăblițele de lut care necesitau deprinderea unui nou limbaj și nici nu erau parte integrantă a experienței cotidiene.

2.5 Desenul ca practică umană

Prin urmare, putem observa că atât limbajul cât și desenul se constituie în procese de înțelegere și relaționare cu mediul.

Iredell Jenkins (1909 – 1988), filosof, autoare și profesoară la University of Alabama, publica în 1954, un text intitulat *Funcția Umană a Artei*, în care încearcă să explice care sunt implicațiile culturale ale artei dintr-o perspectivă mult mai precisă și în același timp mai largă asupra lucrurilor decât o va face orice altă teorie a artei elaborată înainte sau după 1954. Teoria

¹²⁸ "Although preliterate painters could produce beautiful images, and even evoke profound ideas, they could not tell complex stories involving multiple figures. To tell such stories, painters required rules to organize the images – and they found these rules in writing." – *Ibidem*

instituțională a artei, publicată de George Dickie în 1974, este general acceptată în prezent, deoarece înglobează majoritatea manifestărilor *artistice*. Teoria lui Iredell Jenkins, merge însă mai departe și încearcă să explice această practică umană din punct de vedere cultural și antropologic, cuprinzând în această analiză toate tipurile de artefacte umane. Ea prezintă activitățile omului în general, și demersurile de tip *artistic* în mod particular, ca mijloace de adaptare la mediul său. Ceea ce ar putea părea un argument oarecum hazardat, întrucât creativitatea, și implicit desenul, sunt plasate în vârful piramidei Maslowiene, nereprezentând în accepțiunea generală o nevoie de bază umană, se dovedește a fi, în cuvintele lui Iredell Jenkins o premisă mult mai solidă decât ar părea în primă instanță, venind în completarea datelor arheologice, neurocognitive și evolutive prezentate anterior, ce indică spre o concluzie similară.

Ea spune că „pentru om, procesul de adaptare este realizat în mare parte – deși, în niciun caz în mod exclusiv, prin intermediul experienței conștiente.”¹²⁹

„Activitățile intenționale specializate în care omul se angrenează și artefactele ce rezultă din aceste activități, sunt **îndeletniciri rafinate ale experienței**. Proeminente între aceste activități și artefacte sunt preocupările însemnate pe care le cunoaștem ca limbaje, știință, artă, religie, moralitate și tehnologie. Aceste fapte și alcătuirii în mod distinct umane, sunt uneltele sofisticate prin care experiența se manifesta ca agent al satisfacerii nevoilor și al realizării scopurilor umane. Toate reprezintă etape și accesorii ale unui singur și masiv proces, prin care omul întreprinde tranzacțiile sale cu lucrurile: sunt principalele instrumente pe care omul le utilizează pentru a se descurca în lume și a-și rezolva problema adaptării. Prin urmare, cea mai realistă modalitate prin care le putem studia – să investigăm natura și să măsurăm valoarea artei, științei, etc. – este prin prisma factorilor care au dus la apariția lor și a funcțiilor pe care ele le împlinesc [...] Raționamentul meu este acela că până și cele mai rafinate și subtile creații ale omului își găsesc rădăcini în procesul de adaptare și își găsesc funcția ca instrumente ale vieții.”¹³⁰

¹²⁹ "For man, the process of adaptation is carried on largely – though by no means exclusively – through the medium of conscious experience." – Iredell Jenkins – *The Hman Function of Art*, The Philosophical Quarterly, Vol. 4, No. 15, Apr. 1954, pag. 128

¹³⁰ "The specialized and purposive activities in which man engages and the artifacts that issue from these activities, are refined employments of experience. Prominent among these activities and artifacts are the significant pursuits that we know as languages, science, art, religion, morality, and technology. These distinctively human doings and

Arta apare astfel ca o condiție de supraviețuire, de adaptare la mediu, ce are ca rol traducerea lumii externe și, aș completa, al celei interne, pe măsura capacităților noastre cognitive.

„Cultura umană își are sursele în eforturile omului de a se adapta la propriul său mediu; astfel printr-o examinare minuțioasă al acestui efort – ale cerințelor și condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească – putem înțelege cel mai bine variatele activități culturale ale omului și relațiile ce apar între acestea.”¹³¹

„Adaptarea poate fi descrisă destul de simplu ca un proces prin care o creatură vie se acomodează cu elementele particulare cu care împarte același mediu. Prin urmare, procesul implică trei factori: creatura vie, obiectul sau situația la care încearcă să se adapteze și mediul care le include aceste două elemente și altele.”¹³²

Iredell Jenkins analizează această stare a lucrurilor și prezintă relațiile dintre cele trei elemente ale situației de adaptare ca pe un schimb continuu de acțiuni și reacții între organism, situație și mediu, ce determină în timp mutații atât în setul de comportamente al organismului, cât și, *in extremis* al structurii intime a ADN-ului, atunci când vorbim despre milenii întregi de interacțiune între cei trei factori.

Pornind de la premisa acestui comportament de adaptare, Iredell Jenkins, structurează practicile umane în trei categorii simple: afective, estetice și cognitive.

makings are the sophisticated tools through which experience makes itself an effective agent for the satisfaction of human needs and the realization of human purposes. They are all phases and adjuncts of the single massive process through which man carries on his transaction with things: they are the principal instruments that man employs to come to grips with the world and solve the problem of adaptation. So, the most realistic way in which to study them – to probe the nature and to measure the value of art, science, etc. – is in terms of the problem that has engendered them and the functions that they serve [...] It is my argument that even the most refined and subtle of man's creations have their basis in the process of adaptation, and find their functions as instruments of life.” – Ibidem, pag. 28-29

¹³¹ „Human culture has its ultimate source in man's effort to adapt himself to the environment; so it is through a scrutiny of this effort – of the demands it must meet and the conditions it must satisfy – that we can best understand man's various cultural activities and the relations that hold among them.” – Ibidem, pag. 29

¹³² „Adaptation can be described quite simply as a process through which the living creature adjusts itself to the particular things that exist in the same environment as itself. The process thus involves three factors: the living creature, the thing or situation to which it is presently seeking to adapt itself, the environment that includes these two and other things.” – Ibidem

„Prin ceea ce numesc eu componente psihice, omul are abilitatea de a întreprinde cu obiectele pe care le întâlnește chiar acele tipuri de tranzacții care îi sunt necesare unei adaptări reușite. Situația de adaptare, după cum am observat, are trei componente: 1) omul confruntă 2) obiecte particulare care sunt 3) părți ale aceluiași mediu cu el însuși. Conștiința umană reflexivă dezvoltă și operează prin trei componente psihice corespunzătoare, și anume ***afectivul, esteticul și cognitivul***.”¹³³

Înainte de a continua prezentarea teoriei lui Iredell Jenkins, trebuie să ne oprim asupra cuvântului: *estetic*.

Robert Dixon, (n. 1947), matematician și grafician, în articolul său, *Aesthetics:*

A Cognitive Account, observă că sensul inițial al cuvântului a fost alterat în timp:

„Înțelesul original al cuvântului *estetic* se referă la percepția senzorială în general și nu la vreo calitate anume sau categorii de obiecte sau fenomene naturale. *Estetic = sensibil*.”¹³⁴

Etimologia grecească a cuvântului, αισθητικός/aisthētikós care, alături de verbul αισθεσθαι /*aisthesthai* (a percepe), și αισθητα/aisthēta (obiect perceptibil) arată că *estetica* în fapt definește un domeniu al obiectelor *sensibile*, un termen mult mai tangibil decât *frumosul*. Un obiect *sensibil* pe care îl poți percepe cu ajutorul tuturor simțurilor, indiferent de aspectul lui, apare cu totul diferit de un obiect *frumos*, frumosul fiind un termen abstract, care ia forma gândurilor fiecărui om despre ceea ce înseamnă *frumosul*, și nu apare în realitate în niciun mod concret, măsurabil.

„În utilizarea contemporană a cuvântului, *sensibil* este de multe ori confundat cu *rezonabil* [în limba engleză, n.at] cuvânt de care ar trebui mult mai bine diferențiat = în același timp *estetic* este în mod comun acceptat ca făcând referire la idei de frumos și/sau arte vizuale. Denaturarea cuvântului din urmă datează din secolul XVIII, când Baumgarten și Kant au inițiat o

¹³³ “It is by what I call psychic components that man is enabled to have with the things he encounters just those types of transactions which are necessary to successful adjustment. The adaptive situation, as we have seen, is threefold: 1) man confronts 2) particular things that are 3) parts of the same systematic environment with himself. Reflective human consciousness develops and operates through three corresponding psychic components, namely the affective, the aesthetic and the cognitive.” – *Ibidem*, pag 130

¹³⁴ “The original meaning of aesthetic refers to sense perception in general, and not to any special qualities or categories of artifacts or of natural phenomena. That is to say aesthetic = sensible.” – Robert Dixon – *Aesthetics: A Cognitive Account* – Leonardo, Vol. 19, No. 3, pag. 237

tradiție de idei filosofice a judecăților de valoare”¹³⁵ conferind acestui termen un cu totul alt sens ce a înlocuit foarte rapid în mediul științific semnificația sa originală. Influența textelor celor doi, a fost atât de puternică încât *estetica* este percepută astăzi ca știință a *frumosului*.

Robert Dixon adaugă faptul că „o consultare a Esteticii moderne va arăta că întrebările filosofilor legate de frumos, a tins să devină un studiu de critică de artă, care la rândul ei se bazează în mod exclusiv pe paradigma artelor vizuale.”¹³⁶

Judecățile de valoare, de *Frumos* și *Urât*, elaborate în domeniul artei, în contextul lucrării de față, în care analizăm procesul formării desenului din interior către exterior, devin un aspect foarte puțin relevant, deoarece aceste evaluări presupun o judecată a unor terțe părți, externe celui care realizează desenul. De asemenea, nu putem vorbi despre frumos și urât dacă acceptăm faptul că la nivel de individ există doar realități subiective, construite în baza experienței de viață a fiecăruia în parte. Există doar obiecte care evocă în interiorul privitorului aspecte particulare ale propriei personalități, atrăgându-i astfel atenția. Iar acest proces îl poate îndemna chiar să și achiziționeze obiectul, întrucât ceea ce el pune în obiect, îi redă o stare ce consideră că merită explorată mai departe. În privința celui care elaborează desenul, judecățile de valoare rămân valabile doar în contextul în care își propune să reproducă cu fidelitate, într-un mod fizioplast, un element din mediul său. Prin urmare, judecățile de valoare rămân relevante doar în ceea ce privește stăpânirea tehnicii pe care acesta o utilizează, și a analizei propriului proces de realizare a artefactelor. În privința oricărui alt aspect, ele devin neimportante, deoarece obiectul artistic îi este necesar artistului, pentru propriul său echilibru psihic și emoțional și nu depinde de evaluarea extrinsecă a altor indivizi, decât în cazul în care acesta dorește validare din partea celorlalți. Această validare contribuie, la rândul ei, tot la restabilirea echilibrului interior al individului. Iar *Arta*, după cum explicam în debutul acestei lucrări, ca paradigmă, poate fi enunțată doar începând cu perioada Renașterii, însă nu este un termen definitiv pentru perioada anterioară acesteia. Se poate observa că modificarea sensului multora dintre cuvintele de

¹³⁵ „In contemporary usage, *sensible* is frequently confused with *reasonable* – with which, however, it should more properly be contrasted – while *aesthetic* is commonly regarded as denoting ideas of beauty and/or fine art. The latter corruption dates from the eighteenth century, when Baumgarten and Kant initiated a tradition of philosophical ideas about evaluative judgements.” – *Ibidem*

¹³⁶ „Reference to current *Aesthetics* will show that the philosopher’s question of beauty has tended to become a study of art criticism, which in turn relies exclusively on the paradigm of fine art.” – *Ibidem*

specialitate alterează percepția noastră în prezent, încărcând cu semnificații diferite față de înțelesurile inițiale, definiții ale unor practici sau ale unor concepte mult mai vechi. Trebuie astfel, ca în analizele pe care le facem, să avem grijă, în primul rând, să clarificăm termenii pe care îi folosim în argumentațiile noastre. În concluzie, termenul de *estetic*, utilizat în sensul lui original, grecesc, explicat de Robert Dixon, va rămâne sensul pe care îl voi păstra și eu pe parcursul acestei lucrări.

Astfel, când Iredell Jenkins vorbește despre *estetic* ea vorbește despre lumea obiectelor *sensibile* și a *elementelor particulare*, după cum vom vedea în continuare, în cele trei categorii în care structurează componentele experiențelor umane.

„A. Componenta *afectivă* concentrează atenția asupra propriului sine. [...] Prezintă conștiinței aportul obiectelor pentru noi, ca ființe vii.”¹³⁷ și aș adăuga, în completarea argumentației, al potențialului lor pentru satisfacerea nevoilor pe care individul le experimentează în acel moment și context.

„B. Componenta *estetică* aduce atenția asupra obiectelor particulare. [...] Prezintă obiectele conștiinței ca entități vii și distincte.”¹³⁸

„C. Componenta *cognitivă* concentrează atenția asupra sistemului de relații care apar în interiorul lumii. [...] Prezintă obiecte conștiinței, precum elemente în cadrul unei scheme abstracte.”¹³⁹

Spunând că „aceste trei componente psihice, acționând întotdeauna împreună sunt cele care determină structura, cursul și rezultatul experienței”¹⁴⁰, Iredell Jenkins le enunță

¹³⁷ A. "The affective component centres attention upon the self. [...] It presents to consciousness the import that things have for us as living creatures." – Iredell Jenkins – *The Human Function of Art*, The Philosophical Quarterly, Vol. 4, No. 15, Apr. 1954, pag. 130

¹³⁸ B. "The aesthetic component centres attention upon particular things. [...] It presents things to consciousness as vivid and distinct entities." – *Ibidem*

¹³⁹ C. "The cognitive component centres attention upon the system of relations that holds within the world. [...] It presents things to consciousness as items within an abstract schema." – *Ibidem*, pag 130-131

¹⁴⁰ „It is these three psychic components, acting always in conjunction, that determine the structure, the course and the outcome of experience.” – *Ibidem*, pag 131

solidaritatea. „Ele reprezintă perspectivele necesare prin care vedem lumea și dimensiunile în care absorbim lucrurile pentru a le putea înțelege și a le putea asimila.”¹⁴¹

Ea elaborează această interdependență afirmând că „toate componentele psihice funcționează împreună, simultan. Fiecare dintre ele este implicată în fiecare moment al experienței și în fiecare act de răspuns; fiecare dintre ele este întrupată în fiecare artefact uman.”¹⁴² Acest lucru este foarte important de reținut, întrucât orice obiect de *artă* este un artefact. Prin urmare, conform acestei afirmații, obiectul de artă este un obiect al experienței. „În cadrul întâlnirilor noastre experiențiale și a tranzacțiilor pe care le avem cu obiectele, nu există pure întâmplări. Fiecare moment al vieții noastre psihice este impregnat de acțiunile comune ale acestor componente.”¹⁴³ Prin urmare, orice activitate întreprindem, ea va fi îmbibată de propria noastră biografie. După cum Iredell Jenkins explică în continuare, percepția imediată a tuturor acestor aspecte ale experiențelor noastre trecute sunt dificil de separat în procesul gândirii conștiente imediate: „domeniile ce înconjoară acești poli, se contopesc și se amestecă în așa fel încât este imposibil să specificăm caracterul exact a ceea ce experimentăm, întreprindem sau producem. Omul, în întregimea lui, primește aceste lucruri în conștiință, le reține în experiență și se adaptează lor prin comportament. Viața, de la un capăt la celălalt reflectă această deplinătate a evenimentelor.”¹⁴⁴ Acest aspect este subliniat și în cercetările lingvistului Benjamin Lee Whorf (1897-1941) asupra cărora vom reveni. Acesta spune că: „*Lumea este prezentată într-un flux caleidoscopic de impresii ce necesită să fie organizate de mințile noastre.*”¹⁴⁵

¹⁴¹ “They represent the necessary perspectives from which we view the world and the dimensions into which we absorb things in order to grasp them and to deal with them.” – *Ibidem*

¹⁴² “Psychic components all function at all times. Each of them is involved in every moment of experience and in every act of response; and each of them is incarnate in every human artifact.” – *Ibidem*

¹⁴³ “In our experiential encounters and transactions with things, there are no pure occurrences. Every moment of psychic life is impregnated by the joint action of these components.” – *Ibidem*

¹⁴⁴ “The fields that surround these poles merge into one another and intermingle in areas where it is impossible to specify the character of what we are experiencing, doing, or making. It is the whole man who receives things in consciousness, entertains them in experience, and adjusts himself to them in behavior. Life throughout reflects this wholeness.” – *Ibidem*

¹⁴⁵ “the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds” – Basel Al-Sheikh-Hussein, *The Sapir-Whorf Hypothesis Today, Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2, No. 3

Iredell Jenkins concluzionează afirmând că toate cele trei elemente, prezentate anterior, afectivul, esteticul, și cognitivul, „sunt [...] în mod egal esențiale procesului de adaptare; apar și se dezvoltă în concomitent.”¹⁴⁶ Prin urmare niciunul dintre comportamentele și practicile noastre, oricât de mult am dori să le separăm în mod rațional, nu poate fi analizat în mod izolat și nu poate fi pus înaintea celorlalte, întrucât am obține doar o viziune fragmentară asupra relației noastre cu lumea, cu semenii și chiar și cu noi înșine.

Acesta este un alt aspect interesant pe care Iredell Jenkins îl menționează, și anume dorința omului de a subordona toate elementele lumii unei singure teorii exhaustive: „omul a fost întotdeauna avid după interpretări monolitice despre el însuși: își alege o caracteristică, o ridică la nivelul de *esență* și apoi își definește restul caracteristicilor în termenii celei esențiale.”¹⁴⁷ Iar dacă este să analizăm structura argumentațiilor teoriilor umane, acest aspect poate fi întâlnit în toate domeniile pe care omul le explorează.

Și este valabil și în cazul artei: „diferitele viziuni asupra naturii umane care au avut în timp o anumită influență, nu trebuie să ne preocupe în această lucrare. Din punct de vedere al unei teorii estetice, au o caracteristică în comun: toate atribuie activității estetice un rol subsidiar în viață, și interpretează această activitate în termenii relațiilor pe care aceasta le are cu esența aleasă și destinul omului. Prin urmare, conferă faptelor estetice o interpretare care este atât negativă cât și parțială. Formula este standardizată: *Arta nu este X și se află în relație cu X astfel.*”¹⁴⁸

În același timp, Robert Dixon, analizând definiția prezentată de *Chambers Twentieth Century Dictionary*: „artă: 1. Abilitate practică, sau aplicațiile ei, ghidată de principii; 2. Abilitate umană și intervenție (opus naturii) 3. Aplicarea abilității de a produce frumos (în

¹⁴⁶ “*They are all equally essential to the process of adaptation; they appear and develop concomitantly*” – Iredell Jenkins – *The Human Function of Art*, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 4, No. 15, Apr. 1954, pag.131

¹⁴⁷ “*Man has always been addicted to monolithic interpretations of himself: he selects some one of his characteristics, elevates this to the rank of ‘essence’ and then defines his other characteristics in terms of this essential one.*” – *Ibidem*

¹⁴⁸ “*The different views of human nature that have been influential need not concern us here. From the point of view of aesthetic theory, they have one important feature in common: they all regard aesthetic activity as playing a subsidiary role in life, and they interpret this activity in terms of its relation to man’s chosen essence and destiny. They thus, give to aesthetic facts an interpretation that is both negative and partial. The formula is standardized: ‘Art is not X. and is related to X in this way’.*” – *Ibidem*, pag. 132

special frumusețe vizuală) și lucrări ale imaginației creative, precum în cazul artelor plastice; ramură a învățării”¹⁴⁹ concluzionează că „deși arată în diferite direcții, aceste patru definiții cad de acord asupra elementului **intervenției umane**”¹⁵⁰

Argumentația lui Iredell Jenkins, duce lucrurile mai departe și susține că: „esteticul este un aspect al economiei umane la fel de important, și un aspect integral al întreprinderilor umane.”¹⁵¹ Teoria ei încearcă să explice nu doar arta, ci toate activitățile omului din perspectiva supraviețuirii. Și este într-adevăr un argument puternic. Ce alt scop ar putea avea totalitatea activităților umane, în schema generală a umanității ca organism viu, dacă nu acela de autoconservare, atât a indivizilor cât și a comunităților, culturilor și în definitiv, a întregii specii? Prin urmare, din acest punct de vedere, rolul întreprinderilor umane specializate, între care aflăm și desenul, apar ca esențiale pentru supraviețuire. Prin corelare cu argumentele anterior enunțate, putem să ne punem de acord cu următoarea premisă evolutivă a întreprinderilor umane:

„Activitățile specializate în care omul se angrenează și artefactele specializate pe care le crează, sunt instrumente de o înaltă dezvoltare ale adaptării: omul se angajează în realizarea lor pentru a-și extinde cunoștințele și a facilita tranzacțiile cu obiectele pe care le întâlnește. Derivă dintr-o situație de adaptare, și întruchipează eforturile omului de a stăpâni situația inițială în care răspunsul lui inițial a fost zădărnicit de inabilitatea sa de a face față într-un mod adecvat unuia dintre cele trei aspecte centrale. Prin urmare reprezintă trei tipuri de artefacte umane.”¹⁵² În concluzie, *afectivul, raționalul și esteticul* corespund celor trei categorii conexe ale experiențelor umane: **„tehnologie, teorie și artă.”**¹⁵³

¹⁴⁹ *”art: 1.practical skill, or its application, guided by principles; 2. ”human skill and agency (opposed to nature); 3. Application of skill to production of beauty (especially visual beauty) and works of creative imagination, as in fine arts; branch of learning...”* – Robert Dixon - *Aesthetics: A Cognitive Account - Leonardo*, Vol. 19, No. 3, pag. 238

¹⁵⁰ *”although they point in different directions, these four definitions agree on the element of human agency”* – *Ibidem*, pag. 238

¹⁵¹ *”the aesthetic is a coordinate aspect of the human economy and a co-ordinate phase of the human enterprise.”* – Iredell Jenkins – *The Hman Function of Art, The Philosophical Quarterly*, Vol. 4, No. 15, Apr. 1954, pag. 131

¹⁵² *”The specialized activities in which man engages, and the specialized artifacts that he creates, are highly developed instruments of adaptation: man undertakes them in order to extend his acquaintance and facilitate his transactions with the things he encounters. They derive from the adaptive situation, and embody man’s efforts to*

Iredell Jenkins continuă, explicând în detaliu rolul lor în relația omului cu mediul său: „Artefactele *tehnologice* sunt create pentru a crește disponibilitatea afectivă a mediului; scopul lor este să îl ajute pe om să exploateze lucrurile pentru propriile sale scopuri. [...] Emoția pe care o trăim în mod primar și care apare ca o consecință a circumstanțelor în care suntem angrenați, după scurt timp tinde să o ia în sens invers, să caute eliberare prin însuși lucrul care i-a dat naștere, să vadă o schimbare a situației externe: și anume, emoția generează o intenție, care privește lucrurile ca pe obiecte pe care le poate exploata.”¹⁵⁴ În consecință omul, în încercarea de a scăpa de propria-i anxietate, modelează mediul după propriile nevoi, pentru a opri stimulul care îi provoacă starea de neliniște.

„Funcția tehnologiei este de a controla lucrurile-ca-valori și astfel, să încerce să atingă țelurile pe care le-am rafinat din aportul inițial pe care l-am simțit în situația dată.”¹⁵⁵ Prin urmare, alterăm mediul pentru a scăpa de incertitudine.

Dacă pornim de la premisa că omul modelează mediul său, semenii și chiar pe sine pentru a își satisface propriile nevoi, atunci putem concluziona că și desenul este o parte a acestui proces. Întrucât orice desen are nevoie de o anumită tehnologie, de anumite unelte, pentru a putea fi materializat, fie ea reprezentată chiar și numai de un deget sau o palmă care desenează linii în nisip, putem spune că acesta are o dimensiune afectivă, de alterare a împrejurimilor celui care îl crează. O modificare a împrejurimilor sale, care să sporească starea de echilibru a organismului uman, atât în relație cu mediul, cât și în relație cu el însuși.

„Artefactele *teoretice* sunt create pentru a crește disponibilitatea cognitivă a mediului: au rolul de a-l ajuta pe om să orienteze lucrurile în timp și spațiu și în raporturi de cauză și efect.

master this situation when his first spontaneous response to it has been frustrated by his inability to deal adequately with some one of its three central aspects. So there are three principal types of human artifact” – Ibidem, pag. 132

¹⁵³ *“technology, theory and art” – Ibidem*

¹⁵⁴ *„Technological artifacts are created in order to increase the affective availability of the environment; they are intended to help man to exploit things for his own purposes [...] The emotion that we first undergo, that is borne in upon us from the circumstances in which we are engaged, soon tends to reverse the direction, to seek release through the thing that has aroused it, to envisage a change of the external situation: that is, the emotion generates an intention, which regards things as objects to be exploited.” – Ibidem, pag. 132-133*

¹⁵⁵ *“The function of technology is to control things-as-values and so, to consummate the purposes that we have refined out of the original import that we felt in a situation” – Ibidem, pag. 133*

[...] Funcția teoriei este aceea de a explica lucrurile-ca-fapte, și astfel să stabilească cu precizie și în deplinătate legăturile pe care le-am observat între lucruri.”¹⁵⁶

Teoria încearcă astfel să prezinte într-un mod comprehensibil relațiile lumii în interiorul experienței umane.

Ultimele tipuri de artefacte, cele artistice, din perspectiva lui Iredell Jenkins „au rolul de a ajuta omul să dobândească o înțelegere vie și acută asupra caracterului obiectelor pe care le întâlnește. În timp ce observăm particularitățile lucrurilor, recunoaștem că acestea nu se dezvăluie cu claritate la primul contact. [...] Această particularitate care enunță dar nu se dezvăluie ne provoacă. Dorim să izolăm lucrul; să îl detașăm de înțelesul lui și de legăturile sale cu celelalte lucruri [...] căutăm să invadăm intimitatea lucrurilor și să capturăm unicitatea lor. Arta este instrumentul special prin care facem asta.”¹⁵⁷ Arta, prin urmare, are rolul de a evidenția particularități ale lumii. De a investiga în detaliu elementele ei constituente. *Arta*, și implicit desenul, prezentate astfel, apar din această perspectivă ca elemente **de interogare și cunoaștere**.

„Din punct de vedere al artei, particularitatea este orice aspect ce poate fi delimitat în conștiință; și orice aspect asupra căruia mintea își poate fixa atenția și direcționa interesul reprezintă un lucru particular.”¹⁵⁸ Această constantă căutare a particularităților elementelor lumii, conduce către o clasificare din ce în ce mai rafinată a acestora. Prin această sinteză continuă, aspecte particulare ale lumii și ale sinelui devin din ce în ce mai clare și mai ușor de înțeles. Implicit, relația acestuia cu mediul și cu conștiința propriului rol în ecuația existenței umane este îmbunătățită. Cu toate acestea, sinele rămâne întotdeauna punctul de plecare în explorarea împrejurimilor. Cercetarea pornește întotdeauna de la interior către exterior.

¹⁵⁶ *“Theoretic artifacts are created in order to increase the cognitive availability of the environment: they are intended to help man to orientate things in space and time, and in sequences of cause and effect. [...] The function of theory is to explain things-as-facts, and so to establish with precision and completeness the connectedness that we first sensed in things.” – Ibidem, pag. 133-134*

¹⁵⁷ *“Artistic artifacts[...] are intended to help man achieve a vivid and acute grasp of the actual character of the things he encounters. As we sense the particularity of things, we recognize that this does not clearly reveal itself to first acquaintance. [...] This particularity, which proclaims, but does not disclose itself challenges us. We want to isolate the thing; to detach it from its import and connectedness [...] we seek to invade the privacy of things, and to capture the uniqueness. Art is the special instrument through which we do this.” – Ibidem, pag. 134*

¹⁵⁸ *„From the point of view of art, particularity is whatever can be demarcated in consciousness; and anything upon which mind can fix its attention and fasten its interest is a particular thing.” – Ibidem*

Iredell Jenkins, vorbind despre raportul artist-operă, afirmă că:

„Artistul nu cunoaște nimic despre [...] dualismul universalului și individualului, fapt și valoare, substanță și atribut, abstract și concret: pentru el, starea unui peisaj este la fel de reală precum masa și structura, sentimentele de speranță și disperare care acompaniază o boală sunt la fel de importante precum boala care o cauzează, o viziune asupra destinului omului este la fel de vitală precum ambițiile care îi animă, și scânteia de fericire stârnită în prezența tonurilor sau a culorilor este la fel de substanțială precum hârtia sau pânza pe care această întâlnire este înregistrată. Poziția particularității estetice este subiectivă; acest statut aderă automat la orice este perceput în experiență.”¹⁵⁹

Prin urmare, înseamnă că desenul apare ca un element, intim, subiectiv, specific fiecărui individ, și nu ca o practică standardizată, ce poate fi cuprinsă într-o singură definiție. Iar dacă orice regăsim în câmpul experienței este implicit subiectiv, atunci înseamnă că orice am încerca să transmitem prin cuvinte, scriere, desen, sau orice altă formă general acceptată ca modalitate de comunicare sau expresie, este întotdeauna percepută prin intermediul acestui filtru subiectiv al experienței, mesajul sau comunicarea suferind, prin urmare distorsiuni. Dar asupra acestui aspect vom reveni mai târziu.

Iredell Jenkins conchide, spunând că „atunci când vorbim despre particulari ne referim la un conglomerat vast în interiorul căruia doar cea mai vagă orânduire este fie posibilă, fie dezirabilă. Include obiectele fizice, recunoscute ca unități, părți ale acestora, calitățile suprafețelor, structura, stările ce par a le bântui, amenințările și promisiunile pe care le pun înaintea noastră; modalitățile diferite prin care Poussin, Turner, Cézanne, Braque, Rousseau, și Kandinsky pictează un peisaj exemplifică bogăția particularităților pe care le conțin asemenea lucruri. Include emoții, atitudini, pasiuni, aspirații ale omului, de la cele mai vremelnice și superficiale, la cele mai profunde și de durată. [...] Include condițiile cu care societatea îl

¹⁵⁹ „The artist knows nothing of [...] the dualism of universal and individual, fact and value, substance and attribute, abstract and concrete: for him, the mood of a landscape is as real as its mass and pattern, the feelings of hope and despair that accompany an illness are as important as the disease that causes it, a vision of the destiny of man is as vital as the ambitions that animate men, and the spark of joy that leaps from a happy encounter of tones or colours is as substantial as the paper or canvas on which this encounter is recorded. The locus of aesthetic particularity is subjective; this status accrues automatically to whatever it is noticed in experience.” – *Ibidem*, pag. 135

confruntă pe om, precum și valorile pe care omul le descoperă și instituțiile prin care acesta le urmărește."¹⁶⁰

Particularii nu pot fi însă indexați cu adevărat într-un sistem *obiectiv* deoarece fiind diferențiați în interiorul conștiinței noastre pe baza unor criterii interne, nu pot fi la rândul lor altfel decât subiectivi și aflați într-o continuă transformare. Spre exemplu, un obiect poate migra dintr-o categorie de obiecte detestate, către o categorie de obiecte preferate, în mod facil, în urma unei noi experiențe pe care omul o are cu acesta. Acest lucru este valabil și în sens invers. Iar această lipsă de constanță în interiorul categoriilor pe care fiecare individ le construiește atunci când își structurează mental lumea, nu poate genera un adevăr general. Doar un adevăr personal.

Iredell Jenkins, atribuie aceste multitudini de viziuni asupra lumii, experienței diferite pe care o avem fiecare dintre noi. Această perspectivă particulară ne ajută să constituim artefacte ale experienței noastre pe care le utilizăm pentru a ne adapta la condițiile înconjurătoare. În cazul artefactelor estetice, facem asta prin constituirea unei **oglinzi** ce ne ajută să ne reactualizăm individualitatea în fața lumii. Prin intermediul lor **reușim să afirmăm particularități în fața generalității**, pe care mintea noastră, în mod simultan, se străduiește să o construiască, pentru a încerca să reducă `zgomotul` particularilor, și a le subordona unor concepte mai largi, cu care mecanismele cognitive să poată lucra mai ușor. Clase de obiecte, concepte abstracte, toate încearcă să dea o formă comprehensibilă lumii.

Însă, obiectele de artă, „menținând particularitatea chiar și pentru puțin timp în atenția noastră, ne mențin sensibili în fața diferențelor individuale; ne ajută să nu confundăm un obiect

¹⁶⁰ "So when we speak of aesthetic particulars we refer to a vast conglomeration within which only the loosest sort of ordering is either possible or desirable. It includes physical objects recognized as units, parts of these, their surface qualities, their structure, the moods that seem to haunt them, the threats and promises they hold for us; the different ways in which Poussin, Turner, Cézanne, Braque, Rousseau, and Kandinsky paint a landscape exemplify the wealth of particularity that such things contain. It includes the emotions, attitudes, passions, and aspirations of men, from the most transient and superficial to the most profound and enduring. [...] It includes the conditions with which society confronts man, as well as the values that man discovers and the institutions through he pursues these." – *Ibidem*

cu altele similare dar nu identice; se asigură că emoțiile și ideile noastre vor fi pertinente pentru situația cu care ne confruntăm în prezent.”¹⁶¹

Prin urmare, „arta este un mijloc prin care ne facem loc în interiorul caracterului intim al lucrurilor.”¹⁶² Iar acest proces ne ajută să putem avea simultan, atât o perspectivă microscopică, asupra elementelor constituente ale lumii, cât și a relațiilor macroscopice dintre ele și a rolului nostru între cele două.

Iredell Jenkins propune o alcătuire trinomică a obiectelor experiențiale: „Apariția obișnuită a lucrurilor în experiență este tridimensională. Ele există în mod cognitiv, afectiv cât și estetic și sunt traduse în conștiință ca o fuziune între idee, emoție și imagine.”¹⁶³, și aduce în prim plan modul în care arta și artistul îndreaptă atenția asupra particularităților lumii, în antiteză cu ritmul social impus de modernitate: „Toată presiunea vieții practice se opune flirtării îndelungate și deliberate cu astfel de particularități: obișnuința, nerăbdarea și economia ne-au făcut să trecem în grabă de la conștientizare, la recunoaștere, la clasificare, la acțiune; ne învață să preferăm caracterul comun al lucrurilor și a valorii lor în uz, în detrimentul esenței particularității pe care o posedă fiecare. **Artistul trebuie să întrerupă acest proces în mod forțat și – cuvântul vorbește de la sine – artificial.**”¹⁶⁴

Această lipsă de timp, combinată cu tediința de *obiectivizare* a lumii, de plasare a obiectelor în exteriorul propriului sine, într-o zonă controlabilă și detașată de implicațiile pe care le-ar putea avea dacă le admitem ca parte a propriei subiectivități, este curioasă. În același timp, este foarte probabil să facă parte dintr-un mecanism de autoconștientizare, întrucât, dacă am accepta fiecare lucru ca parte a propriei cogniții și existențe, atunci totul, pus sub lupă, într-o nouă lumină a particularității și practic a fragilității, ne-ar reține mult mai mult atenția. Ceea ce ridică

¹⁶¹ *“By holding particularity even briefly before our attention, it keeps us sensitive to individual differences; it prevents us from confusing this actual thing with others that are similar but not the same; it provides that our emotions and ideas will be pertinent to this thing that we presently confront.” – Ibidem, pag. 136*

¹⁶² *“Art is a device by which we push our way into the private character of things” – Ibidem*

¹⁶³ *“The ordinary occurrence of things in experience is fully three dimensional. They exist cognitively and affectively as well as aesthetically, and are translated to consciousness as a fusion of idea, emotion, and image.” – Ibidem*

¹⁶⁴ *“All of the pressure of practical life is opposed to prolonged and deliberate dalliance with particularity as such: habit, impatience, and economy lead us to hasten on from apprehension to recognition, to classification, to action; they teach us to prefer the common character of things and the use value of these, to the core of particularity that each possesses. The artist has to disrupt this process forcefully and – the word is revealing – artificially.” – Ibidem*

întrebarea: ce anume s-ar întâmpla dacă psihicul uman ar putea supraviețui într-o lume în care am fi cu toții la fel de sensibili precum o rană deschisă în fața elementelor componente ale naturii? Ar putea oare acest psihic hipersensibil să supraviețuiască?

În același timp, ce putem însă afirma, este că am avea o cunoaștere mai puternică a efemerității lucrurilor, și a importanței deciziilor pe care le luăm în privința chiar și a celor mai mici aspecte ale vieții noastre.

Aceleași particularități individuale și culturale își lasă însă urma asupra a tot ceea ce facem. Chiar dacă ne scapă privirii, ele acționează în fundal: În viziunea lui Iredell Jenkins „temperamentul personal și moștenirea culturală a artistului afectează și distorsionează efortul acestuia de a întâlni obiectele așa cum sunt. Procesul creativ este tentativa intenționată de a depăși aceste impedimente și de a dobândi și a exprima un punct de vedere care expune posibilitățile experiențiale ale lumii. Obiectele, când sunt privite ca fiind de sine stătătoare și enunțându-și propriile lor particularități, devin entități.”¹⁶⁵ Prin urmare, putem observa că filtrul cel mai dens prin care privim lumea este cel al gândirii simbolice, al înțeleșurilor pe care noi le adăugăm lumii, caracterizate de categoriile și conceptele în care subordonăm elementele sale constitutive.

Evoluția gândirii simbolice a dus către o îndepărtare de realitatea sensibilă, după cum vom putea observa într-un alt capitol al acestei cercetări, încă din transformările plastice ale desenului, de la o viziune fizioplastă în perioada Paleolitică, la o viziune ideoplastă în cultura Neolitică. La nivel individual, putem observa un proces invers, în cazul copiilor, desenul la vârste mici materializează imagini ideoplaste, iar numai ulterior, prin exercițiu și analiză, omul poate parcurge drumul înapoi către o analiză fizioplastă, aducând în prim plan detaliile elementelor realității.

„Opera artistului servește prin urmare la a ne aduce aminte de caracterul concret al lucrurilor în mediul nostru – inclusiv, întotdeauna, de noi înșine: structura și proprietățile obiectelor fizice; complexitățile motivației umane; complexitatea și nuanțele emoțiilor; conținutul credințelor, practicile și aspirațiile noastre. Funcția artei este aceea de a prezenta

¹⁶⁵ *“The personal temperament and the cultural inheritance of the artist impinge upon and distort his effort to encounter things on their own terms. The creative process is the purposeful attempt to overcome these impediments, and so to achieve and express an insight that exposes the experiential possibilities of the world. Things, when regarded as existing in their own right and enunciating their own particularity, become entities.” – Ibidem, pag. 137*

obiectele-ca-entități, și de a articula particularitatea pe care am simțit-o în mod primordial în lucruri. Marele dar al artei este să ne sfărâme preconcepțiile, pretențiile și propria noastră mulțumire de sine. Datorită interacțiunii continue între componentele psihice, viața minții este întotdeauna compusă din interese afective, estetice și cognitive, și prin urmare, nu prezintă fenomene întâmplătoare.”¹⁶⁶

Iredell Jenkins încearcă să plaseze componentele psihice ale ființei umane într-un plan comun, subliniind legăturile dintre acestea și întărește teoria conform căreia toate tipurile de artefacte sunt produse ale experienței.

„Tehnologia, arta și teoria nu sunt teritorii separate și autonome. [...] sunt apogeul tentativelor noastre sistematice de a ne descurca cu aportul, particularitatea și conexiunea cu care obiectele ne confruntă.”¹⁶⁷ Ea susține că ”nu există pure întâmplări în privința artefactelor: sunt produse solidare ale celor trei preocupări vitale ale omului și multe – dacă nu majoritatea – sunt dedicate unei multitudini de scopuri.”¹⁶⁸

Exemplul pe care îl folosește pentru a ilustra acest concept este religia, care ”își găsește suportul teoretic și direcția în disciplina teologiei; lasă omului o impresie prin particularitatea personajelor sale, cerințelor ei și promisiunilor ei prin intermediul resurselor artistice ale ritualurilor, muzicii, arhitecturii, veșmintelor, poeziei, sculpturii și picturii; își exercită o influență afectivă asupra comportamentului uman, modelând aspirațiile omului, alinându-i anxietățile și controlându-i nestatornicia, prin intermediul slujbelor, întrebărilor și spovedaniilor, muncii misionare și evangheliismului. Religia este suma acestor țeluri și eforturi. O complexitate

¹⁶⁶ *”The work of the artist thus serves to recall us to the actual character of the things in our environment – including always ourselves: the structure and properties of physical objects; the complexities of human motivation; the intricacies and nuances of emotions: the content of our belief, our practices, and our aspirations. The function of art is to present things-as-entities, and so to articulate the particularity that we first sensed in things. The great gift of art is to shatter our pre-conceptions, our pretensions, and our complacency. Because of the continual inter-play of psychic components, the life of the mind is always a composite of affective, aesthetic and cognitive interests, and so exhibits no pure occasions.” – Ibidem*

¹⁶⁷ *”Technology, art and theory are not separate and autonomous areas. [...] they are the culmination of our systematic attempts to deal with the import, the particularity and the connectedness with which things challenge us.” – Ibidem*

¹⁶⁸ *“there are no pure occurrences among artifacts: these are the joint product of man’s three vital concerns, and many – if not most – of them are dedicated to a plurality of purposes” – Ibidem, pag. 138*

similar organizată – sau sinteză instituțională poate fi observată în toate preocupările centrale ale omului.”¹⁶⁹ Putem observa că Iredell Jenkins plasează arta ca element formator în același plan cu domeniile științei, subliniindu-i importanța ca practică de viață.

„Viața minții este o continuă sondare a lumii cu antenele sensibile ale artei, teoriei și tehnologiei; și este în mod egal o continuă integrare a acestor perspective într-o coerentă înțelegere a lumii. Prin urmare, orice artefact al minții este apt să fie locuit de toate interesele umane și un purtător al tuturor țărilor umane.”¹⁷⁰ Prin urmare, orice gând apare ca o sinteză a experiențelor, iar identitatea noastră o sumă a tuturor lucrurilor trăite și ale răsfrângerilor interne ale acestora.

În viziunea lui Iredell Jenkins, „caracteristica definitorie a atitudinii artistice este impulsul de a recupera și articula un caracter precis al lucrurilor experimentate. Lucrul de la care artistul pornește – această afirmație este periculoasă dar inevitabilă – este inefabil: are statutul de intuiție sau presimțire [...] o viziune a ceva ce pare nou și nepregătit; această licărire îl farmecă și îl chinuie în același timp; prin urmare pornește la drum către o **clarificare** și o **stabilizare** a acesteia.”¹⁷¹ Rezultă că desenul ajută la o edificare necesară psihicului pentru a putea cuprinde într-un mod mai clar ceea ce i se întâmplă individului atât pe plan fizic cât și pe plan mental.

¹⁶⁹ “Religion, for instance, finds its theoretic support and direction in the discipline of theology; it impresses upon man the particularity of its personages, its demands, and its promises by the artistic resources of ritual, music, architecture, vestment, poetry, sculpture and painting; it exerts an affective influence upon human behavior, shaping man’s aspirations, soothing his anxieties, and controlling his waywardness, by means of sermons, inquisitions and confessionals, missionary work education and evangelism. Religion is the sum of these aims and efforts. A similar organized complexity – or institutional synthesis – could be exhibited in all of man’s principal endeavours.” – *Ibidem*, pag. 139

¹⁷⁰ “The life of mind is a continual probing of the world with the specially sensitized antennae of art, theory, and technology; and it is equally a continual integration of these perspectives into a coherent grasp of the world. So any artifact of mind is apt to be a locus of all human interests and a carrier of all human purposes.” – *Ibidem*, pag. 139-140

¹⁷¹ “The defining characteristic of the artistic attitude is the impetus toward the recovery and articulation of the precise character of experienced things. What the artist begins with – this is dangerous but unavoidable – is ineffable: it has the status of an intuition or apprehension [...] a vision of something that seems new and unprepared; this glimpse both entrances and tantalizes him; so he sets forth to clarify and stabilize it.” – *Ibidem*, pag. 140

„O pură particularitate a calității și caracterului, a texturii și a structurii, a incidenței și semnificației este realizată doar într-o înțelegere imediată.”¹⁷² Această *înțelegere imediată* rezidă în contactul inițial cu obiectul, anterior unei clare asocieri simbolice la nivel mental. „Acest lucru ne este cunoscut tuturor în viul dar amorful și efemerul impact al dragostei sau al durerii sau al dezamăgirii, al luminii pe mare sau a umbrelor norilor pe culmea unui deal, al unei izbucniri în cântec sau în dans. Simțim toate aceste lucruri pentru scurt timp, le regretăm caracterul trecător și dispariția, dar nu facem nimic pentru a le reține și a le clarifica. Artistul face asta. Caută ca înțelegerea lui să fie definită și distinctă, și să o materializeze într-un obiect pentru a putea fi cu adevărat conștientizată și recuperată. Este o singură cale prin care artistul poate face asta: descoperind condițiile senzației inițiale.”¹⁷³

Acest proces de clarificare presupune parcurgerea unui drum înapoi către noi înșine. Către momentele inițiale, de contact dintre noi și realitate. Către terenul de graniță, către spațiul liminal în care se realizează percepția și conștientizarea acesteia.

Robert Dixon descrie procesul complex prin care imaginile, în baza experiențelor anterioare, pot cristaliza semnificații pe care conștientul să le poată ordona: „imaginile, de asemenea, posedă un conținut cognitiv și afectiv: sunt formate parțial – și de multe ori în mod predominant – din gânduri și sentimente; ceea ce este imaginat/prezentat este frecvent nonsensic, emoțiile, credințele, idealurile și țelurile care animă oamenii, situațiile în care aceștia se întâlnesc, semnificațiile pe care lumea și viața le poartă pentru om.”¹⁷⁴ Imaginile conferă

¹⁷² *Sheer particularity of quality and character, of texture and structure, of occurrence and significance, is only realized in immediate apprehension.* – Ibidem

¹⁷³ *“This is familiar to all of us in the vivid but amorphous and ephemeral impact of love or grief or disappointment, of light on the sea or cloud shadows on a hill side, of a spontaneous burst of song or dance. We taste these briefly, regret their elusiveness and their departure, but do nothing to detain or clarify them. The artist does. He seeks to make his apprehension definite and distinct, and to embody in it an object so that it can be fully realized and recovered. There is only one way the artist can do this: by discovering the conditions of the original apprehension”* – Ibidem

¹⁷⁴ *“Images also have a cognitive and affective content: they are made up partly – and often predominantly – of thoughts and feelings; what is imaged is frequently non-sensuous, as the emotions, beliefs, ideals, and purposes that animate people, the situations in which people encounter one another, the meanings that the world and life hold for man.”* – Ibidem

posibilitatea reevaluării informațiilor copleșitoare adunate prin intermediul simțurilor și reorganizarea lor în clase și categorii.

Robert Dixon, subliniază importanța imaginilor în cogniție: „Capacitățile noastre de a manipula obiecte și imagini și de a recunoaște tipare sunt modalități primare de cunoaștere, nu doar activități de școală primară.”¹⁷⁵

Iar Iredell Jenkins completează: „Caracterul distinctiv al imaginilor ca elemente psihice rezidă în faptul că sunt foarte bine delimitate, izolate și episodice.”¹⁷⁶ Ține totuși să clarifice că „imaginile nu sunt replici ale lucrurilor-în-suși. Dar când obiectele apar ca imagini, acest recurs nu este o referință: obiectele sunt îmbogățite și clarificate ca apariții unice prin impregnarea lor cu toate funcțiile psihice pe care le controlăm.”¹⁷⁷

„După cum am spus, aportul estetic original al lucrurilor este o fuziune de sentimente, gânduri, și răspuns organic, toate centrate în jurul imaginii. Modul ei de a fi este sintetic.”¹⁷⁸ Prin urmare, experiența individului joacă un rol important în producerea lor.

Artistul ”trebuie să clarifice, elaboreze și stabilizeze înțelegerea primitivă în interiorul căreia a fost percepută particularitatea. Și poate face asta doar prin descoperirea condițiilor originale ale apariției acestei înțelegeri. Mai exact, artistul trebuie să ia ceea ce a perceput în sinteză și să descompună și să analizeze în elementele constituente. Găsește în interiorul lui înțeles, percepții, sentimente, motive, gânduri, intenții, relații, structuri formale, conflicte, tensiuni și armonii – unele sau toate acestea. Nu era conștient în mod explicit de acestea în percepția inițială: în mod special nu ca elemente sau părți sau condiții. Dar faptul că ele erau

¹⁷⁵ *“Our capacities for manipulating objects and images and for pattern recognition are primary ways of knowing , not just Primary School activities.” – Robert Dixon – Aesthetics: A Cognitive Account - Leonardo, MIT Press, Vol. 19, No. 3, 1986, pag. 237*

¹⁷⁶ *“The distinguishing characteristic of images as psychic elements lies in the fact that they are highly self-contained, isolated, and episodic.” – Iredell Jenkins – The Human Function of Art, The Philosophical Quarterly, Vol. 4, No. 15, pag. 141*

¹⁷⁷ *“Images are not replicas of things-in-themselves. But when things appear as images, this appeal is not a reference: things are enriched and clarified as unique occurrences by bringing to bear upon them all of the psychic functions that we command.” – Ibidem*

¹⁷⁸ *“As I have said, the original aesthetic apprehension of things is a fusion of feeling, thought, and organic response, all centered on image. Its mode of being is synthetic.” – Ibidem*

prezente, au făcut ca el să fie conștient de imaginea sintetică. Acestea sunt condițiile apariției sale.”¹⁷⁹

Trebuie lămurit ceea ce înseamnă *faptul că ele erau prezente*. Componentele psihice nu erau incluse în obiectul sau situația cu care persoana a luat contact, ci acestea s-au arătat ca fiind prezente în interiorul individului în cadrul propriei experiențe subiective cu obiectul/situația. Asemenea unei reflexii, experiența a scos la iveală din adâncul propriei individualități și subiectivității aspecte de care psihicul nu fusese conștient mai înainte.

În același timp, toată această deconstrucție, analiză, și reconstrucție sub forma unor obiecte simbolice, această asiduă căutare de retrăire a acelui moment cheie din debutul experienței semnificative pentru individ, este nici mai mult nici mai puțin decât fie o încercare de reconstrucție a unor momente de liniște, de acalmie, în care psihicul se simțea în echilibru, fie o deconstrucție a evenimentelor ce au cauzat o stare de constant disconfort, în căutarea cauzelor ce au determinat acel dezechilibru intern.

Prin această căutare însă, ce implică frecvența reactualizare a amintirii senzației contactului inițial cu obiectul/situația, nu facem decât să rescriem amintirea/informația și să o alterăm, după cum am precizat anterior, amintirea senzației devenind cu fiecare reactualizare, mai mult o amintire despre noi, și mai puțin o amintire a evenimentului în sine. Această căutare de reiterare a unei senzații trecute, devine în fapt, o căutare de sine, o căutare a unui aspect mult mai general al propriei personalități pe care experiența particulară a scos-o la iveală. Prin urmare, obiectul simbolic finit, nu poartă în el doar amintirea distantă a experienței la care el face referință și care a reprezentat punctul lui de pornire, ci se concretizează sub forma unei coagulări a întregului proces psihic de recuperare a acesteia, alterat de experiențe trecute, de imaginație, visuri și năzuințe, proces în timpul căruia, experiența devine o reflexie din ce în ce mai rafinată a unui aspect mai general al propriei existențe. Fiecare desen devine și din punct de vedere

¹⁷⁹ "must clarify, elaborate, and stabilize the primitive apprehension in which the particularity was given. And he can do this only by discovering the conditions of the original occurrence of this apprehension. That is, the artist must take what was apprehended as synthetic, and analyze this into its constituent elements. He finds within it sense qualities, perceptions, feelings, motives, thoughts, intentions, relations, formal structures, conflicts, tensions, and harmonies – some or all of these. He was not explicitly conscious of these in the original apprehension: especially not as elements or parts or conditions. But it is because they were there that he was conscious of the synthetic image. They are its conditions of appearance." – *Ibidem*

cognitiv, un artefact al propriei existențe, o oglindă a unui întreg proces intern pe care fiecare dintre noi îl parcurge în drumul lui între percepția inițială ce ne stârnește interesul și artefactul final, pe care îl desprindem de noi și îl plasăm în exteriorul nostru, pentru a medita în fața lui, în fața acestui obiect străin de noi, și în același timp familiar, produs al experienței și subiectivității noastre. Desenul ne oferă ocazia să ne privim în detaliu, cu o claritate fără precedent, particularitățile personalității și experiențelor noastre, adunate toate sub forma unor obiecte simbolice pe care doar mintea noastră, cunoscându-le toate resorturile, ramificațiile și țelurile, le poate decifra sub forma unei oglinzi ce reflectă fără nicio deformare propria noastră existență.

O căutare a unui adevăr trecut despre noi înșine, devine o căutare relevantă pentru starea noastră prezentă, întrucât, prin rescrierile succesive ale amintirilor pe care mintea noastră le întreprinde și implicit, transformarea experienței inițiale printr-o reiterare din ce în ce mai subiectivă, în momentul în care coagulăm totul sub forma unui obiect simbolic, concretizăm o serie de aspecte mai generale despre personalitatea noastră revelate prin această suprascriere a evenimentului inițial. Sub iluzia unei amintiri intacte, stau în fapt noi și noi dimensiuni ale particularităților identificate, ce devin din ce în ce mai evidente cu fiecare rescriere în parte.

Pentru a concluziona, ne putem întoarce la spusele lui Iredell Jenkins care afirmă că „în creație artistul realizează în mod explicit ceea ce inițial a perceput doar în mod implicit [...]. În opera sa, artistul face posibilă [...] recuperarea imaginii sintetice percepute și a structurii și conținutului analitic care îi sunt condiții. Artistul obține acest lucru prin exercitarea unei puternice acuități și o explorare a experienței originale: printr-o reducere a acesteia la elementele sale constituente de bază, cum ar fi culorile, sunetele, emoțiile, formele, relațiile, înțelesurile, schemele, ce pot fi manipulate și aranjate; printr-o reconstruire a acestora într-o structură unificată.”¹⁸⁰

Putem astfel observa că există și în viziunea ei, întotdeauna, o motivație intrinsecă. O stare de disconfort sau curiozitate care determină actul de generare al desenului. Desen care, în

¹⁸⁰ *“In creation the artist realizes explicitly what at first he only grasped implicitly [...] In his artwork the artist makes possible the recovery [...] of the apprehended synthetic image and of the analytic content and structure that are its conditions. The artist achieves this result by an acute attention to and exploration of the original apprehension: by a reduction of this to its concrete constituents, such as colours, sounds, emotions, forms, relations, meanings, designs, that can be manipulated and arranged; by a reconstruction of these into a unified structure.”*

– *Ibidem*, pag 142

definitiv asigură prin mecanismele sale interne, o îmbunătățire a calității vieții fiecăruia dintre noi.

„În procesul de focalizare asupra particularității lucrurilor, arta intensifică și ridică standardul de viață [...] are o valoare intrinsecă – deoarece intensifică acuitatea și concentrarea cu care experimentăm obiectele particulare”¹⁸¹

Iredell Jenkins spune că „atunci când un obiect se prezintă în artă, ne concentrăm asupra lui, pentru a îl întâlni atât pe terenul lui, cât și pe terenul nostru și să ascultăm tot ceea ce are să ne spună, în loc de a auzi doar ceea ce dorim”¹⁸² Cu toate acestea, după cum voi demonstra, obiectul de artă nu poate transmite un mesaj, deoarece funcționează în baza unui cod pe care doar autorul îl poate înțelege. Din această pricină, după cum vom discuta ulterior, vom vedea că *glasul* obiectului de artă, este în fapt *glasul* propriei noastre conștiințe. Prin urmare, această afirmație este valabilă doar în cazul artistului pus față în față cu propria creație.

Unul dintre motivele nevoii de externalizare a acestora, este că *obiectele mentale*, odată externalizate pot fi mai lesne cuprinse și studiate de mintea noastră ajutându-ne să înțelegem mai clar ceea ce propria noastră minte proiectează asupra lor.

În cazul unui obiect artistic care nu este produs de noi înșine, ci de altcineva, putem observa un mod similar de oglindire a propriilor gânduri, nevoi și dorințe, chiar și din prisma faptului că de cele mai multe ori, în absența unei explicații a artistului despre obiectele sale, ne este foarte greu să ne punem de acord asupra semnificației fiecăruia dintre ele, întrucât pentru fiecare, în baza experiențelor noastre individuale, obiectele simbolice exterioare nouă, create de conștiințe separate de a noastră, vor accesa în mintea fiecăruia dintre noi momente ale experienței complet diferite. Prin urmare, obiectele artistice nu transmit un mesaj anume, ci mai degrabă noi punem fragmente din propria experiență și din propria noastră personalitate în obiectul de artă cu care luăm contact.

Această perspectivă subiectivă este tratată și de Robert Dixon în scrierile sale. El justifică acest punct de vedere personal în primul rând pe seama percepției: „primim informații despre

¹⁸¹ „In fastening upon the particularity of things, art necessarily heightens and intensifies the quality of life. [...] it has intrinsic value – because it enhances the acuteness and intentness with which we experience particular things.” – *Ibidem*

¹⁸² „When a thing is presented in art, we are focused to attend to it on its own ground as well as on our own, and to listen to all it has to say for itself instead of hearing only what we want.” – *Ibidem*

stările lumii și despre propriul corp de la organele de simț. Fără ele nicio informație nu ar putea trece către noi, iar în absența simțurilor nu ar putea exista cunoaștere: toată cunoașterea este construită din experiențe senzoriale.”¹⁸³

Într-un discurs în care tratează tendința de obiectivizare a științei, el continuă ideea, spunând că: „prin definiție, experiența personală în sine este lipsită de obiectivitate științifică și din motive valide. Dar ar trebui să realizăm că această detașare este o iluzie cu potențial distructiv.”¹⁸⁴

Pentru a putea înțelege acest *potențial distructiv* pe care îl enunță Dixon, vom face o scurtă analiză a unuia dintre limbajele fundamentale ale științei, și anume matematica. Într-o discuție pe care am avut-o cu Liviu Ornea, profesor și matematician la Universitatea București, el descria matematica ca pe un limbaj care, într-un mod curios și încă inexplicabil, se suprapune peste mecanismele interne ale lumii. Nu există însă o dovadă concretă că matematica ar fi altceva mai mult decât o simplă iluzie a minții umane, un sistem care, oferind o explicație sistemică, logică în cogniția noastră, ne oferă iluzia cunoașterii. Nu există însă garanția că acest limbaj poate explica natura într-un mod nemediat. Cu toate acestea, faptul că pe baza ei am reușit să dezvoltăm atâtea teorii și dovezi pentru a ne explica fenomenele lumii, arată însă puterea unui limbaj în dezvoltarea cognitivă a unei civilizații.

Extrapolând și mergând înapoi în istorie, putem presupune că, în absența desenelor rupestre care să formuleze primele mecanisme de abstracție mentală, urmate de apariția obiectelor simbolice cu și fără simboluri, care au pus bazele matematicii și ale scrierii, lumea noastră ar fi arătat atât fizic cât și cognitiv, mult diferit. Dacă desenul este prin urmare capabil de astfel de reforme la nivel cultural și cognitiv, înseamnă că el trebuie să joace un rol important în dezvoltarea indivizilor umani și în asigurarea supraviețuirii speciei.

Revenind la analiza limbajului matematic, bază a științei, după cum enunțam mai sus, poate fi în definitiv doar un limbaj uman care se suprapune peste realitate într-un mod convingător. Da, calculele matematice și demonstrațiile fizice, toate realizate pe baza unor

¹⁸³ "We receive information about states of the world and our own body from the sense organs. Without them no information could pass to us, without sense there could be no knowledge: all knowledge is constructed from sense experience." – Robert Dixon, *Aesthetics: A Cognitive Account* - Leonardo, Vol. 19, No. 3, pag. 237

¹⁸⁴ "Indeed, by definition, personal experience in itself is absent from scientific objectivity and for good reasons. But it should be realised that this detachment is a potentially destructive illusion" – *Ibidem*

experimente ce pot fi măsurate, calculate și reiterate, conferă iluzia unui sistem care în aparență explică fenomenele naturii. Asta nu demonstrează în mod definitiv faptul că ele chiar reflectă mecanismele interne ale universului, și poate, prin urmare să fie doar o modalitate prin care mintea umană poate să își explice în mod plauzibil lumea pe care o populăm. Instrumentele noastre de investigare, sunt toate realizate în urma propriilor noastre experiențe, pornind din subiectivitate. Prin urmare, nu trebuie să excludem subiectivitatea din ecuația generală a lumii. Singurele lucruri pe care le putem cunoaște cu adevărat sunt propriile noastre atitudini, reacții și sentimente în fața manifestărilor lumii. În definitiv, tehnologia și teoriile sunt tot elemente ale experienței și ale supraviețuirii. Prin tehnologie modelăm mediul pe care îl populăm, cu scopul de a ne asigura o supraviețuire cât mai îndelungată, însoțită de un minim de pericole în fața mortalității, iar prin teorie încercăm să ne ameliorăm angoasele existențiale în încercarea de a ne explica rolul nostru în lume.

Matematica este însă, asemenea oricărui limbaj, o sumă de simboluri încărcate de semnificație, acestea reprezentând de multe ori și substanța de lucru pe care o au la îndemână autorii desenelor. Simbolurile, prin încărcătura lor culturală pot conține și încrîpta o sumă de concepte, cuvinte sau reprezentări mentale. Iredell Jenkins spune că „referința simbolică este un aspect integral al artei: artistul nu poate decât să vorbească despre lucruri care ne sunt deja familiare – copacii și cerurile și apele, iubiri și ură și gelozii, speranțe, temeri și aspirații, întreaga arie a existenței și toată presiunea pe care o exercită asupra noastră. Ceea ce spune artistul despre aceste lucruri, așa cum le-a întâlnit el, acest fapt este nou și revelator; și aceste înțelesuri își vor lăsa urma și în viitoarele noastre întâlniri cu ele.”¹⁸⁵

Analiza subiectivă a acelorași elemente comune mediului în care ne desfășurăm existența nu face decât să îi îndemne pe cei care intră în contact cu un astfel de artefact al experienței, la o proprie analiză, din perspectiva propriei subiectivități, atât a artefactului cât și, în cazul în care acesta este o reprezentare figurativă sau este însoțit de o poveste sau un text explicativ, a narațiunii ce îl însoțește.

¹⁸⁵ *”Symbolic reference is an integral aspect of art: the artist cannot but talk about things that are already our familiars – trees and skies and water, loves and hates and jealousies, hopes and fears and aspirations, the whole range of existence and all the pressures that this exert upon us. It is what the artist says about these things, as he has encountered them, that is new and revealing; and this is referable to our own future encounters with them.”* – Iredell Jenkins – *The Human Function of Art*, The Philosophical Quarterly, Vol. 4, No. 15, pag 143

„Prin articularea propriilor viziuni asupra culorilor și spațiului, Kandinsky iluminează lumea culorilor pentru ceilalți oameni; arta lui spune ceva unic despre o lume care este intimă pentru fiecare om în parte, dar ne este în același timp și mediu comun. Nu vom vedea niciodată doar ceea ce a văzut el, și nicicând altcândva ceea ce am văzut în opera sa; dar ceea ce am văzut acolo va influența ceea ce vedem în spațiul colorat pe care îl populăm cu toții. Nu vom simți niciodată ceea ce a simțit poetul; dar ceea ce simțim în poemul său devine o parte din noi; influențează ceea ce am putea simți de azi înainte, și ne mărește simpatia pentru sentimentele celorlalți.”¹⁸⁶

Urmând aceeași linie a raționamentului anterior, putem spune că artefactul nu devine parte din noi, ci semnificațiile pe care i le atribuim, sunt deja parte din noi, doar că ele ne sunt revelate doar prin contact cu obiectul, ca o altă particularitate, a propriei noastre personalități.

Aici putem discuta despre rolul obiectului de artă, în momentul în care indivizi străini de artist iau contact cu el. În acest caz, nu există ceva din obiect care este transmis mai departe, ci, pentru privitori, este o nouă experiență similară cu orice alte întâlniri anterioare cu obiecte din mediul lor. Prin urmare obiectul artistic, trezește în privitor o senzație primară similară senzațiilor pe care le trăiește în preajma oricăror alte obiecte sau artefacte ale mediului lor. Obiectul artistic nu face o diferență.

Dar, spre deosebire de alte obiecte cotidiene îngrădite în propria lor funcție sau denumire, *scaun, masă, floare, câine*, obiectul artistic se prezintă ca un obiect neetichetat încă de psihicul privitorului.

Cheia înțelegerii acestei diferențe și a modului în care artefactul artistic funcționează în psihicul uman, stă în tendința evolutivă a creierului de a clasifica și a ordona lucrurile pentru a ști cum să se raporteze la ele. Pentru a ști dacă îi sunt benefice sau poate suferi de pe urma lor. Aici întâlnim deosebirea între obiectele pe care le cunoaștem și obiectele artistice, care ne prezintă aspecte ale realității care nu fac parte din experiența noastră cotidiană. Obiectele cotidiene sunt

¹⁸⁶ "In articulating his own visions of colour and space, Kandinsky illuminates the world of colour and space for other men; for his art says something unique about a world that is private to every man but is also our common environment. We will never see just what he saw, and never again what we saw in his work; but what we have seen there will influence what we see in the coloured space we all inhabit. We will never feel what the poet felt; but what we feel in his poem becomes a part of ourselves; it influences what we may feel hereafter, and it broadens our sympathy for the feelings of others." – *Ibidem*

deja clasificate de mintea noastră, pe când un obiect artistic este un obiect vidat de sens care îi permite creierului să îi caute el un sens. Acesta este momentul în care mintea face apel la propriile experiențe trecute ale privitorului pentru a putea asocia, în baza amintirilor acestora, o denumire artefactului pe care îl percepe.

Pus față în față cu obiectul experienței artistului, privitorul va suprapune aceluși obiect melanjul de înțelesuri pe care propriul lui psihic i le va prezenta, și se va raporta la el din această perspectivă, eminentă subiectivă. Chiar și în prezența unui text explicativ al obiectului de artă, interpretarea sa, se va baza pe propria-i experiență, propriile-i cunoștințe, propria lui înțelegere.

Aș pune accentul, de asemenea, mai degrabă asupra empatiei față de sentimentele celorlalți, deoarece implică mai degrabă o înțelegere a stărilor celorlalți decât simpatia, ce ar presupune o compătimire a lor.

Prin acest argument însă, deși Iredell Jenkins vorbește în rândurile anterioare despre un proces de transmisie care ar surveni între obiectul de artă și privitor, putem vorbi mai degrabă despre o validare a emoțiilor din interiorul privitorului, care îl face pe acesta să relaționeze cu obiectul de artă. Validarea propriilor emoții conduce către o analiză a emoțiilor celorlalți. Iar, o mai adâncă înțelegere de sine, duce la o mai bună înțelegere a sinelor celorlalți. Prin urmare, oricum am privi obiectul artistic, fie din interiorul său, ca artist, fie din exteriorul său, ca privitor, el ni se prezintă ca un adevărat obiect al cunoașterii de sine și a lumii.

De asemenea, Iredell Jenkins abordează și problema artei abstracte, care la o primă observație ar părea că nu are a face cu studiul unor elemente particulare.

„Orice artist este martor al faptului că talentul său are două aspecte: o sensibilitate extremă față de împrejurimile sale, și o vastă preocupare pentru proprietățile și manipularea unei anumite structuri ordonate ale materiei.”¹⁸⁷

Însă, după cum vom vedea în continuare, găsește o serie de argumente plauzibile și pentru aceste tipuri de artefacte.

„Atunci când artistul ajunge într-o stare de disperare în dorința de a obține o fuziune între acestea, și își găsește mediul mai accesibil și tentant decât propriile-i concluzii, se îndreaptă în direcția *valorilor artistice formale*. Interesele sale se concentrează asupra calităților senzoriale ale materialelor cu care lucrează – cuvinte, sau sunete, sau culoare și linie, sau piatră – și asupra

¹⁸⁷ "Every artist witnesses to the fact that his talent has two aspects: an extreme sensitivity to his surroundings, and a vast absorption in the properties and the manipulation of some ordered structure of matter." – *Ibidem*, pag 145

tiparelor și structurilor în care acest material poate fi modelat.”¹⁸⁸ Prin urmare, rămâne chiar și în această formă, o nevoie intrinsecă de înțelegere a lumii și în cadrul acestei explorări aparent exterioare, într-un final, a sinelui, printr-o analiză a stărilor generatoare inițiale, rezultată în urma lucrului cu materia artefactelor generate.

„Concentrarea asupra unor asemenea valori nu este decât manifestarea artistică a înclinației mentale constante de a se delecta cu obiectele pe care le face sau le descoperă, să reflecte asupra propriilor procese și să rafineze și să prolifereze propriile-i tehnici.”¹⁸⁹

Mintea umană, mereu curioasă, transformă acest proces într-o meta-analiză a propriilor procese. Crează un obiect al experienței pentru a îl experimenta, și în baza acestor noi experiențe, ea să poată extrage noi înțelesuri.

„Este de așteptat ca orice operă de artă, ca rezultat al experienței celui ce o realizează, să cristalizeze o parte din conținutul și înțelesurile pe care acesta le-a găsit în viață și în lume, și ar trebui să apeleze unui public cu o experiență fundamentală similară. Chiar și astfel de pictori în mod stringent non-obiectivi precum Kandinsky și Mondrian insistă că picturile lor sunt concepute cu scopul de a da sens și semnificație emoțională unei realități spirituale.”¹⁹⁰

Și da, într-adevăr, putem astfel afirma, în baza argumentelor prezentate, că obiectele de artă dau formă unei realități subiective, pur personale, constituind o radiografie a propriei individualități.

¹⁸⁸ *“When the artist despairs of achieving a fusion between these, and finds his medium more accessible and inviting than his insights, he turns in the direction of formal artistic values. His interest focuses upon the immediate sensuous qualities of the materials he works with – words, or sounds, or colour and line, or stone – and upon the patterns and structures into which this material can be worked.” – Ibidem*

¹⁸⁹ *“The concentration upon such values is merely the artistic occurrence of mind’s constant inclination to delight in the objects it makes or discovers, to reflect upon its own processes, and to refine and proliferate its techniques.” – Ibidem*

¹⁹⁰ *„It is to be expected that any work of art, emerging as it does out of experience of its creator, should crystalize some of the content and meaning that he has found in life and the world, and should appeal to a similar funding of experience in its audience. Even such stringently non-objective painters as Kandinsky and Mondrian insist that their paintings are intended to convey the sense and the emotional significance of a spiritual reality.” – Ibidem, pag. 146*

„Chiar dacă afirmăm că există într-o anumită formă artă formală care *nu prezintă* nicio particularitate, ea oricum *construiește* particulari care au un dublu înțeles și valoare.”¹⁹¹

Concluzia studiului lui Iredell Jenkins este că ”Panorama artefactelor umane este un continuum [...] Aceste artefacte constituie un masiv instrument de adaptare, un agent al vieții în cadrul tranzacțiilor ei cu lucrurile”¹⁹² iar desenul este unul dintre aceste instrumente.

2.6 Fiziologia desenului

În continuare, propun să privim mai îndeaproape procesele fiziologice pe care le dezvoltă și mecanismele cognitive la care, desenul, contribuie în interiorul creierului, pentru a putea avea o dimensiune mai clară a importanței sale în viața și experiența zilnică a omului.

„Studii recente asupra artelor vizuale s-au concentrat asupra efectelor sale psihologice și fiziologice, în special asupra grupurilor de test. S-a arătat astfel că intervențiile vizual-artistice au efecte de stabilizare/echilibrare asupra individului, reducând neliniștea, crescând auto-reflecția și conștientizarea de sine, modificând comportamentul și tiparele de gândire, și de asemenea, normalizând ritmul bătăilor inimii, a tensiunii și chiar a nivelurilor de cortizol (ale cărui niveluri crescute sunt corelate cu stările de stres n.at)”¹⁹³

Într-un studiu intitulat *Modul în care arta îți schimbă creierul: efecte diferențiate ale producerii de artă vizuală și a evaluării cognitive a artei asupra conectivității funcționale a*

¹⁹¹ „Even if we stipulate that there is some form of formal art that presents no particular, it still constructs particulars that have this double meaning and value.” – *Ibidem*

¹⁹² „The panorama of man’s artifacts is a continuum [...] These artifacts constitute a massive instrument of adaptation, an agent of life in its transactions with things.” – *Ibidem*

¹⁹³ ”Recent research on visual art has focused on its psychological and physiological effects, mostly in clinical populations. It has shown that visual art interventions have stabilizing effects on the individual by reducing distress, increasing self-reflection and selfawareness, altering behaviour and thinking patterns, and also by normalizing heart rate, blood pressure, or even cortisol levels” – Anne Bolwerk et. al. *How Art Changes Your Brain: Differential Effects of Visual Art Production and Cognitive Art Evaluation on Functional Brain Connectivity*, PLOS ONE Journal, July 2014, Volume 9, Issue 7, pag. 1

creierului¹⁹⁴ elaborat în 2014 de către o echipă condusă de Anne Bolwerk¹⁹⁵, cercetătorii conduc un test de evaluare a funcțiilor cerebrale ale unor grupuri de test înainte și după elaborarea unor serii de desene sau ale unor interacțiuni cu opere de artă pornind de la întrebarea: „dacă producerea de artă vizuală și evaluarea cognitivă a artei produc efecte diferite asupra interacțiunilor funcționale ale DMN (fig. 43) [*default mode network/rețea de mod implicit, n.at*]”¹⁹⁶. DMN-ul reprezintă una dintre rețelele active ale creierului atunci când se află în starea de repaus și este responsabilă pentru activitățile auto-referențiale. „DMN-ul este caracterizat de conectivitate pozitivă și negativă între partea dorsală și ventrală a cortexului median prefrontal (MPFC, fig. 44), cortexul median parietal [cortexul cingular posterior și anterior (PCC; ACC, fig. 45), precuneus (preCUN, fig.46)] și cortexul inferior parietal (fig. 47), în timpul repausului.”¹⁹⁷

DMN „sunt considerate a fi asociate cu procese cognitive cum ar fi introspecția, automonitorizarea, prospecția, memoria episodică și auto-biografică și înțelegerea stărilor emoționale și ale intențiilor celorlalți”¹⁹⁸.

Testul a constat în constituirea a două grupuri, ai căror participanți aveau, de-a lungul a zece săptămâni, în timpul unor ședințe de două ore, fie să participe la o serie de zece cursuri de artă în cadrul Departamentului de Educație în Artă a Muzeelor din Nürnberg, fie, în cazul

¹⁹⁴ *How Art Changes Your Brain: Differential Effects of Visual Art Production and Cognitive Art Evaluation on Functional Brain Connectivity*

¹⁹⁵ Anne Bolwerk - Departamentul de Neurologie, Spitalul Universitar din Erlangen, Germania și Departamentul de Fiziologie și Fiziopatologie, Universitatea Friedrich Alexander Erlangen-Nürnberg, Germania; Jessica Mack-Andrick - Departamentul de Educație al Muzeelor din Nürnberg; Frieder R. Lang - Institutul de Psihogeriatrie Universitatea Friedrich Alexander Erlangen-Nürnberg; Arnd Dörfler – Departamentul de Neuroradiologie, Spitalul Universitar din Erlangen, Germania; Christian Maihöfner - Departamentul de Neurologie, Spitalul Universitar din Erlangen, Germania și Departamentul de Fiziologie și Fiziopatologie, Universitatea Friedrich Alexander Erlangen-Nürnberg, Germania

¹⁹⁶ *“whether visual art production and cognitive art evaluation may have different effects on the functional interplay of the brain’s default mode network (DMN)” – Ibidem*

¹⁹⁷ *“The DMN is characterized by positive and negative connectivity between the dorsal and ventral medial prefrontal cortex (MPFC), the medial parietal cortex (posterior and anterior cingulate cortex (PCC; ACC), precuneus (preCUN)), and the inferior parietal cortex during rest.” – Ibidem*

¹⁹⁸ *“are thought to be associated with cognitive processes such as introspection, self-monitoring, prospection, episodic and autobiographic memory, and comprehension of the emotional states and intentions of others” – Ibidem*

grupului de control, să viziteze sălile Muzeului Germanisches Nationalmuseum, unde, în prezența unui istoric de artă, să discute, analizeze și interpreteze lucrările de artă.

Din cercetare a rezultat că ”lucrul într-un grup de arte vizuale îmbunătățește conectivitatea funcțională a DMN, în mod special între cortexul parietal și cortexul frontal. Niciun astfel de efect nu a fost înregistrat în cazul grupului de evaluare cognitivă a artei.”¹⁹⁹

Studiul echipei de cercetători „a inclus de asemenea un segment de oameni care nu făceau parte din grupul de test, mai în vârstă ce au arătat îmbunătățiri în conectivitatea dintre Girusul Cincular/Precuneus (PCC/preCUN, fig.48) și cortexurile frontale bilaterale, după producerea de artă vizuală.”²⁰⁰

Trebuie menționat că exercițiile de artă vizuală, s-au bazat în principal pe diferite iterații ale desenului: „desen în timp ce participanții erau legați la ochi, desen de viteză, desen în spațiu/cameră, desene după naturi moarte sau după corpul uman, desen pe muzică, folosind culori, și compoziție.”²⁰¹

„Relevanța psihologică a descoperirilor raportate este ilustrată de către corelațiile relevante statistic dintre conectivitatea funcțională a PCC/preCUN în lobii prefrontali și adaptabilitate psihologică la T1 [perioada ulterioară experimentului, n.at] în grupul de producție de artă vizuală. În general regiunile din cortexul prefrontal în special Zonele Brodmann²⁰² 8, 9 și 10 (fig. 49) sunt robust activate în timpul introspecției. Mai multe studii realizate prin utilizarea tehnologiei RMN-ului funcțional (RMNf) au arătat că activările MPFC sunt asociate cu utilizarea strategiilor cognitive de a reduce experiențele emoționale negative – sugerând că MPFC este responsabil pentru reglementarea cognitivă reușită a emoțiilor. Mai mult decât atât, activări mai frecvente ale MPFC-ului anterior sunt corelate cu o mai mare conștientizare de sine, după cum a demonstrat un studiu RMNf recent (*Increased default mode network connectivity associated with meditation* - Neuroscience Letters, Volumul 487, ediția a treia, 10 Ianuarie 2011, Paginile 358-

¹⁹⁹ ”training in a visual art production group enhances functional connectivity of the DMN, particularly between the parietal and frontal cortices. No such effects were observed in a cognitive art evaluation intervention group. No such effects were observed in a cognitive art evaluation intervention group.” – Ibidem, pag. 6

²⁰⁰ ”Our study also included an older non-clinical sample and showed particular improvement in the connectivity of the PCC/preCUN to the bilateral frontal cortices after producing visual art.” – Ibidem

²⁰¹ ”blind or fast drawing, drawing in the space/room, drawing still lives and figures, drawing with music, using colours, and composition.” – Ibidem, pag. 2

²⁰² Zone ale creierului cartografiate pe baza citoarhitecturii, a structurii histologice sau a organizării celulelor n.at

362, n.at) condus de Joon Hwan Jang (cercetător la Seoul National University, n.at) și colegii săi²⁰³. Descoperirile noastre indică de asemenea către activări mai numeroase și corelări cu MPFC-ul anterior. Acest lucru poate indica o conștientizare de sine crescută, ca rezultat al abordărilor metodologice aplicate în intervenția producției de artă vizuală.”²⁰⁴

Echipa de cercetare adaugă faptul că „este o corelație statistică semnificativă între plasticitate și conectivitate funcțională a PCC/preCUN, girusului temporal medial (MTG, fig. 50), girusului temporal superior (STG, fig. 51) la T1 (ulterior experimentului n.at). Lobii mediani temporali joacă un rol central în procesarea memoriei. Prin urmare, asemenea asocieri arată către o procesare sporită a memoriei, ceea ce este într-adevăr necesară atunci când cunoștințe deja stocate sunt conectate cu informații noi pentru a produce lucrări creative. Mai mult decât atât, lipsa unei îmbunătățiri semnificative în plasticitate în grupul de evaluare cognitivă a artei (grupul de control n.at) întărește sugestia că producția de artă vizuală are un impact asupra plasticității psihologice.”²⁰⁵

²⁰³ Wi Hoon Jung (Interdisciplinary Program in Brain Science, Seoul National University, Seoul, Republic of Korea), Do-Hyung Kang (Department of Psychiatry, Seoul National University College of Medicine, Seoul, Republic of Korea), Min Soo Byun, Soo Jin Kwon, Chi-Hoon Choi, Jun Soo Kwon

²⁰⁴ *“The psychological relevance of the reported findings is illustrated by the statistically significant correlation between functional connectivity of PCC/preCUN in the prefrontal lobes and psychological resilience at T1 in the visual art production group. In general, regions of the prefrontal cortex, particularly BA 8, 9, and 10, are robustly activated during introspection [8]. Several fMRI studies have shown that MPFC activations are associated with the use of cognitive strategies to reduce negative emotional experience – suggesting that the MPFC is responsible for the successful cognitive regulation of emotions [49]. Moreover, increased activation of the anterior MPFC is correlated with a greater self-awareness, as a recent fMRI study by Jang and colleagues has demonstrated [50]. Our findings also point to greater activations and correlations to the anterior MPFC. This may indicate increased self-awareness, as a result of the methodological approaches applied in the visual art production intervention.” – Ibidem, pag. 6*

²⁰⁵ *“is a statistically significant correlation between resilience and functional connectivity of the PCC/preCUN in MTG and STG at T1. The medial temporal lobes play a central role in memory processing. Thus, such associations point to enhanced memory processing, which is indeed required when stored knowledge is connected with new information to produce creative works [52]. Moreover, the lack of significant improvement in resilience in the cognitive art evaluation group strengthens the suggestion that visual art production has an impact on psychological resilience.” – Ibidem, pag 6-7*

Din această observație, putem concluziona că, nu doar din punct de vedere psihologic, după cum vom discuta ulterior, ci și fiziologic, desenul într-adevăr ar ajuta la procesarea stărilor emoționale negative, ajutând la adaptarea emoțională în fața noului set de date potrivnice.

Echipa de cercetători „a descoperit că grupul de producție de artă vizuală, avea la momentul T1 (ulterior experimentului n.at) o conectivitate intraregională mult mai puternică în cortexul somatosenzitiv primar (S1, fig. 52) și cortexul motor (M1, fig. 53) atunci când se află în repaus.”²⁰⁶

Studiul arată „că producția de artă vizuală îmbunătățește interacțiunea efectivă dintre zone ale DMN și amplifică specificitatea și diferențierea dintre S1/M1 în repaus.”²⁰⁷

Ei concluzionează afirmând că „rezultatele noastre au arătat că producția de artă vizuală conduce către o mai bună interacțiune, în special între regiunile frontale și posterioare temporale ale creierului, putând deveni o importantă unealtă de prevenție în gestionarea poverii bolilor cronice la vârstnici.”²⁰⁸ Prin urmare, pe lângă aspectele psihologice, asupra cărora vom reveni, desenul ajută creierul să lupte cu bolile degenerative ale materiei cenușii, la nivel fiziologic.

Într-un studiu inițiat la Dartmouth College și publicat în 2014 de către o echipă condusă de Alexandre Schlegel, absolvent al Departamentului de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, la Colegiul Dartmouth, din Hanover, Statele Unite,²⁰⁹ cercetătorii atrag atenția asupra mai multor componente cognitive pe care activitatea desenului le influențează.

²⁰⁶ *“We found that the visual art production group at T1 had significantly stronger intraregional connectivity in S1/M1 and less connectivity with other brain regions compared to T0.” – Ibidem, pag. 7*

²⁰⁷ *“Our findings imply that the production of visual art improves effective interaction between brain regions of the DMN and increases the specificity and differentiation of S1/M1 at rest.” – Ibidem*

²⁰⁸ *“Our results revealed that visual art production leads to improved interaction, particularly between the frontal and posterior and temporal brain regions, and thus may become an important prevention tool in managing the burden of chronic diseases in older adults.” – Ibidem*

²⁰⁹ Alexander Schlegel (absolvent al Departamentului de Științe Psihologice și Științe ale Creierului al Dartmouth College), Prescott Alexander (candidat doctoral în Neuroștiință Cognitivă la Dartmouth College). Sergey V. Fogelson (Departamentul de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, Dartmouth College), Xueting Li (Departamentul de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, Dartmouth College, și Universitatea Normală din Beijing) Zhengang Lu (Departamentului de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, Dartmouth College), Peter J. Kohler (Neurolog Cognitiv, Dartmouth College), Enrico Riley (Profesor Asociat de Artă de Șevalet, Dartmouth College), Peter U. Tse (Profesor de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, Dartmouth College), Ming Meng

La rândul lor au efectuat o serie de teste asupra a două eşantioane de subiecți, de-a lungul a trei luni: un grup de control care nu a fost angajat în activități de desen, și un grup care a efectuat desene după natură.

Au observat „că studenții de la arte și grupul de control format din persoane neantrenate, au devenit în mod progresiv, din ce în ce mai ușor de distins în ceea ce privește tiparele de activitate neuronală corelate cu desenul în regiunile cerebelului și a cortexului motor care au fost anterior demonstrate ca mediatore ale controlului motor fin, răspunsurilor proprioceptive și a coordonării mișcărilor între ochi și mână, și este posibil ca ele să fie implicate și în procese cognitive non-motoare.”²¹⁰

Studiul lor susține astfel, prin dovezi empirice, „că arta vizuală schimbă procesele neuronale în regiuni ce mediază sinteza dintre percepție și acțiune. Aceste rezultate sunt consistente cu posibilitatea ca diferențele, cel puțin în cazul anumitor abilități perceptuale ale artistului, să devină aparente doar în asociere cu acțiunea, precum tușele iscusite ale unei pensule sau construcția unei opere de artă de-a lungul timpului prin comparații continue între ceea ce este observat și ceea ce este produs.”²¹¹ Prin urmare, aici vorbim despre un proces al minții în încercarea de a reproduce lumea în mod fizioplast.

Acest proces își află și un revers în nevoia recurentă de a materializa reprezentări mentale, ideoplaste, cu scopul de a procesa cu o mai mare ușurință concepte abstracte.

David Kirsh, cercetător la Departamentul de Științe Cognitive al Universității California din San Diego, în lucrarea sa *Thinking with external representations* analizează acest aspect al

(Departamentul de Științe Psihologice și Științe ale Creierului, Dartmouth College) – *The artist emerges: Visual art learning alters neural structure and function*, Neuroimage Journal

²¹⁰ „We did, nonetheless, find that art students and non-artist controls became progressively more distinguishable via drawing related patterns of neural activity in regions of the cerebellum and motor cortex that have been shown previously to mediate fine motor control, proprioceptive feedback, and coordination between eye and hand movements, and are likely involved in non-motor cognitive processes as well.” – Alexander Schlegel et al. – *The artist emerges: Visual art learning alters neural structure and function*, Neuroimage Journal, Elsevier, pag. 448-449

²¹¹ „Thus, our findings provide evidence that visual art training changes neural processing in regions that mediate integration between perception and action. These results are consistent with the possibility that differences in at least some representational artist's perceptual abilities may only become apparent when coupled with action, such as the skilled strokes of a paintbrush or the building up of a work of art over time through continuous comparison between what is observed and what is produced.” – *Ibidem*, pag. 449

gândirii umane: „Pentru a extrage înțeles, pentru a trage concluzii și a obține o mai profundă înțelegere a reprezentărilor și a lumii într-un sens mai general, de multe ori marcăm, adnotăm și creăm reprezentări; le rearanjăm, construim asupra lor, le prelucrăm, le comparăm și performăm felurite alte manipulări. De ce să ne obosim? Mințile sunt dispozitive puternice în a proiecta structuri asupra lumii și a imagina structuri acolo unde nu sunt. Viața noastră mentală interioară este plastică și controlabilă, plină de imagini ale vorbirii, scene vizuale și teorii lipsite de imagini mentale. Pentru majoritatea istoriei intelectuale, această capacitate impresionantă a fost considerată suficientă pentru gândire. De ce ne preocupă atât de mult interacțiunea? Am argumentat că majoritatea gândirii se concentrează pe interacțiunea cu reprezentările externe, și că uneori aceste interacțiuni nu sunt ireductibile la procese care pot fi simulate, create și controlate în interiorul minții. Adesea, totuși, motivul pentru care interacționăm cu reprezentări externe, se reduce la costuri. Nimic nu poate fi produs fără un cost. O abordare folositoare pentru a înțelege interacțiunile epistemice este să le privim ca pe o modalitate de a reduce costul proiectării structurii asupra lumii. Pentru a rezolva o problemă geometrică ne putem imagina o structură și raționa pe marginea ei în mod intern; am putea lucra cu o ilustrație și proiecta extensii și posibilități. Cu toate acestea, la un moment dat costul proiecției devine constrângător. Prin crearea de structuri externe care ancorează și încriptează proiecțiile noastre, putem merge mai departe, calcula mai eficient și crea forme care ne ajută să împărtășim gândirea. Am prezentat câteva dintre puternicele consecințe ale interacțiunii. Face parte dintr-o strategie mai amplă pe care oamenii au dezvoltat-o pentru a proiecta și a materializa structuri semnificative.”²¹²

²¹² „In order to extract meaning, draw conclusions, and deepen our understanding of representations and the world more generally, we often mark, annotate and create representations; we rearrange them, build on them, recast them; we compare them, and perform sundry other manipulations. Why bother? Minds are powerful devices for projecting structure on the world and imagining structure when it is not present. Our inner mental life is plastic and controllable, filled with images of speech, visual scenes, and imageless propositions. For most of intellectual history, this impressive capacity has been assumed sufficient for thought. Why do we bother to interact so much? I have argued that much of thinking centers on interacting with external representations, and that sometimes these interactions are irreducible to processes that can be simulated, created, and controlled in the head. Often, the reason we interact with external representations, though, boils down to cost. Nothing comes without a cost. A useful approach to understand epistemic interaction is to see it as a means of reducing the cost of projecting structure onto the world. To solve a geometric problem, we might imagine a structure and reason about it internally; we might

El face o analiză în profunzime a acestui ciclu de interiorizare și exteriorizare a reprezentărilor: „Deși unii oameni pot efectua operațiuni mentale pe care alți oameni nu le pot efectua, există întotdeauna un punct în care puterile cognitive interne sunt copleșite și realizarea fizică este avantajoasă. Prin urmare, deși dintr-un punct de vedere pur logic, un sistem închis al lumii și persoanei nu conține nicio informație adițională după ce persoana a efectuat o interpretare, există, cu toate acestea schimbări importante rezultate în urma interacțiunii care pot altera în mod pozitiv terenul cogniției. În mod specific, aceste schimbări interactive au legătură cu:

- **Elementele active din mintea persoanei** – activitatea la care participă, ceea ce este stocat în memoria vizuală sau motrice și ceea ce este mediat/amortizat – o structură externă încurajează un anumit tipar de observație ce activează așteptările, desenarea structurii aduce în atenție unghiuri, dimensiuni și va cauza asocieri cognitive distincte în cortexul motor și vizual;
- **Elementele ce persistă în exterior și în câmpul vizual tangibil** – o structură externă menține structura constantă până în momentul în care se intervine asupra ei; structura nu se estompează precum o fac anumite structuri mentale și procese, și suportă interogații perceptuale repetitive
- **Modalitatea în care informația este încriptată**, atât în plan intern cât și în plan extern, în virtutea interacțiunii. Datorită prezenței unei structuri externe prezente, subiecții pot încerca diferite forme reprezentationale interne și externe; cele două forme pot să continue acest schimb de stări, conducând către noi înțelesuri.

În concluzie, adesea, oamenii sunt capabili să își îmbunătățească gândirea și înțelegerea prin crearea și utilizarea unor reprezentări și structuri externe. Lucrând în afara minții pot schimba ceea ce se află în interiorul ei și în mod interactiv, pot ajunge la noi gânduri. Poate fi

work with an illustration and project extensions and possibilities. At some point, though, the cost of projection becomes prohibitive. By creating external structure that anchors and visually encodes our projections, we can push further, compute more efficiently, and create forms that allow us to share thought. I have presented a few of the powerful consequences of interaction. It is part of a more general strategy that humans have evolved to project and materialize meaningful structure.” – David Kirsh –Thinking with external representations, AI & SOCIETY - Journal of Knowledge, Culture and Communication, Vol. 25, pag. 454

ului de evident însă este în mod suficient fundamental și cuprinzător încât să merite explorare analitică și empirică.”²¹³

Prin urmare, desenul îl angajează pe om într-un proces continuu de schimbare și adaptare la noi și noi condiții ale mediului, nu doar prezente în mod natural ci chiar generate de propria-i minte, după cum însuși David Kirsh concluzionează: „o persoană alterează lumea exterioară, lumea schimbată alterează persoana iar această dinamică persistă.”²¹⁴ Acest ciclu de reflexii continue între minte și lume prin intermediul desenului, arată că acesta este într-adevăr un spațiu de permeere între cele două medii, între interior și exterior, acționând de multe ori ca un mijloc de clarificare atât ale fenomenelor externe cât și ale celor interne pentru cogniția umană. Vom reveni asupra modului în care psihicul gestionează reprezentările și simbolurile pentru a ordona lumea, într-un capitol separat.

Consider că argumentele prezentate mai sus prezintă dovezi palpabile ale dezvoltării fundamentale a creierului sub influența mecanismelor desenului.

²¹³ „Even though some people can do things in their heads that others cannot, there is always a point where internalist cognitive powers are overwhelmed and physical realization is advantageous (see Kirsh 2009b). Thus, although from a purely logical point of view, a closed system of world and person contains no additional information after that person has drawn an interpretation than before, there nonetheless are important changes wrought by interaction that can positively alter the cognitive terrain. Specifically, these interactive changes concern:

- What’s active inside the person’s head—what’s being attended to, what’s stored in visual or motor memory, and what’s primed—an external structure encourages a visual scanpath that activates expectations, drawing the structure displays angles, lengths, and will cause distant cognitive associations in motor and visual cortex;
- What’s persistent outside, and in the visual or tangible field—an external structure holds a structure constant until it is added to; the structure does not decay the way mental structures and processes do, and it supports repeated perceptual inquisition;
- How information is encoded, both inside and outside in virtue of interaction. Because there is an external structure present, subjects can try out different internal and external representational forms, the two forms can play off each other in an interactive manner, leading to new insights.

The upshot is that, often, humans are able to improve their thinking and comprehension by creating and using external representations and structures. By working outside, they change what is inside and interactively they can reach new thoughts. This may be stunningly obvious, yet it is sufficiently foundational and far-reaching to deserve analytic and empirical exploration.” – *Ibidem*, pag. 444

²¹⁴ „a person alters the outside world, the changed world alters the person, and the dynamic continues.” – *Ibidem*, pag. 441

2.7 Desenul și teoria relativității limbajului

Pentru a putea înțelege implicații mai ample pe care desenul le-ar putea avea la nivelul cogniției și al procesării stimulilor lumii exterioare, propun să mai efectuăm o paralelă cu o ipoteză a limbajului, ce ar putea să ne ajute să înțelegem mai bine rolul desenului în dezvoltarea atât individuală, cât și globală a omului.

„Noțiunea relativității lingvistice [...] a fost formulată pentru prima oară de filosofi germani J.G. Herder (1744-1803) și W.V. Humboldt (1767 – 1853). Cu toate acestea, filosofia limbajului elaborată de Humboldt este cea care a influențat lingvistica. El a considerat că subiectul lingvisticii ar trebui să fie acela de a dezvălui rolul limbajului în formarea ideilor. [...] Prin urmare, indivizi vorbitori de limbi diferite ar trebui să aibă viziuni diferite asupra lumii.”²¹⁵

Afirmații către o teorie a relativității limbajului au mai fost enunțate din Antichitate: „Herodot credea că grecii și egiptenii gândeau diferit deoarece grecii scriau de la stânga la dreapta iar egiptenii de la dreapta la stânga.”²¹⁶ până la însuși inițiatorul teoriei relativității, Albert Einstein care, în 1954 scria: „Astfel putem concluziona că dezvoltarea mentală a individului și modalitățile prin care el formează concepte depind în mare parte de limbaj. Asta ne face să realizăm până la ce grad același limbaj înseamnă și aceeași mentalitate. În acest sens, gândirea și limbajul sunt legate împreună.”²¹⁷

Ipoteza a fost continuată de Edward Sapir (1884-1939) un antropolog și lingvist american, iar principala lui preocupare a fost aceea de a construi legături între antropologie și

²¹⁵ „The notion of linguistic relativity [...] was first formulated by German philosophers J.G. Herder (1744-1803) and W.V. Humboldt (1767-1835). However, it was Humboldt's philosophy of language that influenced linguistics. He felt that the subject matter of linguistics should reveal the role of language in forming ideas. [...] Hence, individuals speaking different languages must have different world views.” – Basel Al-Sheikh-Hussein – The Sapir-Whorf Hypothesis Today, Theory and Practice in Language Studies, Vol. 2, No. 3 – pag. 642

²¹⁶ „Herodotus believed that Greeks and Egyptians thought differently because Greeks wrote from left to right and Egyptians from right to left.” – Earl Hunt, University of Washington & Franca Agnoli, University of Padova – *The Whorfian Hypothesis: A Cognitive Psychology perspective* Psychological review 1991, Vol. 98, No. 3 – pag. 377

²¹⁷ “Thus we may conclude that the mental development of the individual, and his way of forming concepts, depend to a high degree upon language. This makes us realize to what extent the same language means the same mentality. In this sense, thinking and language are linked together.” – *Ibidem*

lingvistică. În urma interacțiunilor și studiilor întreprinse asupra limbajelor utilizate de către triburile indigene de pe teritoriul Americii de Nord și al Canadei, „a realizat că există o relație strânsă între limbă și cultură astfel încât una nu poate fi înțeleasă și apreciată în absența cunoștințelor despre cealaltă.”²¹⁸ El izolează două aspecte ale acestei experiențe:

„a) limbajul în care gândim și vorbim modelează modul în care percepem lumea.

b) existența variatelor sisteme lingvistice implică faptul că oamenii care gândesc în aceste limbaje diferite trebuie să perceapă lumea diferit.”²¹⁹

Sapir concluzionează că: *”este o iluzie să ne imaginăm că cineva se poate adapta realității fără a utiliza limbajul și că limbajul nu este altceva decât un mijloc incidental de a rezolva probleme specifice de comunicare și reflecție. Ideea este că ‘lumea reală’ este în mare parte construită în mod inconștient pe obiceiurile lingvistice ale grupului... Vedem și auzim și avem experiențe în mare parte așa cum le avem deoarece obiceiurile lingvistice ale comunității aduc cu ele o predispoziție către anumite alegeri de interpretare.”*²²⁰

El și-a petrecut ultimii ani din viață predând la Universitatea Yale. Aici l-a avut ca student pe Benjamin Lee Whorf (1897 – 1941), lingvist care, deși autodidact până la un punct al carierei sale, reușise să se documenteze în privința unui segment important al limbilor mesoamericane. El a dus mai departe ideile profesorului său, motiv pentru care „Ipoteza relativității lingvistice, [este astăzi n.at] bine cunoscută drept Ipoteza Sapir-Whorf.”²²¹

„Formularea relativității lingvistice, pentru care Whorf este faimos, a fost rezultatul studiului său prelungit asupra limbii Hopi (o limbă amerindiană, n.at). [...] Din moment ce

²¹⁸ „Sapir realized that there is a close relationship between language and culture so that the one cannot be understood and appreciated without the knowledge of the other.” –Basel Al-Sheikh-Hussein – *The Sapir-Whorf Hypothesis Today, Theory and Practice in Language Studies, Vol. 2, No. 3*, pag. 642

²¹⁹ „a) the language we speak and think in shapes the way we perceive the world.

b) the existence of the various language systems implies that people who think in these different languages must perceive the world differently.” – *Ibidem*

²²⁰ „it is quite an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the ‘real world’ is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group... We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain choices of interpretation.” – *Ibidem*, pag 643

²²¹ ”Linguistic Relativity Hypothesis, well-known as the Sapir-Whorf Hypothesis” – *Ibidem*, pag. 642

gândul este exprimat prin limbaj, este firesc ca un limbaj cu o structură diferită să formeze tipare ale gândirii în concordanță cu aceasta, influențând percepția. În consecință, un vorbitor al limbii Hopi care percepe lumea prin intermediul propriului limbaj, trebuie să vadă lumea în acord cu acesta.”²²²

În baza acestor afirmații, „Teoria Sapir-Whorf postula influența limbajului asupra gândirii și percepției. Acest lucru, în schimb, implică faptul că vorbitorii diferitelor limbaje gândesc și percep realitatea în moduri diferite și că fiecare limbaj are propria sa viziune asupra lumii.”²²³

Dacă în cadrul teoriilor lui, Edward „Sapir nu se îndoia de existența unei lumi obiective [și] spunea că oamenii nu doar trăiesc în lumea obiectivă, ci că lumea reală, este într-o mare măsură, în mod inconștient construită pe obiceiurile lingvistice ale unui grup.”²²⁴, în cazul ipotezelor lui Whorf, „existența unei lumi obiective devine discutabilă, și cunoașterea științifică pe care o putem obține este în mod necesar subiectivă [...] dacă limbajul pe care îl vorbim determină atitudinea noastră față de realitate sau dacă doar suntem doar influențați de viziunea sa intrinsecă asupra lumii, rămâne un subiect de discuții aprinse.”²²⁵

Putem face prin urmare o paralelă între modalitatea de influențare a lumii prin prisma limbajului pe care fiecare individ îl folosește și desen, care la rândul său, prin construirea unei lumi interioare, a unui imaginarium, a unui limbaj de simboluri intern, influențează raporturile noastre cu realitatea. Dacă pornim de la premisa că limbajul ne poate influența modul de gândire

²²² „The formulation of the linguistic relativity, for which Whorf is famous, was the result of his prolonged study of the Hopi language (an American indian language). [...] Since thought is expressed through language, it follows that a differently structured language must pattern thought along its lines, thus influencing perception. Consequently, a Hopi speaker who perceives the world through the medium of his language must see reality accordingly.” – Ibidem, pag. 643

²²³ “The Sapir-Whorf hypothesis proclaimed the influence of language on thought and perception. This, in turn, implies that the speakers of different languages think and perceive reality in different ways and that each language has its own world view.” – Ibidem, pag. 642

²²⁴ “Sapir did not doubt the existence of an objective world. He said that human beings do not live in the objective world alone, but that the real world is, to a large extent, unconsciously built up on the language habits of the group.” – Ibidem, pag. 643

²²⁵ “the existence of an objective world becomes questionable, and the scientific knowledge we may obtain is bound to be subjective.[...] Whether the language we speak totally determines our attitude towards reality or whether we are merely influenced by its inherent world view remains a topic of heated discussion.” – Ibidem, pag. 642

și viziunea asupra lumii, prin schemele de gândire pe care le dobândim odată cu asimilarea structurilor interne ale limbajului în cauză, putem observa că desenul dezvoltă o serie de structuri cognitive și psihologice proprii, care modelează mecanismele cognitive, afective și estetice ale individului încă din copilărie. Despre aceste aspecte, voi discuta însă, mai pe larg, în capitolul următor.

Whorf afirmă că :„*disecăm natura de-a lungul liniilor trasate de limbile noastre native. [...] Lumea este prezentată într-un flux caleidoscopic de impresii ce necesită să fie organizate de mințile noastre – și asta înseamnă, în mare parte de către sistemul lingvistic din mințile noastre. Disecăm natura, o organizăm în concepte, și îi atribuim semnificații așa cum o facem, datorită faptului că suntem parte a unei convenții de a le organiza astfel – o convenție ce traversează întreaga comunitate vorbitoare a aceleiași limbi și este codificată în tiparele propriului nostru limbaj. Convenția este, desigur, una implicită și nespusă, dar termenii ei sunt în mod absolut obligatorii; nu putem vorbi altfel decât aderând la organizarea și clasificarea de date pe care o decretă convenția.*”²²⁶

El concluzionează afirmând că „vorbitori de limbi diferite, văd lumea diferit, și chiar și lingviști excepționali, conștienți de diferențele dintre limbaje, nu pot vedea lumea așa cum este în absența filtrului limbajului.”²²⁷

Despre gradul de subiectivitate al lumii, așa cum o percepem fiecare, în interiorul sau în afara limbajului, cred că putem să discutăm puțin mai în profunzime. Ar trebui să punem mai întâi întrebarea dacă percepția în sine este aceeași pentru toți oamenii, sau dacă din contră, ea nu este caracterizată, de fapt, tot de subiectivitate? Lăsând la o parte experiențele individuale,

²²⁶ „*We dissect nature along lines laid down by our native languages [...] the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds – and this means largely by the linguistic systems in our minds. We cut nature up, organize it into concepts, and ascribe significances as we do, largely because we are parties to an agreement to organize it in this way – an agreement that holds throughout our speech community and is codified in the patterns of our language. The agreement is, of course, an implicit and unstated one, but its terms are absolutely obligatory; we cannot talk at all except by subscribing to the organization and classification of data which the agreement decrees.*” (John Bissell Carroll - *Language, Thought, and Reality. Selected writings of Benjamin Lee Whorf* – Technology Press of Massachusetts Institute of Technology in [Cambridge]. – 1956, pp 212-214) – *Ibidem*, pag. 643

²²⁷ „*Different speakers, then, view the world differently, and even sophisticated linguists aware of structural differences between languages cannot see the world as it is without the screen of language*” – *Ibidem*

încărcătura culturală ce poate altera interpretarea anumitor lucruri și referindu-ne strict la oraganele de simț, chiar și aici putem identifica parametri variabili. În acest sens propun să luăm cazul ochiului.

Din punct de vedere fiziologic, ochiul în sine, prin construcția sa nu poate conferi o viziune obiectivă asupra lumii.

„Văzul începe în ochi, însă ochiul nu este un simplu aparat care transmite o imagine către creier. Retina are aproximativ o sută douăzeci de milioane de bastonașe și șase milioane de conuri, însă, cu toate acestea avem doar aproximativ un milion de fibre în nervul optic. Nu există nicio posibilitate ca o imagine cu un număr maxim de pixeli, reprezentând toți acești fotoreceptori, să fie transmiși prin nervul optic. Mai degraba, retina, utilizând mai multe straturi neuronale, devine un mecanism ingenios de codificare a informației vizuale într-un limbaj care evidențiază doar aspectele critice ale obiectelor vizuale. În esență, încriptăm lumea. Dar, în timp ce acest cod ne permite să fim eficienți în procesarea datelor vizuale și permite creierului să se concentreze doar asupra a ceea ce este important pentru recunoaștere, pune de asemenea limitări asupra interpretării lumii și ocazional poate duce la confuzii și iluzii.”²²⁸

În afara acestor limitări pe care ochiul le prezintă din start, apar și variatele stadii de sănătate ale ochiului. De la un simplu astigmatism la boli maculare grave, fiecare mică modificare a formei ochiului, a clarității cristalinului sau a oricărui alt parametru al ochiului, afectează direct percepția.

Unul dintre exemplele cele mai relevante ar fi problemele oftalmologice care au afectat în timp viețile și creația artiștilor, dintre care, poate cel mai cunoscut și cel mai bine documentat caz este cel al lui Claude Monet, a cărui cataractă i-a afectat în mod serios percepția asupra lumii și modul de lucru.

²²⁸ „*Vision begins in the eye, but the eye is not a simple camera that transmits an image to the brain. The retina has roughly 120 000 000 rods and 6 000 000 cones, and yet we have only about 1 000 000 fibers in the optic nerve. There is no way that a fully pixelated image representing all of these photoreceptors can be transmitted through the optic nerve. Rather, the retina, using several layers of neurons, becomes an ingenious device for coding visual information into a simplified 'language' that emphasizes only the most critical aspects of visual objects. In essence, we code the world. But while this code lets us be efficient in managing visual data, and allowing the brain to concentrate just on what is important for recognition, it also puts constraints on our interpretation of the world and occasionally leads to confusions and illusions*” – Michael Marmor MD – *Vision, eye disease, and art: 2015 Keeler Lecture - Eye Vol. 30* – pag. 287

Michael F. Marmor, oftalmolog, profesor și cercetător la Universitatea Stanford, spunea într-o prelegere susținută în anul 2016 că „mecanismele vederii sunt relevante pentru tehnicile artiștilor, iar bolile de ochi adaugă noi provocări procesului de creare a artei”²²⁹

El vorbește despre mai multe tipuri de boli maculare și despre cazurile mai multor artiști, însă pune accent asupra cataractei ce i-a afectat vederea lui Claude Monet: „artiștii cu daltonism își limitează paleta la ocru și albastruri și evită nuanțele de verde. Cataractele brunescante avansate distrug distincția între culori, și pânzele târzii ale lui Monet (înainte de operație) au arătat stranii utilizări ale culorilor intense.”²³⁰

De asemenea, arată și modul în care creierul se adaptează la noile situații încercând să compenseze pentru alterarea culorii cristalinului: „Este important să punem accentul asupra faptului că un artist cu cataractă s-ar putea să nu picteze întotdeauna aceleași tonuri de galben. Deoarece cataracta este un element cronic, vederea se adaptează, iar senzația unei lumi gălbui, poate să se piardă – cu toate acestea, distorsiunile de culoare rămân astfel încât alburile și galbenurile arată asemănător, albastrurile sunt greu de distins iar distincțiile între culori dispar. Dacă un pictor își amintește cum obișnuiau să arate cerul și apa, eforturile de a le picta în acel fel poate duce, în mod paradoxal, la utilizarea unor albastruri mai luminoase și mai saturate.”²³¹

Michael Marmor face o analiză asupra lucrărilor lui Monet pentru a-și demonstra punctul de vedere: „Picturile lui Monet, reprezentând lacul cu nuferi de la Giverny, reflectau percepția sa. În jurul anului 1900, picturile erau remarcabil de realiste, dar picturile lacului între 1915 și 1927 adesea prezentau suprafețe de un albastru intens dar plat pentru zona de apă, spre deosebire de culorile variate și subtile ale lucrărilor mai timpurii. Acest aspect este posibil să îl fi ajutat pe Monet să poată distinge între apă și frunziș. În 1922 abia putea să mai distingă câteva culori

²²⁹ *“Mechanisms of vision are relevant to the techniques of artists, and eye disease adds new challenges to the task of creating art” – Ibidem, pag. 302*

²³⁰ *„Color-blind artists limit their palette to ambers and blues, and avoid greens. Dense brown cataracts destroy color distinctions, and Monet’s late canvases (before surgery) showed strange and intense uses of color. Degas had failing vision for 40 years, and his pastels grew coarser and coarser.” – Ibidem*

²³¹ *„It is important to emphasize that an artist with cataract may not paint these same yellow tones. Because a cataract is always present, vision adapts, and the sense of a yellowish world may be lost – however, color distortions do remain so that whites and yellows look alike, blues are hard to see, and color distinctions disappear. If a painter remembers how sky and water used to look, efforts to paint them that way can lead paradoxically to the use of brighter and stronger blues.” – Ibidem, pag 298*

dincolo de un verde întunecos și multe dintre lucrările lui prezentau culori puternice, variind de la oranjuri luminoase la albastruri intense. Erau ele intenționate sau reflectă o încercare de a percepe culorile dincolo de cristalinul brun translucid? Aceste picturi târzii arată lupta dramatică a unui mare pictor pentru a continua să lucreze, în ciuda unei deteriorări vizuale semnificative.”²³²

Acesta este un argument în plus pentru a observa cum anume în definitiv, suntem profund legați de propria noastră biologie în toate activitățile pe care le întreprindem. Și cum, oricât de mult ne-am dori să putem consitui un punct de vedere comun, și o viziune obiectivă asupra lumii, nu putem vedea cu adevărat dincolo de limitele propriului nostru corp, și a propriei noastre gândiri.

Prin urmare, nici chiar simțurile noastre, deși majoritatea calibrate în limitele acelorași parametri, nu sunt o garanție că semnalele pe care le culegem din afara noastră ar fi identice pentru toți indivizii. Deși ne dorim să putem împărtăși o viziune comună asupra lumii, posibilitatea existenței unor senzații pe care să le putem percepe în mod *obiectiv*, este destul de slabă, percepția noastră fiind ea însăși una relativă. Putem măsura acești parametri, într-adevăr, însă unitățile de măsură pe care le folosim sunt și ele specific umane, prin urmare, după cum am mai explicat anterior, ne pot explica nouă, oamenilor, lumea, însă acest lucru nu înseamnă că ele reprezintă un adevăr universal.

Privind din acest punct de vedere, ipoteza lingvistică a lui Whorf pare mai plauzibilă. El spune că: „percepi doar ceea ce îți permite propriul limbaj, sau ceea ce te predispune să percepi. [...] Vorbitorii de limbi diferite vor avea, prin urmare, perspective diferite asupra lumii”²³³

²³² “Monet’s paintings of the lily pond at Giverny reflected his perceptions (Figure 12c). Near 1900, the paintings were remarkably realistic, but paintings of the lily pond in 1915–17 often showed strong but flat blue fields of color for the water, unlike the varied and subtle colors of earlier years. This may have helped Monet to see distinction between water and leaves. By 1922, he could see little color beyond a murky green and many of his paintings showed strong colors ranging from bright orange to intense blue. Were these colors intentional by design, or do they reflect an attempt to get some feedback through his brunescant lens? These late paintings show dramatically the struggles of a great painter to continue working despite significant visual impairment.” – Ibidem, pag.299

²³³ „You perceive only what your language allows you, or predisposes you to perceive. [...] Speakers of different languages will, therefore, have different world-views” – Basel Al-Sheikh-Hussein – *The Sapir-Whorf Hypothesis Today, Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2, No. 3, pag. 643 – 644

Ar trebui să facem poate o diferență între percepție și înțelegere. Percepția brută, primară, informațiile culese prin simțuri, reprezintă o serie de impulsuri exercitate de lumea exterioară către corpul și psihicul nostru, având ca intermediari organele noastre de simț. Prin urmare, nu putem spune că limbajul alterează însăși percepția lucrurilor, ci mai degrabă interpretarea semnificației și înțelegerea acestora.

Unul dintre argumentele lui Whorf prezintă o observație pe care a făcut-o în cadrul studiului limbii tribului Hopi: „Categoriile gramaticale Hopi asigură un raport *procesual* față de lume, pe când categoriile din SAE (*Standard Average European*, un termen stabilit de Whorf în cercetările sale pentru a desemna limbile europene, n.at.) dau vorbitorilor de SAE o orientare fixă către timp și spațiu, astfel că ei nu numai că în anumite feluri ,obiectivază’ realitatea, dar chiar disting între obiecte ce trebuie să fie numărate, e.g., copaci, dealuri și scânteii, și acelea ce nu necesită numărare, e.g., apă, foc și curaj [...] Hopi văd lumea ca un set continuu de procese; obiectele și evenimentele nu sunt distincte și cuantificabile; și timpul nu este împărțit în segmente fixe în așa fel încât să existe o recurență a anumitor lucruri, e.g. minute, dimineți și zile. În contrast, vorbitorii de SAE privesc aproape totul din interiorul lumii lor ca fiind distinct, măsurabil, cuantificabil și recurent; timpul și spațiul nu curg unul într-altul; scânteile și flăcările sunt precum pixurile și creioanele [...] În această viziune, așadar, limbajul aduce cu el un voal sau un filtru în fața realității.”²³⁴

În viziunea lui Basel Al-Sheikh Hussein (n. 1947)²³⁵ „cei care găsesc ipoteza lui Whorf atractivă susțin faptul că limbajul unei persoane afectează relațiile persoanei cu lumea exterioară într-una sau mai multe modalități. Dacă limbajul A are un cuvânt pentru un anumit concept, atunci acel cuvânt le înlesnește vorbitorilor limbajului A posibilitatea de a se referi la acel

²³⁴ „Hopi grammatical categories provide a ,process’ orientation towards the world, whereas the categories in SAE give SAE speakers a fixed orientation toward time and space so that they not only ,objectify’ reality in certain ways but even distinguish between things that must be counted, e.g., trees, hills, and sparks and those that need not be counted, e.g., water, fire, and courage.[...] The Hopi see the world as essentially an ongoing set of processes; objects and events are not discrete and countable; and time is not apportioned into fixed segments so that certain things reccur, e.g. minutes, mornings and days. In contrast, speakers of SAE regard nearly everything in their world as discrete, measurable, countable, and recurrent; time and space do not flow into each other; sparks and flames are like pens and pencils. [...] In this view, then language provides a screen or filter to reality.” – *Ibidem*, pag. 644

²³⁵ Profesor asistent de Lingvistică la Colegiul de Arte, Departmentul de Limba și Literatura Engleză, Al-Zaytoonah Private University of Jordan, Amman, Iordania

concept prin comparație cu vorbitorii limbajului B, cărora le lipsește un asemenea cuvânt și care sunt forțați să utilizeze în loc o circumlocuțiune. Mai mult decât atât, este mai ușor pentru vorbitorii limbii A să perceapă instanțele aceluși concept. Dacă o limbă necesită ca anumite distincții să fie realizate datorită sistemului său gramatical, atunci vorbitorii acelei limbi devin conștienți de tipurile de distincții la care se face referire; spre exemplu sex, timp, număr și însuflețire. Aceste distincții ar putea de asemenea să aibă un efect asupra modului în care vorbitorii deprind să se descurce cu elementele lumii, i.e., pot avea consecințe atât asupra dezvoltării cognitive cât și asupra celei culturale.”²³⁶

Acest lucru este evident în exemplul culturii Mesopotamiene. Deși sunt reprezentări ale aceluiași sistem de înțelegere, limbajul vorbit și limbajul scris reprezintă două sisteme de referință, care în ciuda unei rădăcini comune a aceluiași înțeles, necesită două procese separate de învățare și două procese separate de realizare a cogniției, învățarea scrierii fiind echivalentă învățării unui limbaj nou. Iar, odată deprinsă, am putut observa în ce mod scrierea a influențat atât societatea, din punct de vedere al eficientizării sistemului administrativ, cât și din punct de vedere cultural, prin schimbarea paradigmei în care erau realizate picturile ceramice.

Dr. Sonja Gipper, lingvist la Institutul de Lingvistică de la Universitatea din Köln spune că: „Nu poate exista niciun dubiu că limba nativă ne influențează procesul de gândire, dar din moment ce suntem capabili să inițiem schimbări în limbajul nostru și în modalitățile noastre de gândire, problema relativismului nu poate fi pusă în termeni absoluți sau într-o relație deterministă, ci mai degrabă putem vorbi despre gradul în care acest proces are loc.”²³⁷

²³⁶ „Those who find the Whorfian hypothesis attractive argue that the language a person speaks affects that person's relationship to the external world in one or more ways. If language A has a word for a particular concept, then that word makes it easier for speakers of language A to refer to that concept than speakers of language B, who lack such a word and are forced to use a circumlocution. Moreover, it is actually easier for speakers of language A to perceive instances of the concept. If a language requires certain distinctions to be made because of its grammatical system, then the speakers of that language become conscious of the kinds of distinctions that must be referred to; for example sex, time, number and animacy. These distinctions may also have an effect on how speakers learn to deal with the world, i.e., they can have consequences for both cognitive and cultural development.” – Ibidem

²³⁷ „There can be no doubt that our mother language influences our thinking process, but since we are capable of initiating changes in our language and in our thinking habits, the question of relativity cannot be posed in terms of absoluteness or determinism, but in terms of degree.” – Ibidem, pag. 645

Basel Al-Sheikh Hussein spune că „Whorf a tradus diferite limbi dintr-una într-alta, obținând structuri și înțelesuri cu totul diferite. Unele limbi, precum Nootka (o limbă amerindiană, n.at.) nu divid propozițiile în cuvinte individuale. Whorf pune pe seama grecilor sistemul de contraste și faptul că acesta a devenit un principiu de judecată, cum ar fi: Verb/Subiect, Acțiune/Actor și Subiect/Predicat. Spune că limbile europene sunt construite pe acest contrast și în consecință tind către elaborarea unor principii ale fenomenelor obiective. Această *ideologie a naturii bipartită*, comună limbilor europene a influențat știința modernă, în sensul în care *observăm acțiuni și forțe acolo unde poate ar fi mai bine să vedem stări.*”²³⁸

Poate o ipoteză mai plauzibilă s-ar afla undeva la mijlocul celor două versiuni ale teoriei. Lumea *obiectivă*, mai precis lumea exterioară omului, a existat și probabil va exista și după încetarea existenței ultimului om. Ca orice altă specie, omul este efemer. Prin urmare el, în raport cu restul lumii/la o scară cosmică apare ca observator/martor al propriei vieți și a evenimentelor din natură. Clasifică, studiază, își forțează propriile limite pentru a își înțelege în definitiv propriul rol în toată ecuația universală. Prin urmare lumea *obiectivă* nu poate fi negată. Modul în care fiecare individ o percepe însă, este într-adevăr unul subiectiv. O face în limita propriilor simțuri și prin prisma propriilor experiențe și unelte. Limbajul este tot o unealtă/un element tehnologic. Este și el, un mediator între om și lume, rezultat al mecanismelor evolutive și a amprentelor pe care acestea le-au lăsat asupra minții și corpului uman.

Desigur, există și critici la adresa teoriei relativității lingvistice, în special asupra ipotezei *tari* a lui Whorf, ce afirmă că limbajele nu pot fi traduse în mod perfect dintr-unul în celălalt.

„Critica lingvistică la adresa lui Whorf s-a concentrat pe intertraductibilitate: poate fi o afirmație dintr-o limbă să fie tradusă într-o afirmație dintr-o altă limbă? Consensul general este că traducerea este posibilă.”²³⁹

²³⁸ „Whorf translated different languages into one another and obtained completely different structures and meanings. Some languages like Nootka (an American Indian language) do not divide their sentences into individual words. Whorf blames the Greeks for building up a contrast system and making it a law of reason, such as: Verb/Subject, Action/Actor, and Subject/Predicate. He says the European languages are built up on this contrast and consequently tend to objectivist phenomena. This ‚bipartion ideology of nature’ common to European languages has influenced modern science in the way that they see actions and forces where it sometimes might be better to see states.” – *Ibidem*

²³⁹ „Linguistic criticism of Whorf have usually focused on intertranslability: can a statement in one language be translated into a statement in another language? The general consensus is that such translation is possible.” – Earl

Ceea ce consider relevant pentru această cercetare, este însă teoria lui *slabă*:

„Traductibilitatea contrazice versiunea tare a ipotezei Whorfiane, ce spune că un gând ce poate fi exprimat într-o limbă este posibil să nu poată fi tradus într-o alta. Forma mai slabă a ipotezei afirmă că limbajul favorizează în mod diferit anumite procese ale gândirii în detrimentul altora, până la punctul în care un gând, care este ușor exprimabil într-una dintre limbi, este realmente posibil să nu fi fost dezvoltat de vorbitorii altui limbaj.”²⁴⁰

Dacă raportăm acest lucru la desen, atunci într-adevăr, putem observa cum fiecare individ dezvoltă o preferință pentru anumite materiale, anumite gesturi, anumite simboluri, și extrapolând, o preferință pentru anumiți particulari, pe care alți indivizi în căutările lor, fie nu i-au luat în considerare, fie nu au cercetat suficient pentru a afla de existența acestora. Vom reveni asupra acestui aspect.

John A. Lucy (n. 1949), lingvist și psiholog american, profesor în cadrul Universității Chicago, la Departamentul Dezvoltării Umane Comparate, alături de Richard A. Shweder (n. 1945), antropolog cultural și profesor la aceeași universitate, în studiul lor *Whorf and his Critics: Linguistic and Nonlinguistic Influences on Colour Memory* au analizat relația dintre limbaj și memorie. „Aceste studii arată că deși percepția ar putea fi imună în fața limbajului, memoria nu este. Memoria poate fi bazată pe două tipuri diferite de amintiri, o amintire directă a informației senzoriale înregistrate la momentul în care percepem un eveniment și o amintire indirectă, de natură lingvistică, a efectului evenimentului asupra noastră. Efectele din urmă, deoarece sunt codificate de limbaj, sunt supuse oricărei înclinații construite în limbajul celui care înregistrează amintirea.”²⁴¹

Hunt, University of Washington & Franca Agnoli, University of Padova – *The Whorfian Hypothesis: A Cognitive Psychology perspective* Psychological review 1991, Vol. 98, No. 3 – pag. 377

²⁴⁰ „Translability contradicts the strongest version of Whorfian hypothesis, which states that a thought expressible in one language may not be expressible in another. The weaker form of the hypothesis states that language differentially favors some thought processes over the others, to the point that a thought that is easily expressed in one language might virtually never be developed by speakers of another language.” – *Ibidem*, pag 377-378

²⁴¹ “These studies show that although perception may be immune to language, memory is not. Memory can be based on two different records, a direct record of the sensory information at the time that we perceive an event and an indirect, linguistically based record of our description of the event to ourselves. The latter effects, because they are coded by language, are subject to any biases built into the memorizer’s language.” – *Ibidem*, pag. 381

În studiul *Eyewitness Testimony (Mărturiile martorilor oculari – 1974)* Elizabeth Loftus (n. 1944) psiholog cognitiv profesor la University of California, și Irvine și John Palmer, profesor la Departamentul de Psihologie al Universității Washington, „au arătat oamenilor o mașină verde. Mașina a fost apoi etichetată ca fiind albastră de către experimentator. Într-un test ulterior de recunoaștere, observatorii au ales ca nuanță corespunzătoare mașinii o culoare intermediară între culoarea prezentată în testul original și culoarea albastră prototip.”²⁴²

Jonathan Schooler (n. 1959), psiholog și profesor de Științe Psihologice și Științe ale Creierului la University of California împreună cu psihologul Tonya Y. Engstler Schooler au publicat în 1990 un alt studiu, *Verbal Overshadowing of Visual Memories: Some Things Are better Left Unsaid (Eclipsarea verbală a memoriei vizuale: Anumite lucruri mai bine rămân nespuse)*, ce ducea mai departe premisa elaborată de Loftus și Palmer. În cadrul cercetării „oamenilor le erau arătate jetoane de culori nonprototipale, pe care îi rugau mai apoi să le eticheteze. Unui grup de control i-au fost arătate aceleași jetoane, însă nu au trebuit să le eticheteze. Grupul experimental a avut performanțe mult mai slabe decât grupul de control la un test de recunoaștere ulterior, indicând că actul etichetării deforma memoria. Deoarece această cercetare a fost realizată în contextul memoriei martorilor oculari, Schooler și Engstler-Schooler nu au comentat asupra importanței studiului lor pentru ipoteza whorfiană.”²⁴³

Earl B. Hunt (1933-2016) psiholog specializat în studiul inteligenței umane și artificiale și Franca Agnoli, profesor la Departamentul de Psihologie a Dezvoltării și Socializării la Universitatea din Padova, autori ai eseului *The Whorfian Hypothesis: A Cognitive Psychology Perspective (Ipoteza Whorfiană: O perspectivă a Psihologiei Cognitive)* consideră însă că: „este relevant deoarece etichetarea trebuie să se producă în termenii restrânși ai limbajului

²⁴² „showed people a green car. The car was then labeled blue by the experimenter. In a subsequent recognition test observers chose as the true color one that was intermediate between the colour originally presented and a prototypical blue color.” – *Ibidem*, pag. 381

²⁴³ „people were shown nonprototypical color chips, which they were then asked to label. A control group saw the same chips but were not asked to label them. The experimental group performed worse than the control group on a subsequent recognition task, indicating that the act of labeling distorted memory. Because this research was done in the context of eyewitness memory, Schooler and Engstler-Schooler did not comment on the importance of their study for the Whorfian hypothesis.” – *Ibidem*, pag. 381.

observatorului. Prin urmare, gradul de deformare ar trebui să fie determinat de acuratețea etichetării.”²⁴⁴

O altă observație a celor doi cercetători ar fi că ”diferitele limbaje ne forțează să descriem evenimente în modalități diferite, în sensul în care ele ne concentrează atenția asupra unor aspecte diferite ale situației lingvistice.”²⁴⁵

Unul dintre argumentele lor reprezintă o analiză a limbii populației Quechua.

„Populația Quechua este în mod particular un caz interesant. Ei trăiesc într-un mediu în mod excepțional montan, în Anzi. Nu există un cuvânt pentru a descrie o suprafață plată în Quechua, ceea ce trebuie să determine conceperea unei câmpii destul de dificilă. Populația Quechua oferă indicații de direcție în termeni ce desemnează imagini ale corpului uman ce subliniază verticalitatea. Spre exemplu, ei vor vorbi despre capul, burta sau piciorul muntelui. Sistemul poate fi complex, deoarece satele sunt organizate într-un sistem de părți corporale, astfel încât un anumit sat să poată fi piciorul, raportat la satul de deasupra, și capul, raportat la satul de sub el. Limba Quechua are, prin urmare, dezavantajul de a nu fi adecvat pentru un teren nefamiliar. [...] Vorbitorii limbilor ce folosesc puncte cardinale pentru direcții pot să desemneze în mod clar partea de nord a unui munte pe care nu l-au mai văzut, dar fața muntelui este lipsită de semnificație dacă vorbitorii nu împărtășesc o convenție a muntelui despre care se discută.”²⁴⁶

De asemenea, de aici putem observa cât de important este mediul în care este dezvoltat un sistem lingvistic, și cum acesta, departe de a fi un mecanism obiectiv, universal, de

²⁴⁴ *“it is relevant because labeling has to be restricted to terms in the observer’s language. Therefore the extent of distortion should be determined by the fineness of the labeling.” – Ibidem, pag. 381*

²⁴⁵ *“different languages force us to describe events in different ways, in the sense that they focus attention on different aspects of the linguistic situation.” – Ibidem, pag 382*

²⁴⁶ *“The Quechua are a particularly interesting case. They live in an exceptionally mountainous terrain in the Andes. There is no word for flat in Quechua, which must make thinking about a plain, difficult. The Quechua give directions in terms of body images that emphasize verticality. For instance, they will speak of the head, belly or foot of a mountain. The system can be complex, because villages are organized into a system of body-parts relations, so that a given village may be the foot with respect to a village above it and the head with respect to a village below it. The Quechua language has thus, the disadvantage of not being suitable for an unfamiliar terrain. [...] Speakers of languages that use cardinal points for direction can unambiguously designate the north side of a mountain they have never seen, but the face of a mountain is meaningless unless the communicators share a convention about the mountain being discussed.” – Ibidem, pag. 386*

transmitere a unei informații și de ilustrare a unor concepte, ne conține propria subiectivitate și cultură și propriul unghi, uman, de vedere.

„Există afirmații care sunt naturale limbii A ce pot fi enunțate însă nu și stăpânite în limba B? Ipoteza Whorfiană este mai degrabă privită ca o ipoteză psihologică a performanței limbajului și nu ca o ipoteză lingvistică asupra competenței lingvistice. Analiza noastră ne-a convins că limbaje diferite ridică probleme diferite pentru cogniție și oferă sprijin diferențiat pentru aceasta.”²⁴⁷

Acestea sunt o serie de argumente ce par să confere măcar parțial, o oarecare validitate a ipotezei. Cu toate acestea, disputa în lumea științifică este una ce continuă până în prezent, existând la fel de multe argumente și împotriva ei.

Scopul meu aici nu este să demonstrez sau să infirm validitatea teoriei Sapir-Whorf, ci să investighez argumentele lor, conform cărora limbajele ar influența mecanismele cognitive, și să arăt motivele pentru care forma slabă a teoriei whorfiane se potrivește în linia de argumentație a acestei lucrări, și cum, asemenea limbajului, și mecanismele desenului sunt capabile să influențeze atât mecanismele cognitive individuale, cât și cele ale unor întregi culturi sau civilizații. Primul argument a fost deja expus anterior, prin chiar evoluția mijloacelor cognitive de abstractizare, facilitate succesiv, mai întâi de elaborarea desenelor rupestre, urmate de obiectele simbolice sub forma contoarelor Mesopotamiene, de apariția primului limbaj simbolic, matematica, iar mai apoi de apariția limbajului scris, a cărui esență constă tot într-o serie de simboluri grafice.

Aceste trei forme de reprezentare, sub forma a trei limbaje diferite: desenul, limbajul matematic și scrierea, ar putea, dacă este să ne raportăm la împărțirea făcută de Iredell Jenkins, să corespundă triadei estetic-rațional-afectiv, împreună, ajutând la dezvoltarea artei, teoriei și tehnologiei, cele trei unelte necesare dezvoltării mijloacelor de adaptare la schimbările constante ale lumii.

²⁴⁷ “Are there statements that are natural to language A that are stateable but unmanageable in language B? The Whorfian Hypothesis is properly regarded as a psychological hypothesis about language performance, and not as a linguistic hypothesis about language competence. Our review has convinced us that different languages pose different challenges for cognition and provide differential support to cognition” – *Ibidem*, pag. 387

Prin urmare, dacă ne dăm câțiva pași în spate, putem observa că teoria whorfiană se poate adresa nu doar limbajelor fonemice, ci întregului set de limbaje de care dispunem și că în spatele teoriei relativității lingvistice poate exista un anumit potențial de validitate.

Limbajele analizate atât de Whorf cât și de studiile generate în jurul cercetărilor sale, care doresc să testeze validitatea ei, compară în principal limbaje fonemice, a căror funcție cognitivă este în definitiv similară în raportul minții cu lumea. Numesc și clasifică elementele și fenomenele lumii și relațiile dintre ele. Desigur chiar și în cadrul acestora există probabilități ridicate ca diferite particularități să determine o percepție culturală diferită asupra anumitor concepte, elemente sau fenomene ale lumii, însă diferențele cele mai clare, în intenție și în generarea de mecanisme cognitive, le putem observa dacă alăturăm limbajelor fonemice, pe care le putem constitui într-o singură categorie, limbajul matematic și în definitiv chiar și desenul. Din acest punct de vedere putem observa, în baza argumentelor expuse anterior în acest capitol, că fiecare dintre ele a determinat schimbări în mecanismele cognitive umane și în paradigmele și culturile civilizațiilor de-a lungul timpului.

Potențialul teoriei Sapir-Whorf cred că poate fi observat cel mai bine nu în cazul limbajelor fonemice, ci în alăturarea sistemelor lingvistice fundamentale diferite, cum ar fi spre exemplu, orice limbaj scris și limbajul matematic. Amândouă au sintaxe fundamentale diferite și necesită o învățare sistematică și o deprindere a unor funcționalități proprii, specializate. Iar fiecare dintre ele ajută la dezvoltarea mai multor abilități cognitive și modalități de abstragere a realității.

De asemenea, cred că desenul, matematica, limbajele fonemice și scrise trebuie să fie privite ca elemente solidare ale aceluiași sistem cognitiv de traducere și înțelegere a lumii. Sunt sisteme mentale și vizuale abstracte dobândite de-a lungul mileniilor prin intermediul mecanismelor evolutive, pentru a putea dezvolta o comprehensiune mentală/subiectivă, din ce în ce mai elaborată asupra lumii și asupra nouă înșine.

Prin urmare, limbajul fonemic, limbajul matematic și desenul sunt elemente formatoare de paradigme.

Obiectele simbolice, și ulterior desenul, au dat naștere unui limbaj abstract, și anume matematica. Prin urmare au alterat în mod semnificativ cultura, știința și implicit tehnologiile care au urmat invenției ei pe parcursul mileniilor. La fel, desenul a generat prin extensie și scrierea, care a răspândit cunoașterea. Astfel că, dacă este să aplicăm teoria Sapir-Whorf la

nivelul desenului, putem concluziona că el are un rol formator atât de-a lungul mileniilor în dezvoltarea psihicului și a paradigmelor umane, cât și la nivel individual, acționând ca element de auto-cunoaștere și înțelegere a propriului sine, a paradigmei personale. O cultură este definită de un set de nevoi comune, de valori comune, de credințe, visuri și speranțe. Dar aceleași lucruri definesc și un singur individ. Prin urmare, dacă desenul poate deveni o oglindă a tuturor acestora la nivelul unei culturi, cu atât mai mult, el poate să se constituie asemenea unei oglinzi a propriilor valori, credințe și speranțe. Și prin particularitățile pe care le descoperim despre noi înșine, prin practicarea lui, acesta ne poate influența cursul acțiunilor și al deciziilor. Desenul, acționând ca un limbaj ce poate fi deslușit, după cum voi explica în continuare, doar de către autorul acestuia, devine un limbaj definitiv pentru paradigmele individuale, pentru viziunea asupra lumii. Prin urmare, asemenea limbajului, care poate influența gradul de înțelegere al lumii în diferite civilizații și popoare, desenul poate influența cursul acțiunilor fiecărui individ, acest *limbaj interior* fiind definitiv și unic pentru fiecare om în parte. Precum limbajul poate lărgi orizonturile poporului care îl vorbește înspre particularități ale realității pe care alte culturi nu le observă, la fel și desenul poate spori cunoașterea desenatorului despre el însuși, purtând-ul prin cotloane ale propriului sine, pe care, în absența acestuia nu le-ar fi descoperit.

Poate că în privința limbajului, oamenii de știință nu se pot pune de acord, însă desenul, în mod clar, influențează dezvoltarea, evoluția și mijloacele de cunoaștere atât ale culturilor, cât și ale indivizilor.

O situație clară ce ne oferă posibilitatea de a observa acțiunea solidară a limbajului scris și a simbolurilor grafice putem regăsi în biografia lui Helen Keller. Este un exemplu în care putem studia importanța desenului și a limbajului în formarea proceselor de cogniție, atunci când ele sunt prezentate unei conștiințe din care ele sunt absente.

Helen Keller este prima persoană surdo-muto-oarbă care s-a înscris în învățământul superior. A absolvit în anul 1904 Colegiul Radcliffe cu o diplomă de licență în Arte. A fost cunoscută ca autor de carte și lector. Fragmentul autobiografic reprodus mai jos prezintă momentul exact în care mintea umană corelează cuvintele de obiecte, și cum acest proces influențează percepția noastră afectivă asupra lumii.

„Într-o zi, în timp ce mă jucam cu noua mea păpușă, doamna Sullivan mi-a pus păpușa mare de cârpe în brațe și a silabisit »p-ă-p-u-ș-ă« încercând să mă facă să înțeleg că

»p-ă-p-u-ș-ă« face referire la amândouă. Mai devreme în ziua aceea aveusesem un diferend cu privire la cuvintele »c-a-n-ă« și »a-p-ă«. Doamna Sullivan a încercat să mă facă să înțeleg că

»a-p-ă« este apă și »c-a-n-ă« este cană, dar eu continuam să le încurc. Cu disperare, lăsa subiectul de-o parte pentru moment, numai pentru a-l relua cu proxima ocazie. Am devenit nerăbdătoare la tentativele ei repetate de a mă face să înțeleg, și, luând în mâini păpușa nouă, am trântit-o de podea. Am simțit o puternică bucurie simțind fragmentele de păpușă spartă la picioarele mele. Nici părerea de rău nici regretul nu au urmat răbufnirii mele emoționale. Nu iubisem păpușa. În lumea întunecată și nemișcată în care trăiam eu, nu exista niciun sentiment puternic sau tandrețe. Am simțit-o pe profesoara mea măturând fragmentele pe podeaua șemineului și am avut un sentiment de satisfacție știind că pricina disconfortului meu dispăruse. Profesoara mi-a adus pălăria și știam că aveam să mergem afară, în lumina caldă a soarelui. Acest gând, dacă o senzație fără cuvinte poate fi numit gând, m-a făcut să țopăi și să sar de plăcere. Am pășit pe calea către fântâna acoperită, atrase de mirosul caprifoiului cu care aceasta era acoperită. Cineva scotea apă iar profesoara mi-a pus mâna sub apa curgândă. Pe măsură ce apa se revărsa peste una din mâini, profesoara a silabisit în palma celeilalte »a-p-ă«. Stăteam nemișcată, cu atenția concentrată toată asupra mișcării degetelor ei. Deodată am avut conștiința înțeșată a ceva parcă pierdut – emoția unei aduceri aminte, și cumva, misterul limbajului mi-a fost revelat. Am știut atunci că »a-p-ă« este acel ceva minunat și rece care îmi curgea în palmă. Acel cuvânt viu mi-a trezit sufletul, i-a dăruit lumină, speranță, bucurie, l-a eliberat! Mai erau încă bariere, e adevărat, însă bariere ce puteau fi îndepărtate cu timpul. Am părăsit fântâna acoperită nerăbdătoare de a învăța. Totul avea un nume, și fieare nume dădea naștere unui nou gând. Întorcându-ne către casă, fiecare obiect pe care îl atingeam părea să freamete de viață. Asta pentru că vedeam totul din această ciudată nouă perspectivă ce mi se prezentase. Intrând pe ușă, mi-am amintit de păpușa pe care o spărsesem. Mi-am pipăit calea către șemineu și am ridicat piesele. Apoi ochii mi s-au umplut de lacrimi, deoarece am realizat ceea ce făcusem, și pentru prima oară am simțit remușcare și jale/părere de rău. Am învățat în acea zi o grămadă de cuvinte noi. Nu îmi amintesc exact care sunt toate acestea, dar știu că mamă, tată, soră, profesoară se aflau printre ele – cuvinte ce aveau să facă lumea să înflorească pentru mine »precum toiagul lui Araon, cu flori«. Ar fi fost greu să găsești un copil mai fericit decât mine atunci când, la sfârșitul

zilei aceleia pline de evenimente m-am întins în culcușul meu și am re trăit toate bucuriile pe care ea mi le adusese, și pentru prima dată, tânjeam după începutul unei noi zile.”²⁴⁸

Studiul cazului lui Helen Keller ne arată nu doar faptul că limbajul joacă un rol important, ci însăși semnul, simbolul, litera desenata de profesoară în palma copilei, asociată cu senzația apei reci curgânde, a reprezentat cheia către deblocarea unor conexiuni cognitive, pe care mintea lipsită de imagini și cuvinte nu era în stare să le pună laolalta. Simbolul însă a reușit.

²⁴⁸ *“One day, while I was playing with my new doll, Miss Sullivan put my big rag doll into my lap also, spelled ‘d-o-l-l’ and tried to make me understand that ‘d-o-l-l’ applied to both. Earlier in the day we had had a tussle over the words ‘m-u-g’ and ‘w-a-t-e-r’. Miss Sullivan had tried to impress it upon me that ‘m-u-g’ is mug and that ‘w-a-t-e-r’ is water, but I persisted in confounding the two. In despair she had dropped the subject for the time, only to renew it at the first opportunity. I became impatient at her repeated attempts and, seizing the new doll, I dashed it upon the floor. I was keenly delighted when I felt the fragments of the broken doll at my feet. Neither sorrow nor regret followed my passionate outburst. I had not loved the doll. In the still, dark world in which I lived there was no strong sentiment or tenderness. I felt my teacher sweep the fragments to one side of the hearth, and I had a sense of satisfaction that the cause of my discomfort was removed. She brought me my hat, and I knew I was going out into the warm sunshine. This thought, if a wordless sensation may be called a thought, made me hop and skip with pleasure. We walked down the path to the well-house, attracted by the fragrance of the honeysuckle with which it was covered. Someone was drawing water and my teacher placed my hand under the spout. As the cool stream gushed over one hand she spelled into the other the word water, first slowly, then rapidly. I stood still, my whole attention fixed upon the motions of her fingers. Suddenly I felt a misty consciousness as of something forgotten a thrill of returning thought; and somehow the mystery of language was revealed to me. I knew then that ‘w-a-t-e-r’ meant the wonderful cool something that was flowing over my hand. That living word awakened my soul, gave it light, hope, joy, set it free! There were barriers still, it is true, but barriers that could in time be swept away. I left the well-house eager to learn. Everything had a name, and each name gave birth to a new thought. As we returned to the house every object which I touched seemed to quiver with life. That was because I saw everything with the strange, new sight that had come to me. On entering the door I remembered the doll I had broken. I felt my way to the hearth and picked up the pieces. I tried vainly to put them together. Then my eyes filled with tears; for I realized what I had done, and for the first time I felt repentance and sorrow. I learned a great many new words that day. I do not remember what they all were; but I do know that mother, father, sister, teacher were among them words that were to make the world blossom for me, ‘like Aaron’s rod, with flowers.’ It would have been difficult to find a happier child than I was as I lay in my crib at the close of that eventful day and lived over the joys it had brought me, and for the first time longed for a new day to come” – Helen Keller - *The Story of my life*, pag. 35-37*

Deși nu este vorba despre un desen vizibil propriu-zis, nu putem vorbi nici de litere ce sunt prezentate conștiinței în mod direct. Ci mai degrabă este vorba despre un parcurs. Un desen al literelor pe care, din cauza hipoacuziei, nu le putea asimila ca foneme. Prin urmare literele rămâneau astfel doar o serie de simboluri grafice, care atribuite elementelor naturale au ajutat-o pe Helen Keller să le poată sistematiza și în același timp i-au oferit o nouă perspectivă asupra relaționării cu ele. Acest lucru poate fi clar observat dacă luăm în considerare faptul că, odată lumea etichetată/catalogată/sistematizată cu simboluri, copila a înțeles ce anume reprezentau cioburile de pe podea, realizând că nu a spart doar un obiect fără nume, ci a spart *păpușa*. Simbolurile au conferit prin urmare elementelor lumii și o nouă dimensiune emoțională, nu doar un sistem de catalogare.

Acest exemplu este o dovadă clară în susținerea ipotezei că limbajele și desenul pot influența în mod direct cogniția întrucât au creat punți între elementele de percepție, cogniție și centrii emoționali prin semn.

Poate că limbajul în sine nu poate să altereze o cultură la rădăcina ei însă, după cum am văzut, poate influența nu doar manifestările din interiorul unei culturi, dar și evoluția biologică a omului.

Dacă procesul de formare a limbajului poate să modeleze într-o asemenea manieră dezvoltarea unei paradigme și, în definitiv, a unei specii, prin argumentele prezentate anterior de-a lungul acestui capitol, putem afirma că și desenul are un astfel de rol formator, alături de limbaj, atât în evoluția unei culturi cât și în evoluția fiecărui individ.

Cred că putem concluziona astfel că viziunea pe care o deținem în orice moment dat asupra lumii este una specifică umanității, filtrată prin propriile simțuri și propria gândire. Iar mergând din nou de la o viziune macroscopică înapoi către una individuală, putem observa că nici în acest caz nu putem stabili un punct de vedere comun, întrucât chiar și aici simțurile variază în mod mai evident sau mai subtil de la un om la altul. Adăugând toate celelalte elemente ale experienței, ale culturii și ale limbajului utilizat de fiecare cultură, cu elementele sale specifice, putem afirma că într-adevăr, ne confruntăm cu o viziune profund subiectivă asupra lumii. Iar dacă avem la îndemână ca principale elemente de explorare ale lumii exterioare teoria și tehnologia, poate ar trebui să ne îndreptăm privirea către mijlocul de interogare al subiectivității cel mai la îndemână: desenul.

2.8 Desenul și limbajul

Înainte de a trece la un următorul capitol, în care vom studia modul în care putem explora cu ajutorul desenului aspecte interne, psihologice, ale individului, consider că este necesar să evidențiem totuși, în ciuda solidarității, diferențele fundamentale între desen și limbaj.

Dacă desenul, limbajul fonemic și cel scris, împărtășesc funcționalități cognitive, nu același lucru se poate spune și despre funcționalitățile lor sociale. Una dintre cele mai răspândite teorii ale desenului este cea a expresiei, în care desenul este generat pentru a transmite un mesaj către un public, cel mai probabil dintr-o nevoie de validare socială. Însă este oare o presupunere care chiar explică motivația actului de a desena? Propun să analizăm în continuare diferențele între mecanismele desenului și mecanismele comunicării, pentru a vedea dacă într-adevăr, desenul are o funcție de transmisie externă.

Putem observa, din dovezile arheologice că modificările biologice necesare apariției limbajului fonemic au fost în principal o necesitate de ordin extern, de comunicare interindividuală, ce a determinat organismul să evolueze până în momentul în care au putut fi articulate cuvinte și alcătuite sintaxe.

Desenul în schimb, a apărut mai degrabă ca un element simbolic, ritualic, menit să medieze o relație individuală a omului cu lumea.

Dacă limbajul asigură în primă fază o modalitate de relaționare a fiecărui individ în societatea umană, desenul apare ca un element mediator al propriei individualități în raport cu restul lumii palpabile și ulterior, în raport cu componentele abstracte elaborate de minte în încercarea ei de a relaționa cu lumea.

Dacă luăm în considerare că limbajul, fiind un sistem reglementat, nu asigură, nici chiar în termenii stricți ai morfologiei și gramaticii, o transmisie perfectă a informațiilor, atunci desenul, sau orice alt tip de comportament corelat practicilor pe care astăzi le denumim *arte*, ce constituie forme de limbaj nereglementate, și care, deși au fiecare în parte câte un aspect tehnic, formal, ce poate fi deprins asemenea unui limbaj, nu pot purta cu ele un înțeles extrinsec actelor în sine. O linie care nu alcătuiește un cuvânt, poate fi atribuită mai multor înțelesuri în paradigme diferite, dar și interpretată diferit de indivizi ce s-au dezvoltat la umbra aceleiași paradigme. Liniile desenului poartă semnificație doar din prisma experienței celui care îl realizează. Printr-o simplă paralelă între modalitatea de funcționare a limbajului și cea a desenului, putem arăta clar

cum acestea două se diferențiază, și de ce desenul în sine, nu poate purta semnificație dincolo de psihicul desenatorului.

Unul dintre rolurile principale ale limbajului este acela de a „asigura sistemul de codificare pentru transmiterea unei idei de la o persoană la alta.”²⁴⁹ Întrucât pentru a transmite, este mai întâi necesar să existe o serie de concepte internalizate cărora limbajul să le dea formă, putem afirma că există și un limbaj de ordin interior. Desigur, majoritatea oamenilor folosesc limbajul fonemic pentru a-și contura gândurile, însă desenul este o unealtă la fel de importantă în acest discurs interior, al minții cu ea însăși.

Situația de comunicare presupune întotdeauna un fenomen de *transmisie*. În cadrul acestui proces, avem o serie de 5 factori care interacționează: *emițătorul*, *receptorul*, *mesajul transmis*, *codul* sub care este încriptat mesajul și *contextul* în care acesta este transmis.

Acest sistem nu este însă infailibil. Mesajul în sine, după cum am arătat mai sus este interpretabil, și în ciuda faptului că ramuri întregi ale lingvisticii au fost explorate de către oamenii de știință pentru a găsi o modalitate de transmisie pură a limbajului, acest lucru nu a fost încă realizat. După cum am expus anterior, datorită particularităților individuale ale emițătorului și receptorului care se suprapun oricărei situații comunicaționale, respectiv experiența, cultura, și structurile specifice limbajelor verbale și paraverbale pe care aceștia le folosesc, și care constituie noi și noi straturi interpretative, fac transmisia mesajului și mai anevoioasă, există o foarte slabă șansă ca acest limbaj universal să poată fi vreodată realizat.

Deși originile și dezvoltarea limbajului la nivel cognitiv par să arate o înrudire a celor două, funcțiile lor din punct de vedere al comunicării diferă în mod substanțial. Sistem de fonograme și simboluri, general acceptat ca o convenție socială, limbajul poate fi folosit pentru a încerca să transmitem o informație, însă chiar și așa, fiecare mesaj recepționat va fi perceput și interpretat în funcție de o serie de factori, dintre care cel mai important este chiar experiența proprie a receptorului, care, chiar și ignorând toți factorii de context și mediu în care mesajul este transmis, va deforma înțelesul cuvintelor intenționate de emițător.

Luând în considerare că limbajul, fiind un sistem reglementat cu un cod elaborat și rafinat de-a lungul mileniilor în cadrul variatelor culturi, poate produce în interiorul aceleiași paradigme,

²⁴⁹ "Language provides the coding system for transmission of an idea from one person to the other." – Earl Hunt, University of Washington & Franca Agnoli, University of Padova – The Whorfian Hypothesis: A Cognitive Psychology perspective Psychological review 1991, Vol. 98, No. 3, pag. 386

în cadrul aceleiași grup vorbitor al aceleiași limbi, erori de interpretare între indivizi, în cazul desenului, care este un sistem nereglementat, al cărui simboluri, imagini și obiecte, nu pot fi constituite într-un cod în afara celui care le-a enunțat, cred că putem spune cu siguranță că nu poate fi vorba de un proces de comunicare externă individului. Reprezentările grafice poartă un mesaj doar pentru cel care l-a făcut, acesta fiind singurul care deține mijloacele de deciptare ale intenției inițiale care a determinat apariția desenului în cauză. Mesajul, este prin urmare, unul reflexiv, direcționat către propriul eu. O manifestare a subconștientului în colaborare cu mișcările conștiente, pentru a scoate la suprafață particularități ale personalității, ce pot fi ulterior analizate și conștientizate. Desenul, prin urmare, constituie o oglindă pentru propria noastră minte, și nu un mijloc de transmisie către lumea exterioară. Faptul că, odată materializat, în contact cu artefactul artistic pot intra în contact și alți oameni, care pot asocia acestuia un înțeles mai mult sau mai puțin apropiat de cel intenționat, este datorată doar propriei lor experiențe (fie cu artefacte similare, fie cu elemente din experiența personală către care particularitățile artefactului pot face trimitere). Spre deosebire de scriere, care încearcă să transmită o serie de informații precise, desenul lasă loc interpretărilor individuale, creând un spațiu liminal, de permeere între forma pe care o reprezintă acesta și tot conținutul cultural și personal pe care fiecare dintre noi îl punem în el. Datorită acestui enunț *aproximativ-exact*, el poate căpăta uneori o funcție de validare pentru propriile stări psihice ale privitorului, care, de multe ori, va face abstracție de semnificația textul explicativ oferit de artist și va alege să interpreteze în cheie proprie.

Prin urmare, fiecare privitor pune în obiectul respectiv din propria sa experiență, artefactul constituindu-se în final sub privirile lor, într-o oglindă personală, subiectivă, specifică fiecărui individ care intră în contact cu obiectul.

Obiectul artistic este astfel, închis din punct de vedere al transmisiei; el poate fi descifrat doar în mintea autorului. Pentru ceilalți devine o oglindă pe care fiecare o completează cu propria-i experiență. Întrucât obiectul este un artefact elaborat pe baza experienței autorului, (ce conține atât elementele generatoare, mecanismele intenționale și întreaga semnificație pe care el a atribuit-o obiectului) pentru el devine oglinda cea mai limpede.

Prin urmare, a încerca să elaborăm o teorie obiectivă a artei, în interiorul căreia să putem plasa toate tipurile de artefacte *artistice* ar fi doar o altă sistematizare pe care mintea noastră ar considera-o necesară pentru a obține un sens al obiectelor produse de fiecare individ, nu pentru ei înșiși, ci pentru toți ceilalți. O încercare de obiectivizare a obiectului artistic este, prin prisma

tuturor faptelor enumerate mai sus, una lipsită de sens, întrucât este un tip de artefact încriptat de mintea celui care l-a creat și pe care orice altă încercare de înțelegere, în afara individualității acestuia, va genera înțelesuri diferite față de sensul original. Desenul nu este un sistem de comunicare extern, ci unul de comunicare internă, de lămurire a propriului sine.

Fiecare dintre noi reprezintă o cultură proprie, o paradigmă individuală, construită în jurul propriilor experiențe, pe care o putem poate cel mai bine explora și explica prin desen.

Prin urmare, poate că ar trebui să ne orientăm privirea, mai departe, mai adânc în propria noastră subiectivitate. Poate că, prin acest demers de a ne înțelege propria alcătuire, putem dobândi, ulterior, o cu totul altă înțelegere asupra lumii, a elementelor ei și asupra propriilor semeni. Iar ce unealtă mai bună de a investiga propria subiectivitate avem la îndemână, alta decât desenul?

Capitolul 3
Psihologia desenului

3.1 Psihologia desenului la copii

Desenul infantil a însoțit probabil dezvoltarea umană încă de la primele sale iterații pe zidurile peșterilor. Cea mai timpurie urmă în acest sens, în ceea ce privește Homo Sapiens, o reprezintă palmele de copil prezente în peștera Sulawesi. Dacă au mai existat și alte urme sau desene acestea nu s-au păstrat. La fel cum desenul a fost transmis pe cale culturală din trib în trib, cel mai probabil la fel a fost transmis și din generație în generație, influențând copilăriile tuturor oamenilor încă din perioada Paleolitică.

Cele mai vechi desene infantile ce au supraviețuit trecerii timpului, au fost descoperite pe zidurile exterioare ale unei case din Pompei și în catacombele Romei (fig. 53, 54, 55, 56). S-a stabilit că aparțin copiilor „pe baza poziției lor în partea inferioară a zidurilor și a formei lor caracteristice, cefalopode.”²⁵⁰

Un alt izvor istoric, la mai bine de un mileniu distanță, este constituit dintr-o serie de desene medievale descoperite în Rusia, în urma unor excavații arheologice din anul 1980. Este vorba despre desenele lui Onfim, un copil din Novgorod, care, în jurul anului 1260 a elaborat o serie de scrieri și desene pe suprafața a 17 plăcuțe din scoarță de mesteacăn. Dacă scrierile cu siguranță au legătură cu teme legate de școală, exerciții de scriere ale alfabetului chirilic, silabe sau Psalmi, desenele prezintă într-o contrapondere, imaginarul acestuia. Astfel apare un desen al unui cavaler, pe care cercetătorii îl consideră a fi un autoportret al copilului, întrucât acesta și-a înscris numele ОНΘИМС în dreptul siluetei călare (fig. 57). Desenul prezintă asemănări iconografice cu scena bizantină a Sfântului Gheorghe biruind balaurul, Onfim fiind prezentat pe cal, ținând în mână o suliță cu care a străpuns un alt om, căzut la picioarele calului. Un al doilea desen schematic, ce este considerat în mod clar un autoportret, reprezintă de această dată silueta unui om deghizat în animal și este însoțit de cuvintele *Sunt un animal sălbatic* (fig. 58). Este poate unul dintre cele mai timpurii exemple care ne arată că desenul poate fi utilizat de copii pentru a se imagina, a se transpune prin desen sub diferite identități în încercarea lor de a se defini ca indivizi.

²⁵⁰ "on account of their low position on the wall and their characteristic cephalopod form." – *A Neolithic Childhood: Children's drawings as prehistoric sources* – Barbara Wittmann and Christopher Barber, pag. 125

Prin urmare, indiferent de perioada în care s-a manifestat, desenul pare să fi jucat încă de la apariția sa, un rol important în dezvoltarea copiilor și a identității acestora.

O a treia resursă istorică pentru arta infantilă o aflăm în secolul XVII, în desenele copilului ce avea să fie cunoscut de întreaga lume sub numele de Ludovic al XIII-lea. Desenele viitorului rege al Franței au fost documentate și păstrate de către medicul său personal, Jean Héroard, ale cărui observații „pun accentul nu pe imaginație sau creativitate, ci pe utilizarea și acuratețea aptitudinilor motorii în surprinderea unei reprezentări precise a ceea ce el desena după natură.”²⁵¹

Această concepție s-a păstrat și în secolul XVIII când „Revoluția Industrială a creat în Europa un mediu centrat pe modelarea copiilor ca membri viabili ai forței de muncă. Copii erau încurajați să își dezvolte aptitudini, precum cea a desenului, pentru a îmbunătăți aptitudinile motorii, pregătindu-i pentru intrarea în piața de muncă. Desenul era privit ca o aptitudine mecanică”²⁵²

Kathleen Costello Longbom este licențiată în arte plastice în cadrul Carnegie Mellon University, are o diplomă de master în arte vizuale la Illinois State University și este bibliotecară a departamentului de Arte Plastice în cadrul Bibliotecii Milner a aceleiași universități. În lucrarea sa: *Drawing on imagination: Children's Art in the Academic Library* spune că „istoria ne arată că studiul desenelor la copil și al procesului creativ este interdisciplinar, descriind un drum întortocheat ce atinge domeniile artei, psihologiei, sociologiei și al educației.”²⁵³

Această interdisciplinaritate începe să se dezvolte însă, abia în secolul XIX, când, pentru prima oară „desenele copiilor erau studiate pentru a putea înțelege ceea ce se întâmplă în mintea

²⁵¹ “Héroard’s observations hinge not on Louis’s use of imagination or creativity, but on the child’s accuracy and use of fine motor skills for capturing a precise representation of what he was drawing from nature.” – Kathleen C. Longbom - *Drawing on imagination: Children's Art in the Academic Library*, 2010, pag. 12

²⁵² “The Industrial Revolution in eighteenth-century Europe created an environment focused on shaping children as viable members of the workforce. Children were encouraged to develop skills, such as drawing, to enhance motor skills which would prepare them early on for entry into the labor force. The act of drawing was viewed as a mechanical skill and not related to creating an aesthetically pleasing or imaginative outcome.” – *Ibidem* pag. 11

²⁵³ “History reveals that the study of children’s art and the creative process is cross-disciplinary and traverses circuitous paths across art, psychology, sociology, and education.” – *Ibidem*

copilului. Producția de imagini nu era în mod necesar asociată esteticii în acea perioadă însă era privită mai degrabă ca o reflexie a dezvoltării psihologice a copilului”²⁵⁴

Donna Darling Kelly, în cartea sa *Uncovering the History of Children's Drawing and Art* „îl creditează pe filosoful și scriitorul James Sully (1842-1923) pentru construirea a ceea ce ea numește Paradigma Oglinzii, ce a sădit această schimbare în modul în care erau studiați copii la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX”²⁵⁵. Această paradigmă a apărut atunci când ”știința psihologiei a îmbrățișat studiul desenelor copiilor pentru a-i servi ca o reflexie, asemenea unei Oglinzi, asupra mecanismelor din interiorul minții copilului și o reflexie a dezvoltării lor.”²⁵⁶

Un efect neașteptat al Paradigmei Oglinzii a fost întărirea ideii că artistul este prin definiție o personalitate tulburată și nevrotică. Despre această preconcepție vom discuta mai târziu în acest capitol.

Revenind la cele două ipoteze, în ambele cazuri, după cum am discutat în capitolul anterior, avem de-a face cu o oglindă și o fereastră pe care doar copilul le poate descifra. Orice altă persoană, fără să dețină codul, nu ar putea face o interpretare corectă.

Dacă paradigma Oglinzii propunea o reflexie a mecanismelor cognitive, o altă teorie, cea a Ferestrei, propunea o viziune diferită, în care desenele apăreau ca o fereastră pe care copii o aveau asupra lumii. Pictorul Franz Cižek, (1865-1946) fondator al Mișcării Artei Copilului din Viena, spunea că: „un copil desenează mult [...] nu deoarece, așa cum cred adulții, ar dori să

²⁵⁴ “In the late nineteenth century [...] children’s drawings were studied to provide insight into a child’s mind. Image making was not necessarily associated with aesthetics in that period but thought of more as a reflection of the psychological development of a child” – *Ibidem*, pag. 12

²⁵⁵ “Kelly credits English philosopher and writer James Sully (1842-1923) with constructing what she refers as to the Mirror paradigm, which seeded this shift in how children were studied in the late nineteenth and early twentieth centuries.” – *Ibidem*

²⁵⁶ “The science of psychology embraced the study of children’s drawings to serve as a reflection, like a Mirror, on the inner workings of the child’s mind and a reflection of their development” – Donna Darling Kelly - *Uncovering the History of Children's Drawing and Art*, 2004, pag. 104

comunice un anumit lucru, ci pentru că dorește să își formuleze propriile lui idei [...] prin urmare [desenul n.at.] devine o expresie a, sau o Fereastră către sufletul copilului.”²⁵⁷

Psihologul german Rudolf Arnheim (1904-2007) „i-a contestat atât pe cei care susțineau paradigma Oglinzii, cât și pe cei care susțineau paradigma Ferestrei, și a trecut granițele celor două ipoteze cu ajutorul studiilor și scrierilor sale, sugerând în definitiv o sinteză a celor două filosofii.”²⁵⁸

În lumina proceselor cognitive discutate în capitolul anterior, putem exemplifica mai clar cum anume Oglinda și Fereastra se manifestă în sinteza lor, în privința desenului. Putem folosi aceste două metafore pentru a privi chiar mai departe decât o face Arnheim în studiile sale, analizând mai îndeaproape ce se întâmplă pe coala de hârtie la contactul dintre om și suprafața pe care desenează.

Atât oglinda cât și fereastra sunt două spații liminale. Unul face legătura între lumea reală și cea virtuală, reflectată, iar celălalt face legătura dintre un mediu interior și o lumea exterioară, favorizându-le permeerea reciprocă. Un al doilea aspect comun celor două ipoteze este că atât *Oglinda* lui James Sully, cât și *Fereastra* lui Franz Cižek, propun o privire din exterior, dinspre noi, privitorii, către mintea și sufletul copiilor. Pe când, după cum am discutat anterior, acest circuit privitor-desenator, nu este unul deschis, ci unul mai degrabă închis, care fără cheia interpretărilor oferită de autorul desenelor, lasă loc mai degrabă unor proiecții personale ale credințelor și experiențelor privitorilor, decât unei transmisii clare a unui mesaj ce poate fi lesne interpretat de către audiență. Prin urmare, ar trebui să privim acest spațiu liminal, mai degrabă din perspectiva pe care o joacă în raport cu individul care înscrie semnele pe coala de hârtie. Ca pe o Oglindă Interioară, pe suprafața căreia se materializează o realitate subiectivă, o sinteză între senzațiile primite din exteriorul minții, și gândurile și imaginile ce se formulează în interiorul ei. Hârtia devine astfel o suprafață de dialog cu sinele. Pe care formulăm întrebări,

²⁵⁷ "A child draws a great deal [...] not because, as grownups make out, he wants to communicate something but because he wants to formulate his own ideas [...] This then, becomes an expression of, or Window on, the soul of the child." – *Ibidem* – pag. 84

²⁵⁸ "Rudolf Arnheim [...] challenged those who held to the psychological Mirror paradigm as well as followers of the artistic Window paradigm by crossing the boundaries of both through his studies and writing, ultimately suggesting a synthesis of the philosophies." – Kathleen C. Lonbom - *Drawing on imagination: Children's Art in the Academic Library* – pag. 12

găsim răspunsuri, externalizăm scheme mentale ce ne ajută să eficientizăm procesele de gândire, pe care copii fiind, ne reprezentăm elementele lumii ca diferite de noi înșine, și care ne ajută în definitiv, să ne constituim identitatea, eul, particularitatea, între celelalte elemente exterioare nouă, între ceilalți particulari, între celelalte individualități.

Este un proces care îl ajută pe copil, ca de altfel și pe adult mai departe în viață, dacă procesul continuă, să se autodefinească.

Există simboluri, imagini, încărcate cultural, ce pot fi identificate și interpretate, însă, după cum am discutat în capitolul anterior, datorită faptului că artefactul artistic este un obiect hermeneutic complex, nici acest lucru nu garantează că ceea ce extragem noi dintr-un desen este întocmai cu ceea ce autorul a pus în lucrare.

Prin urmare, nici în acest caz, desenul nu poate fi înțeles, de unul singur, ca o fereastră sau o oglindire a ceea ce se întâmplă în mintea pacienților din care noi, ca privitori, să putem extrage semnificații.

Dezvoltarea practicii desenului, începe foarte de timpuriu în dezvoltarea umană: „vârsta apariției primelor linii variază, în general, între nouă sau zece luni și doi ani; antecedentele acestei activități de trasare a liniilor sunt de căutat în maculare, în mâzgălire, în plăcerea pe care o simte copilul de a produce un efect exterior sieși și de a-și afirma în acest fel existența”²⁵⁹

Acest efect exterior implică angrenarea membrelor într-o mișcare la început neîndemânică, însă care, prin exercițiu devine din ce în ce mai bine coordonată. Putem observa astfel că o componentă importantă în dezvoltarea copilului, motricitatea, este explorată de copil prin intermediul desenului.

Arnheim pune accentul pe acest aspect, și putem vedea că, la fel ca în cazul evoluției istorice, și în acest caz, există o legătură între mișcările secvențiale și dezvoltarea abilităților de a desena, mai ales dacă ținem cont de faptul că în aproximativ aceeași perioadă a dezvoltării, copilului învață să și meargă.

Arnheim spune că „forma, întinderea, și orientarea trăsăturilor sunt determinate de construcția mecanică a brațului și mâinii, ca și de temperamentul și dispoziția copilului. Găsim aici începuturile mișcării expresive, adică manifestarea stării de spirit momentane a desenatorului, cât și ale trăsăturilor lui de personalitate mai constante. Aceste calități mentale se

²⁵⁹ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart – *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 52

reflectă totdeauna în viteză, ritmul, regularitatea sau iregularitatea, și în forma mișcărilor corporale, punându-și astfel pecetea asupra modului de mânuire a creionului sau penelului.”²⁶⁰

Din afirmația sa, rezultă nu doar că, până și în cadrul acestor prime desene rudimentare, copilul este mânat de propria-i subiectivitate în trasarea liniilor, dar și că manifestările și formele desenului sunt determinate, și în același timp limitate, de forma umană.

Studiile arată că „la copil se instalează foarte precoce o plăcere de a se juca cu *obiectul-urmă*, de a-l identifica, plăcere întru totul asemănătoare celei a jocului simbolic.”²⁶¹

De asemenea desenul însuși reprezintă o manifestare culturală prin care ”copilul învață să utilizeze simboluri și să manipuleze relațiile sau regulile care leagă semnificații de semnificați în mediul său ambiental”²⁶²

Pentru a putea să se angajeze într-un joc simbolic, copilul trebuie mai întâi să fie capabil de gândirea simbolică. Prin urmare, pentru a continua analiza evoluției desenului infantil, consider că este necesară o clarificare a importanței și a semnificației gândirii simbolice.

După cum am discutat și în capitolul anterior, există o strânsă legătură între aceasta, desen, scriere și limbaj.

Simbolul, prin definiție, este o ideogramă, o culoare sau un obiect ce ține locul unui alt obiect sau concept.

În lucrarea *Children's Drawings: A Mirror to their Minds* Isabelle D. Cherney, decan al School of Education and Social Policy din cadrul Merrimack College, împreună cu Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil fac portretul unui desen din punct de vedere semiotic: „Fiecare artefact simbolic este el însuși un obiect în sine, și în același timp ține locul a ceva diferit de el însuși”²⁶³

Interpretarea unui astfel de obiect se face întotdeauna în baza unui cod, fie el cunoscut de o întreagă paradigmă, cum este în cazul limbajului, fie el cunoscut doar de către cel care îl folosește și îi atribuie o semnificație subiectivă. Această *semnificație* este o componentă

²⁶⁰ Rudolf Arnheim – *Arta și percepția vizuală*, 2011, pag. 170

²⁶¹ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart - *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 52

²⁶² *Ibidem*, pag. 93

²⁶³ ”every symbolic artifact is an object in and of itself, and at the same time it also stands for something other than itself.” – Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil *Children's Drawings: A Mirror to their Minds*, 2017, pag. 128

informațională pe care fiecare dintre noi o asociază simbolului, și care poate conține în încriptarea ei de la elemente foarte simple, cum ar fi culoarea roșie care te oprește la semafor, până la întregi episoade din experiența personală pe care un obiect de mult timp uitat într-un jurnal, le poate evoca atunci când este redescoperit.

Pentru ca relația dintre semnificat și semnificant, dintre desen și imaginea reală sau imaginea mentală, să fie una constantă, este nevoie ca în memoria individului să rămână întipărită legătura dintre cele două.

Într-un studiu recent, Hannes Rakoczy, cercetător la Georg-Elias-Müller-Institut für Psychologie, Göttingen în cadrul Departamentului de Psihologie a Dezvoltării Biologice afirmă că *”Desenul este un concept istoric, și anume, pentru ca ceva să fie un desen, acesta depinde în mod esențial de istoria sa.”*²⁶⁴ Prin urmare, observăm că pentru ca un copil să dețină capacitatea de a face asocieri simbolice, trebuie ca mai întâi memoria să îl ajute în acest proces. Conform unui studiu condus în 1998, de către psihologii Paul Bloom și Lori Markson, cercetători în cadrul departamentului de psihologie, la University of Arizona, copiii la vârsta de trei ani, sunt capabili să formuleze o istorie intențională a desenului. Desenul devine astfel, o capsulă a timpului. Un declanșator al memoriei. Un artefact al existenței copilului și, prin extrapolare, al fiecărui individ care crează un obiect artistic la vârstă matură. O urmă care, pentru desenator, conține o parte din experiențele și din identitatea sa.

Acest proces de asociere este absorbit din mediul înconjurător: „înțelegerea și producerea desenului ca o formă de acțiune simbolică intențională, sunt dobândite într-un context cultural, sub îndrumarea adulților, limbajul jucând un rol central.”²⁶⁵ Prin urmare, dezvoltarea desenului nu este un element izolat ce are loc doar în mintea și în biologia copilului, ci este necesar un schimb constant de informații cu lumea exterioară, cu familia și ceilalți membri ai paradigmei din care acesta face parte. Desenul apare astfel ca un rezultat al unei confluente între elemente interne, ale psihologiei și cogniției copilului, și a elementelor culturale, exterioare lui.

²⁶⁴ *”Drawing is a historical concept, that is whether something is a drawing, depends essentially on its history.”*
– Hannes Rakoczy, Tricia Striano, Michael Tomasello - *How Children turn objects into symbols - A Cultural Learning Account*, 2005, pag.83

²⁶⁵ *”understanding and producing drawing as an intentional symbolic action form are acquired in a cultural context, with adult scaffolding and language playing a central role.”* – *Ibidem*, pag. 85

Conform ipotezei lui William M. Bolman (1929-2014), expert în autism, copiii nu au cum să ajungă să deseneze în absența unui stimul interpersonal, pe care îl primesc în general din partea părinților. Desenul este și în opinia lui absorbit în mod cultural de la cei din anturajul copilului. El ne sugerează „să ne uităm la dovezile din dezvoltarea copilului. În primul rând, există noțiunea că, lăsați de unii singuri, copiii sunt creativi și spontani, însă nu este deloc așa. Am învățat că, pentru a se dezvolta în vreun fel, copiii au nevoie de multă stimulare.”²⁶⁶

Pentru a demonstra importanța acestui fapt, Bolman dă exemplul unor copii abandonați la naștere, care, după o dezvoltare normală în primele trei sau patru luni, deși condițiile din adăpostul de copii erau salubre și alimentația corespunzătoare, s-au oprit din dezvoltare, iar în absența unei mame sau a unei familii cu care să interacționeze, au început, pe rând, să se stingă din viață.

Prin urmare, pentru supraviețuirea și dezvoltarea armonioasă a capacităților cognitive ale copilului, și implicit a desenului, este nevoie ca familia naturală, sau o familie adoptivă, să îi acorde multă atenție și afecțiune, acest schimb de interacțiuni atât fizice cât și emoționale între părinți și copii fiind esențial pentru o copilărie sănătoasă.

La fel ca în cazul desenelor rupestre, înainte ca desenul să se poată manifesta, ”copiii trebuie mai întâi să dezvolte aptitudini motrice fine și o bună coordonare mână-ochi, pentru a putea duce la îndeplinire funcțiile motrice necesare desenului”²⁶⁷ Acest fapt arată din nou importanța dezvoltării mecanismului de secvențiere gestionat de Nucleii Bazali.

Observăm astfel două similitudini între dezvoltarea procesului desenului în plan filogenetic și dezvoltarea lui în planul ontogenetic: necesitatea dezvoltării capacităților motorii și a gândirii simbolice.

În ceea ce privește evoluția ulterioară dezvoltării gândirii simbolice la copil, psihologul elvețian Jean Piaget (1896-1980) afirmă că „indiferent că e vorba de copilul foarte mic care construiește o schemă senzoriomotorie sau de pictorul confruntat cu creația sa, și unul și celălalt

²⁶⁶ ”Let us look at the evidence from child development. First, the notion that children left to themselves are creative and spontaneous isn't the case at all. We have learned that children, to grow at all, require a great deal of stimulation” - William M. Bolman - *The Art and Psychology of Preschool Children*, 196, pag 10

²⁶⁷ “children must acquire fine motor skills and develop eye-hand coordination to carry out the motor functions necessary to drawing” – Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil - *Children's Drawings: A Mirror to their Minds*, pag. 129

caută să organizeze realul, să producă un efect personal; prin acțiune și prin gest, ei își afirmă intenția de a impune propria lor realitate și dezvăluie orientarea dorinței lor”²⁶⁸ și putem adăuga, să își manifeste dorința de a ordona lumea conform nevoilor de ordin interior, și de a-și afirma propria identitate, propriul eu, în raport cu non-eul. Acest conflict pașnic ce are loc pe suprafața hârtiei între individualitatea copilului și elementele exterioare lui sunt un important proces din maturizarea și formarea personalității copilului. Piaget spune că „oricine desenează este deci confruntat fără încetare cu rezultatul acțiunii sale, cu rezistența obiectelor la gesturile sale, cu necesitatea de a concilia și de a ajusta impulsurile motrice apărute și efectele acestora: gestul trebuie, de exemplu să se poată adapta la natura raportului, mai mult sau mai puțin fragil, la dimensiunile sale, mai mult sau mai puțin restrânse, aceasta în funcție de tehnica și de instrumentul utilizat.”²⁶⁹

Adaptarea gestului, și încercarea de mediere între structurile interne și structurile exterioare copilului rezultă într-o viziune ideoplastă asupra lumii.

Psihologul German Max Verworm (1863-1921) a condus un experiment în care i-a îndemnat pe copii să „deseneze un animal, necunoscut lor, spre exemplu un mamut sau un ren, după un desen Paleolitic; apoi un al doilea copil copia desenul primului copil și tot așa. După câteva repetiții, originalul era atât de alterat sau forma lui era atât de transformată, încât nu mai putea fi recunoscut.”²⁷⁰

Întrucât în viziunea lui „el respingea orice evaluare a unei reprezentări artistice în raport cu fidelitatea cu care urmărea natura, ca măsură a gradului de complexitate”²⁷¹, a considerat că acest rezultat merită o mai riguroasă analiză. Prin urmare ”Verworm a început să investigheze

²⁶⁸ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart - *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 29

²⁶⁹ *Ibidem*

²⁷⁰ „Here Verworm had the [farm] children draw an animal, unknown to them, for example a mammoth or a reindeer, after a Paleolithic drawing; then a second child copied the first's drawing, and so on. After several repetitions, the original was so strongly altered or geometrically transformed that it could no longer be recognized.” – Barbara Wittmann and Christopher Barber – *A Neolithic Childhood: Children's drawings as prehistoric sources*, 2013 – pag.138

²⁷¹ „he rejects any evaluation of an artistic depiction's truthfulness to nature as a measure of its level of development.” – *Ibidem*

similitudini și neconcordanțe structurale între logica desenelor copiilor și cea a desenelor preistorice.”²⁷²

Prin urmare „a elaborat două sisteme complementare de reprezentare: unul mai vechi, din punct de vedere filogenetic, sub denumirea de artă *fizioplastă* și unul mai recent sub denumirea de artă *ideoplastă*. În timp ce concepția fizioplastă, puternic mimetică – exemplificată de picturile rupestre Paleolitice [...] – caută să reproducă impresii senzoriale imediate, arta ideoplastă a culturilor Neolitice tinde către o reprezentare a unor idei și experiențe într-o modalitate convențională, stilizată sau chiar simbolică. Verworn – gândirea sa înrundindu-se cu ce a istoricului de artă Wilhelm Worringer (1881-1965, n.at) - face diferența între o modalitate mimetică și o modalitate abstractă, simplificată, de reprezentare pictorială.”²⁷³

Cercetările lui Verworn arată că „tranziția de la arta Paleolitică orientată înspre observație, către arta mult mai reflexivă care i-a urmat, a presupus un set de transformări culturale generale, în mod special datorită apariției religiei și a credințelor în demoni. Dezvoltarea imaginației religioase a favorizat o intelectualizare a societății, slăbind prin urmare legătura imediată a omului cu natura – respectiv cu abilitățile observaționale ascuțite ale vânătorilor și culegători din perioada Paleolitică.”²⁷⁴

Cu toate acestea, chiar dacă desenele erau fizioplaste în perioada Paleolitică, asta nu înseamnă că nu exista deja o proto-gândire simbolică, necesară translatării formei animaliere ca formă mentală, și mai apoi ca formă înscrisă pe un perete. Desenul ținea loc, pe suprafața pietrei pe care era înscris, animalului din sălbăticie. În Neolitic asistăm însă la atingerea unei noi forme de abstractizare, la o sintetizare a formei sub forma unui simbol care nu mai definește un singur

²⁷² „Verworn began to investigate structural similarities and dissimilarities between the logic of children’s drawing and that of prehistoric art.” – *Ibidem*

²⁷³ „elaborated two complementary modes of representaion: a phylogenetically older „physioplasic” art, and a more recent „ideoplasic” art. While the highly mimetic physioplasic conception – exemplified by the Paleolithic cave paintings [...] - seeks to reproduce immediate sensory impressions, the ideoplasic art of Neolithic cultures strives toward the depiction of certain ideas and experiences in a conventional, stylized or even symbolic manner. Verworn – his thinking here akin to that of art historian Wilhelm Worringer, - differentiates between a mimetic and a stylized abstract mode of pictorial representation.” – *Ibidem*

²⁷⁴ “The development of religious imagination resulted in an intellectualization of society, and thus a weakening of the human being’s immediate connection to nature – that is, the sharpened observational skills of Paleolithic hunters and collectors.” – *Ibidem*

animal, cu un anumit set de particularități, ci poate merge atât de departe în sinteza sa încât poate face referire la o întreagă specie de animale, sub forma unei ideograme.

Ce este însă necesar să menționăm este faptul că, în ciuda desenului ideoplast ce simplifică mult forma față de elementul real reprezentat, copilul este capabil să atribuie astfel de forme ideoplaste și particularilor nu doar categoriilor de obiecte.

Prin urmare, ceea ce diferențiază oamenii Paleoliticului de cei din Neolitic este o mai complexă gândire simbolică, trăsătură comună și copiilor. Aceștia, datorită cantității imense de informații, obiecte și relații culturale cu care sunt confrunțați în fiecare zi, absorb în primii ani ai vieții toate aceste elemente abstracte ale paradigmei din care fac parte: limbaje, seturi de simboluri, convenții sociale. Dacă acest schimb ajută într-o primă etapă la elaborarea viziunii ideoplaste, continuarea și aprofundarea elementelor paradigmatică și a convențiilor și structurilor sociale, vor conduce, odată cu creșterea copilului, și la o asimilare a fizioplastiei. Verworn afirmă că ”de la bun început, copilul este modelat de dominația ideoplastiei, și doar prin intermediul adulților și al pregătirii artistice acesta descoperă imitația naturii.”²⁷⁵

Isabelle D. Cherney, decan în cadrul Merrimack College, al Școlii de Educație și Politică Socială, afirmă că „aceste descoperiri sugerează că desenele copiilor nu doar reflectă dezvoltarea reprezentatională, dar și înțelegerea de sine și a culturii din care copilul face parte.”²⁷⁶

Copilul, prin urmare, pentru a trece de la o viziune sintetică ideoplastă, la una detaliată, fizioplastă, trebuie să se angajeze pe un drum de sens invers față de strămoșii săi, trecând fie printr-un studiu personal și un exercițiu constant de imitare a naturii, fie printr-un învățământ formal de artă, care i-ar oferi uneltele necesare realizării unor imagini mimetice.

Verworn se întoarce către ipoteza pe care arheologul italian Corrado Ricci (1858-1934) a formulat-o în cartea *L'arte dei Bambini*, publicată în 1887, și anume că „un copil nu desenează ceea ce vede, ci ceea ce știe”²⁷⁷ arătând „o predilecție pentru *imagini radiografiate* (transparența

²⁷⁵ „From the very beginning, the child is shaped by the dominance of the ideoplastic, and is only through the intervention of adults and of art instruction that it discovers the imitation of nature.” – *Ibidem*, pag. 138-139

²⁷⁶ “These findings suggest that children’s drawings not only reflect representational development, but a child’s understanding of self and culture as well.” – Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil - *Children’s Drawings: A Mirror to their Minds*, pag. 129

²⁷⁷ “a child does not draw what it sees, but rather what it knows” – *Ibidem*, pag 139

obiectelor solide), soluții similare de reprezentare a spațiului și un animism intenționat în reprezentarea plantelor, obiectelor și a fenomenelor atmosferice.”²⁷⁸

Verworn mai face o observație prin care accentuează rolul formator pe care paradigma în care copilul se dezvoltă o are asupra evoluției sale: „Pentru copilul popoarelor civilizate moderne, acuitatea observațională [...] și dexteritatea manuală [...] se dezvoltă șovăielnic și imperfect, deoarece educația noastră este nemărginită în neglijarea acestor capacități. Prin contrast, sistemul nostru educațional dezvoltă puterea copilului de abstracție și de imaginare încă de foarte devreme.”²⁷⁹

Un exemplu de artă rupestră Neolitică este cel al peșterii Magura din Bulgaria (fig. 59), unde siluetele umane și animaliere sunt mult simplificate, nemaifiind reprezentări figurative, ci simboluri ale acestora. Este un exemplu clar de ideoplastie, ce suține ideea lui Verworn.

Gândirea simbolică adaugă, prin urmare, filtrul necesar sintezei unei imagini noi față de cea extrasă prin simțuri din realitate și care poate ajuta la cristalizarea unor elemente conștiente și subconștiente ale individului, sub forma unor artefacte grafice, constituind în cele din urmă, o adevărată arhivă existențială.

Philippe Wallon, medic psihiatru și psihoterapeut, cercetător la Institutul Național al Sănătății și Cercetării Medicale din Paris, Anne Marie Cambier, doctor în psihologie la Facultatea de Științe Psihologice și coordonatoare de proiecte la Université Libre de Bruxelles și Dominique Engelhart, profesor de psihologie la Universitatea Paris X-Nanterre afirmă că într-adevăr, desenul reprezintă un mecanism de formare identitară. „Desenul povestește ce sunt, deoarece gesturile îmi aparțin și urmele astfel produse sunt expresia și traducerea momentană a existenței mele, a gândirii mele, a *interiorității* mele. Indiferent că este vorba despre urmele lăsate de cineva undeva, despre pașii pe nisipul umed, despre semnele de pe un geam aburit sau despre liniile mâzgălite de copil pe o foaie de hârtie, toate acestea indică întotdeauna, mai mult sau mai puțin convențional, trecerea, activitatea și gândirea autorului lor. Oricare ar fi originea urmei, chiar dacă este vorba de un desen făcut de un copil la școală sau de o gravură realizată de

²⁷⁸ „a predilection for x-ray images (the transparency of solid objects), similar solutions in depicting space, and an intentional animism in the representation of plants, objects and atmospheric phenomena” – *Ibidem*

²⁷⁹ „For the child of modern civilized peoples, observational acuity [...] and manual dexterity [...] develop haltingly and imperfectly, because our upbringings and education is boundless in its neglect of these capacities. By contrast, our educational system develops the child's power of imagination and abstraction very early” – *Ibidem*, pag. 138-139

un artist cunoscut, de fiecare dată efectul e determinat de mișcări, de gesturi care au lăsat urme, mai mult sau mai puțin permanente, mai mult sau mai puțin structurate. Aceste urme marchează felul nostru de a fi, de a acționa, de a gândi; ele sunt, la propriu și la figurat, semnătura existenței noastre.”²⁸⁰ O urmă a trecerii noastre prin lume.

Ei propun desenul ca o „mediere [...] între lumea interioară a persoanei și cea exterioară”²⁸¹ și ca o „materializare a intimității și inconștientului nostru”²⁸² ce „relatează, celui care este capabil să conștientizeze acest lucru, ce sunt în momentul prezent, integrand fără echivoc trecutul și istoria lui personală.”²⁸³

„Alegerea unui semn, de către desinator, se face în funcție de un ansamblu de medieri: fiecare desen este manifestarea unei maniere personale de a integra regulile care organizează mediul și obligațiile cognitive sau emoționale care structurează spațiul mental”²⁸⁴

„Grafismul copilului, este, înainte de toate o *semantică deschisă*, în care fiecare semn se combină cu un altul într-un mod tot mai complex. Această semantică vorbește despre persoană, despre individualitatea ei, despre ceea ce este ea în momentul prezent, dar și despre o cultură colectivă legată de o convenție simbolică.”²⁸⁵

Acest limbaj intern *traduce* la un capăt ceea ce noi numim drept *realitate*, iar la celălalt capăt, emoțiile și gândirea referitoare atât la stimulii absorbiți din exterior, cât și la tot conținutul semnificativ, intern. Desenul reprezintă astfel „concretizarea unui dialog inconștient ce urmărește să concilieze exigențele subiectului și ale obiectului, dialog care organizează cunoașterea și permite reducerea distanței dintre eu și non-eu.”²⁸⁶

Ei explică modalitatea în care desenul îl ajută pe copil să își stabilească un loc în lumea fizică: „organizarea liniilor, direcționalitatea și amplexarea lor, precum și alte caracteristici grafice a căror enumerare ar ocupa prea mult spațiu, sunt tot atâtea elemente care indică **raporturile stabilite de subiect între timp și spațiu.**”²⁸⁷

²⁸⁰ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart – *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 22-23

²⁸¹ *Ibidem*, pag. 23

²⁸² *Ibidem*, pag. 24

²⁸³ *Ibidem*

²⁸⁴ *Ibidem*, pag. 85

²⁸⁵ *Ibidem*, pag. 93

²⁸⁶ *Ibidem*, pag. 24

²⁸⁷ *Ibidem*, pag. 30

Această poziționare are implicații extinse, ajutând copilul să recurgă la mijloace de gândire reflexivă, în raport cu propria-i existență și cu propriile-i urme: „dacă gestul este semn al persoanei și nu povestește decât despre el însuși, urma, dimpotrivă, deoarece este obiect, poate deveni semn al obiectului și poate să povestească în felul său, un alt decupaj al realității”²⁸⁸ și implicit o perspectivă subiectivă asupra realității reprezentate. Gestul este efemer. Urma în schimb poate căpăta un aspect peren, permițând psihicului să îl reanalizeze într-o fază ulterioară execuției lui, și implicit să se reevalueze pe sine, cel din trecut, din perspectiva momentului actual.

„Astfel, activitatea grafică ne exprimă pe noi înșine, exprimă ceea ce suntem la un moment dat al istoriei noastre personale [...] ca orice fapt psihic ea este rezultanta unui proces temporal de integrare, produsul unei elaborări etajate și progresive a experienței noastre despre noi înșine și despre cunoașterea pe care o avem despre obiecte și persoane.”²⁸⁹

„Deși inițial conștientizarea și planificarea pot să lipsească, prin intermediul grifonajelor, copiii își crează o înregistrare a propriilor acțiuni”²⁹⁰, o urmă a propriului sine, a propriei identități. O afirmare a particularității în lumea particularilor din jurul său. O definire prin comparație și distincție față de mediul său.

Putem observa că tema definirii identității și a urmelor, a impactului eului copilului asupra mediului apare în mod recurent în rândul motivațiilor desenului.

Odată cu înaintarea în vârstă putem observa o mai clară intenționalitate a gestului: „în jurul vârstelor de patru și cinci ani, copilul se inițiază în crearea conștientă a liniilor și formelor, simboluri reprezentative ce își găsesc originea în grifonajul copilului și în relația semnificantă trăită de copil; în timpul acestei perioade preschematică, desenul va fi caracterizat de căutări, de încercări. De schimbări constante ale formelor simbolice, fiecare copil având modul său caracteristic de a desena o casă, un câine, un omuleț fără să fi ales încă ceva anume”²⁹¹

²⁸⁸ *Ibidem*, pag. 31

²⁸⁹ *Ibidem*, pag. 36

²⁹⁰ “Although initially awareness and planning may be absent, through their scribbles, children have created a record of their actions” – Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil – *Children’s Drawings: A Mirror to their Minds*, 2017, pag 129

²⁹¹ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart – *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 45-46

În timp, „prin numeroase repetiții și prin intermediul unor experiențe emoționale diversificate, schemele se vor îmbogăți cu detalii suplimentare”²⁹²

Viktor Lowenfeld (1903–1960), profesor de educație prin artă la University of Pennsylvania State University afirmă că ”rolul schemei nu poate fi înțeles decât considerând că aceasta este rodul unei căutări îndelungi individuale, intim legate de personalitatea copilului.”²⁹³

Aceste *scheme* enunțate aici definesc structurile și personajele sintetice pe care copiii le realizează la această vârstă.

După această vârstă „desenele copiilor arată o semnificativă dezvoltare a organizării, detaliilor și reprezentărilor în adâncime [...] atunci când indicii ale acesteia încep să apară, precum desenarea obiectelor din depărtare mai mici decât cele din prim plan.”²⁹⁴

Astfel se observă o trecere de la *perspectivă afectivă*, în care elementele sunt ordonate în pagină nu în virtutea unei spațialități geometrice, ci după o importanță emoțională a elementelor, la cea geometrică, în care obiectele încep să se așeze pe un plan comun, iar obiectele sunt ordonate de la mic la mare în funcție de depărtarea față de privitor, indicând către o interiorizare a spațialității.

La vârsta de 7-8 ani asistăm la o definitivare a gândirii simbolice: „desenul redă obiectul în absența sa, el evocă o realitate potențială și participă, ca urmare a acestui fapt, la un sistem de obligații semiotice. Mai mult decât o oglindă sau o reflectare, el este o reconstrucție reprezentativă, centrată, în funcție de imperativele momentului, pe anumite detalii sau anumite relații.”²⁹⁵, desenul devenind un adevărat artefact hermeneutic.

Motivația și intenția desenelor pot varia în funcție de mai multe aspecte. Cei trei cercetători deosebesc între două mari categorii: „desenele denumite de obicei desene libere, în care invitația la activitatea grafică apare ca fiind endogenă (a.), și în al doilea rând, desenele

²⁹² *Ibidem*, pag. 46

²⁹³ *Ibidem*

²⁹⁴ ”Children’s drawings show dramatic gains in organisation, detail, and representation of depth [...] when some depth cues such as making distant objects smaller than near ones begin to appear” – Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil – *Children’s Drawings: A Mirror to their Minds*, 2017, pag. 130

²⁹⁵ Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart – *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 63

obținute într-un context mai constrângător, în care invitația la activitatea grafică apare fiind ca esențialmente exogenă (b.).

(a.) desenul apare ca dialogul copilului cu el însuși, cu lumea sa interioară. Dacă există constrângeri, ele sunt determinate de interioritatea copilului, de obligația pe care și-o impune de a respecta un anumit număr de convenții și parametri, stabilit prin intermediul experiențelor cu consonanțe cognitive și afective;

(b.) să notăm totuși că, exceptând desenul după model sau atitudinea deosebit de directivă din partea examinatorului, caracterul exogen al invitației de a desena nu orientează decât parțial activitatea desenatorului, lăsându-i acestuia din urmă inițiativa alegerii gesturilor și a conceptelor grafice.”²⁹⁶

Ei concluzionează în spiritul a ceea ce am încercat să demonstrez la rândul meu de-a lungul acestei lucrări spunând că: „în general, indiferent că este vorba despre fenomenul liber sau despre invitația de a desena, desenatorul va face întotdeauna referință la o informație interiorizată, constituită din elemente învățate, socializate, comune unui mare număr de subiecți ai aceleiași culturi, dar și din informații mai personale, egocentrice, legate de o trăire individuală. În acest sens, desenul fiecărui copil trece printr-o gamă constantă de cunoștințe, ca aluzie la expresia a ceea ce este copilul la o vârstă dată, a ceea ce i-a fost dat să învețe și să întâlnească zilnic.”²⁹⁷

În concluzie, desenul nu poate fi disociat nici de persoana care l-a făcut, nici de cultura din care acesta provine. Acesta apare ca o cristalizare a identității noastre, ca o fotografie, sau mai bine spus o radiografie a ceea ce suntem noi în momentul realizării lui. Această colecție de radiografii ce crește proporțional cu noi în copilărie, și apoi mai departe când devenim adulți, ne ajută să ne înțelegem mai bine comportamentul, funcționând asemenea unui jurnal fără cuvinte, în care ne arhivăm sistematic existența prin intermediul imaginilor create.

Odată cu vârsta, interacțiunile cu paradigma din care copilul face parte nu sunt însă întotdeauna benefice. „Copilul asimilează exigențele mediului cultural și constată cum capacitățile sale de expresie grafică se reduc progresiv, în funcție de exigențele reprezentative ale mediului său.”²⁹⁸ Această reducere apare și dintr-o modificare a modului în care ne raportăm la

²⁹⁶ *Ibidem*, pag. 39

²⁹⁷ *Ibidem*, pag. 40

²⁹⁸ *Ibidem*

desen, și la ceea ce ne spune societatea că ar trebui să dorim de la realizarea acestuia. Prin urmare, la fel cum caracteristici ale identității noastre culturale ne pot încuraja să experimentăm noi înțelesuri și noi direcții prin desen, la fel de bine, prin rigorile pe care ea, sau societatea din care facem parte, le impune, poate să ducă și la inhibarea comportamentului creativ.

Acest lucru este evident începând cu vârsta de 10 ani, care este considerată de autori sfârșitul copilăriei, întrucât „recunoașterea socială a funcției desenului va trece de acum prin concilierea proiecției unei lumi interioare și a unei convenții culturale”²⁹⁹, tendința socială de a recompensa mimetismul și a descuraja orice alt tip de reprezentare, punându-l pe copil în situația de a începe să ia în considerare compromisul: fie să se conformeze și să continue să deseneze într-o manieră cât mai mimetică posibil, fie, poate, chiar să renunțe la a mai desena cu totul, de teama judecății sociale. Desenele din această perioadă ”dovedesc un efort de observație și de reflecție, o grijă pentru conformitate, fenomen care, din păcate, în destule cazuri, va aliena treptat activitatea creatoare a copilului”³⁰⁰ Sistemul educațional și comportamentele negative ale semenilor pot astfel contribui în mod decisiv la încetarea manifestărilor individului în mediul desenului.

„Ne putem gândi, în consecință, la efectele negative ale anumitor tipuri de învățare școlară, care limitează repertoriul desenatorului sau al desenatoarei la niște forme rigide, convenționale și stereotipe așa cum putem concepe în paralel efectele pozitive ale experiențelor centrate pe expresivitate.”³⁰¹

Mergând mai departe în dezvoltarea copilului, ajungem la vârsta adolescenței.

În această perioadă a dezvoltării „simbolismul ia locul reprezentării figurative”³⁰² Copilul „găsește compromisuri și forme de echilibru și realizează, în funcție de imaginația și de gusturile sale, o asamblare de ideograme, un fel de mozaic de linii și de figuri, dovedind felul său personal de a integra ceea ce trăiește și ceea ce i-a fost dat să învețe.”³⁰³ Prin urmare, această evoluție către o sinteză a elementelor ce fac parte din trecutul său, arată în mod clar că psihicul adolescentului crează în mod intenționat un artefact al experienței.

²⁹⁹ *Ibidem*, pag. 63

³⁰⁰ *Ibidem*

³⁰¹ *Ibidem*, pag. 32

³⁰² *Ibidem*, pag. 67

³⁰³ *Ibidem*, pag. 81-82

În concluzie, desenul este, după cum enunțăm în premisa acestei lucrări, un proces prin care copilul descoperă lumea. Face parte din demersurile prin care copilul își stabilește identitatea, ca particular în mijlocul celorlalți particulari ai lumii externe. Este o nevoie de apropiere a naturii, a împrejurimilor sale. O apropiere atât afectivă cât și fizică.

Îi ajută să înțeleagă mai bine lumea exterioară prin abstractizare. Abstractizare care devine parte integrantă a percepției lor asupra lumii. Este însă o lume subiectivă, dominată de emoții. Este o oglindă a percepției lor afective asupra lumii.

Desenul apare astfel ca un element definitoriu al dezvoltării omului în copilărie.

Odată cu maturizarea, acest obicei începe încet, încet să fie suprimat de toate celelalte lucruri care ocupă ziua unui adult.

Practica supraviețuiește însă în două cazuri: al artiștilor și al pacienților cu afecțiuni psihice.

3.2 O incursiune în istoria artei

Dincolo de orice demers teoretic structurat, întotdeauna am considerat că desenul poate fi cel mai bine descris în geneza, transformarea și enunțarea lui de către cei ce îl practică, și poate chiar toată viața. Premisa pe care urmează să o verific este aceea că toate desenele realizate de un individ sunt în definitiv oglinziri ale interiorității acestuia.

De aceea acest capitol mi se pare poate cel mai important dintre cele propuse, întrucât este o privire la prima mână asupra procesului și a actului de a desena.

În această privință, am ales să întreprind două tipuri de cercetare în zona textelor scrise de artiști:

- a. Manifestele artistice
- b. Texte autobiografice, jurnale și corespondențe

3.2.1 Poetica Manifestelor Artistice

Am urmărit pe parcursul a optzeci și nouă de manifeste definițiile artei și modul în care artiștii se raportează la acest concept, încercând să izolez în principal segmentele în care autorii

enunță legături între procesul creativ și interioritatea artistului în încercarea de a stabili dacă poate fi identificată sau nu, o dimensiune psihologică a actului artistic.

Din câte putem observa, manifestele îndeplinesc atât o funcție socială, cât și una personală, în majoritatea cazurilor răspunzând nevoii de apartenență. În momentul în care un curent nou lua naștere, conștienți de faptul că noile idei și reprezentări vor fi cu greu acceptate de societate, prin intermediul manifestului, artiștii își creau o proprie explicație pentru crezurile lor, raportându-le atât la mediul artistic ale timpului dat, cât și, de multe ori, la cel politic. Astfel, își puneau singuri o etichetă, își atașau singuri un set de proprietăți pe baza căruia publicul să îi perceapă. Asemenea unui *statement* explicativ pentru o lucrare în sine. Aceasta autoetichetare urmărea acceptarea socială și justificarea demersurilor artistice.

În special în perioada inter și postbelică, o mare parte din manifeste înglobează ideologii ale mișcărilor politice, până într-un punct în care referirile la artă aproape că dispar complet, discursul politic izolând rarele propoziții ce încă mai purtau ideile autorilor despre artă.

Un alt element cu fundamente psihologice ce poate fi observat este caracterul polemic, violent, injurios chiar pe alocuri, al multor manifeste, ce arată faptul că acestea însăși traduceau în cuvinte un dezechilibru interior ce își cerea o rezolvare. Exteriorizarea în limbaj scris și difuzarea textului în lume, alături de impactul social pe care acesta îl avea, le conferea autorilor validarea de care aveau nevoie. Cu cât impactul social era mai mare, fie el pozitiv, fie negativ, cu atât nevoia lor de apartenență și acceptare socială era suplinită mai puternic; de bine, de rău, ei contau, erau pe buzele tuturor, chiar dacă uneori doar în cadrul unor propoziții injurioase.

În manifestele lor, artiștii ating problema interiorității în multiple moduri, chiar dacă nu acesta este elementul central al investigației lor. Cuvântul în sine apare rareori, însă este substituit de alte concepte corelate: *idee, spirit, spiritualitate, emoție, sensibilitate, subiectivitate*.

Curentele anti-tradiționaliste sunt interesant de analizat chiar și la nivel literar, întrucât caracterul lor polemic negator, răspunde în sine unor nevoi de revoltă, de afirmare prin artă. Mai mult chiar, noile idei afirmate în manifeste doresc să înlocuiască integral vechea viziune asupra artei și să se autoimpună ca nou adevăr. Această nevoie de atenție și de impunere în fața tuturor celorlalte lucruri nu poate avea originea decât într-un dezechilibru emoțional ce trebuie suplinit prin obținerea atenției publice. Este o nevoie umană internă de a se plasa într-un context social care să îi evedențieze în masa cotidiană a societății, cu scopul de a se autoechilibra.

Propun să începem analiza cu Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), exponentul și liderul mișcării futuriste, care este poate cazul reprezentativ pentru acest tip de fenomen. Textele sale sunt o reflexie a propriilor nemulțumiri și frustrări la adresa mediului artistic italian de început de secol XX. În *Manifestul Futurismului* (1909), de altfel primul manifest artistic din istorie, el afirmă că „arta în fapt nu poate fi decât violență, cruzime și injustiție”³⁰⁴. Pentru Marinetti, muzeele și bibliotecile trebuiesc distruse, iar trecutul îngropat.

Manifestul Pictorilor Futuriști mânat de o frustrare asemănătoare, pare a susține același lucru la o primă privire: ”Voind să contribuim și noi la necesara înnoire a tuturor expresiilor artei, declarăm război, cu hotărâre, tuturor acelor artiști și tuturor acelor instituții care, deși camuflându-se într-o haină de falsă modernitate, rămân înțeleniți în tradiție, în academism și, mai ales, într-o respingătoare lene cerebrală.”³⁰⁵

În *Manifestul tehnic al picturii Futuriste* însă, în mijlocul revoltei apar și câteva indicii ale raportului dintre interioritatea artist și opera sa. Semnat de Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) și Gino Severini (1883-1966), acesta enunță că „pictorul are în sine peisajele pe care vrea să le producă.”³⁰⁶, prin urmare, acesta se hrănește dintr-un imaginar personal, și subliniază că: „așa cum în domeniul gândirii umane, nemișcatelor obscurități ale dogmei le-a luat locul iluminata căutare individuală, tot astfel este nevoie ca în arta noastră să fie substituită tradiția academică cu un înviorător curent de libertate individuală.”³⁰⁷ Subiectivitatea artistului apare astfel ca purtătoare a imaginilor pe care urmează să le materializeze.

O altă figură interesantă a mișcării futuriste este Valentine de Saint-Point (1875-1953). Cu o viziune radicală diferită de a lui Marinetti, dar care păstrează avântul futurist, ea alcătuiește două manifeste împotriva „disprețului” lui Marinetti pentru femei și propune ca element generator al artei dorința sexuală: „Arta și războiul sunt marile expresii ale senzualității.”³⁰⁸

³⁰⁴ Mario de Michelli – *Avangarda Secolului XX* – pag. 333

³⁰⁵ *Ibidem*, pag. 334

³⁰⁶ *Ibidem*, pag. 336

³⁰⁷ *Ibidem*, pag. 337

³⁰⁸ ”Art and war are the great expressions of sensuality.” – Alex Danchev – *100 Artists’ Manifestos – From the Futurists to the Stuckists*, pag. 40

”Trebuie să transformăm dorința într-o operă de artă”.³⁰⁹ Din această afirmație putem observa că, în viziunea ei, arta este într-adevăr legată de una dintre nevoile primare ale ființei umane.

Însă ceea ce Valentine de Saint-Point nu ia în considerare atunci când critică viziunea romantică asupra dragostei, este faptul că și acele gesturi mult mai reținute, mult mai puțin directe, nu sunt altceva decât tot manifestări ale unei dorințe interne, cu resorturi nu doar sexuale, ci și emoționale, dar sublimite sub forma unor cuvinte, imagini, obiecte, de o factură diferită față de viziunea ei. Prin urmare, în cazul obiectelor simbolice care sunt construite cu scop ritualic, menite a clarifica sentimentele dintre două persoane, putem, într-adevăr discuta despre o sublimare a dorințelor de natură atât sexuală cât și emoțională.

Cu toate că oferă o bază psihologizantă actului artistic, viziunea ei este exclusivă. Dorința/Dragostea nu este singurul catalizator al actului artistic. Poate reprezenta o parte a motivației procesului, dar nu este o cerință unică pentru declanșarea procesului de creație.

Viziunea ei este în același timp și radicală, propunând ca justificare pentru război, moarte și viol aceleași motivații de natură sexuală. Această explicație, deși suficientă pentru Valerie de Saint-Point, nu poate absolve omul de aceste fapte și de responsabilitatea pe care o are față de actele săvârșite. Nicio motivație internă nu este un argument suficient pentru a săvârși un viol sau o crimă. Interesant este faptul că această justificare pentru comportamentul bărbaților este adusă în ecuație chiar de către o femeie, care, în caz de război, ar fi cea care ar cădea victimă violurilor.

Carlo Carrà, în propriul său manifest din anul 1913, propune o altă relație a individului cu procesul artistic: Astfel arta apare descrisă ca „4. Arabescul dinamic, ca singură realitate creată de artist din adâncurile sensibilității sale. 5. Ciocnirea tuturor unghiurilor ascuțite pe care le-am denumit deja ca unghiuri ale voinței. [...] 14. Liniile și volumele ca parte a unui transcendentalism plastic [...] determinat de starea de spirit a pictorului.”³¹⁰ Observăm din aceste afirmații, trei factori importanți enunțați: sensibilitatea, voința și starea de spirit ca elemente generatoare și modelatoare ale actului artistic.

³⁰⁹ ”We must make lust into a work of art” – *Ibidem*, pag. 41

³¹⁰ ”4. The dynamic arabesque, as the sole reality created by the artist from the depths of his sensibilities.

5. The clash of all acute angles which we have already called the angles of will.

[...] 14. Lines and volumes as part of a plastic transcendentalism, [...] determined by the painter’s state of mind.” – *Ibidem*, pag. 55

Carrà completează spunând că „acest tip de revărsare necesită un mare efort emoțional, chiar delir, din partea artistului, care, pentru a desăvârși un vortex, trebuie să fie el însuși un vortex de senzație, o forță pictorială și nu un intelect rece multiplu.”³¹¹ Prin urmare, afirmă că artistul, pentru a-și putea săvârși opera, trebuie să fie aidoma ei, să o oglindească.

De asemenea, artista britanică Mina Loy (1882-1966), vorbind despre starea în care se află omul la începutul secolului XX, și din care Futurismul își propunea să îl scoată, arată importanța percepției și a subconștientului în conturarea actului artistic, propunând înlăturarea lor, întrucât ar îngreuna procesul creativ, descriind psihicul uman, ca pe un mecanism constrângător: „prin urmare, nu ești doar în servitutea conștiinței tale perceptuale/ Dar și reacțiunilor tale mecanice subconștiente.”³¹²

Cu toate acestea, spune că eliminarea acestor factori ar face loc „pentru orice ești îndeajuns de brav, suficient de frumos, să extragi din sinele realizat.”³¹³ readucând interioritatea în discuție ca un element important al procesului de creație futurist. Acest „sine realizat” este o idealizare a conceptului de *sine*, care, după cum am discutat și demonstrat anterior, nu poate fi conceput fără a se ține cont de experiența dobândită din interacțiunile anterioare ale individului cu mediul său.

Asemenea Futurismului, Principiile fondatoare ale dadaismului provin dintr-o nevoie internă. O reacție la război, normele academice și mediul social: „Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nicio teorie.”³¹⁴

Cu un caracter polemic pe măsura textelor Marinettiene, discursul dadaist oferă însă mai multă preocupare pentru individ, personalitatea sa, și legătura lor cu arta. Tristan Tzara (1896-1963) debutează spunând că: „**Eu vorbesc mereu despre mine** pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc și pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își

³¹¹ „This kind of bubbling over requires a great emotive effort, even delirium, on the part of the artist, who, in order to achieve a vortex, must be a vortex of sensation himself, a pictorial force and not a cold multiple intellect.”

– *Ibidem*, pag. 57

³¹² „Therefore you stand not only in [...] servitude to your perceptive consciousness/ But also to the mechanical reactions of the subconsciousness” – *Ibidem*, pag. 65.

³¹³ „whatever you are brave enough, beautiful enough to draw out of the realized self.” – *Ibidem*

³¹⁴ Mario de Michelli – *Avangarda Secolului XX*, pag. 266

făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată către repausuri astrale, fie pe cea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și spasme fertile. Stalactite: a le căuta pretutindeni, în ieslele lărgite de durere, cu ochii albi ca iepurii îngerilor.”³¹⁵ În viziunea sa, eul creator poate găsi inspirație atât în glorie și iluminare cât și în întuneric și decrepitudine. Din nou, subiectivitatea ocupă prim planul în contextul generării artei. Tzara afirmă ferm importanța acesteia.

De asemenea vorbește și despre subiectivitatea privitorului, și cum personalitatea fiecăruia va interpreta obiectul artistic într-un mod diferit: „Opera de artă nu trebuie să fie frumusețea în sine însăși, pentru că frumusețea este moartă; nici veselă, nici tristă, nici clară, nici obscură, amuzându-se sau maltratând personalitățile distinse, servindu-le pateuri de sfinte aureole sau sudorile unei goane în arc printre atmosfere. O operă de artă nu este niciodată frumoasă prin decret, în mod obiectiv și pentru toți. Critica este, de aceea, inutilă, **nu există decât subiectiv**, fără cel mai mic grad de generalitate.”³¹⁶ Prin urmare, nici el nu este de acord cu evaluarea externă actului artistic, găsind-o lipsită de sens și înțelege procesul de făurire al acestuia ca pe un act pur subiectiv. Cu toate acestea, Tzara spune foarte clar că opera de artă nu are un punct de plecare ce poate fi identificat de către artist: „Un tablou este arta de a face să se întâlnească două linii, care din punct de vedere geometric s-a constatat că sunt paralele, de a le face să se întâlnească pe o pânză, înaintea ochilor noștri, într-o realitate care ne transferă într-o lume cu alte condiții și posibilități. Această lume nu este specificată, nici definită în operă, ea aparține în nenumăratele ei variațiuni spectatorului. Pentru creatorul ei, opera este fără cauză și fără teorie. Ordine = dezordine, eu = non-eu, afirmație = negație: acestea sunt strălucirile supreme ale unei arte absolute. Absolută în puritatea de cosmic și ordonat haos, eternă în clipa globulară fără durată, fără respirație, fără lumină și fără control.”³¹⁷ În viziunea lui, arta apare, prin urmare, dintr-un creuzet al contradicțiilor, fără o explicație clară, și cu o origine spontană, fără legătură cu artistul și fără o explicație causală.

Pe de altă parte subliniază totuși faptul că în anumite cazuri există o nevoie internă a artistului de a se desena pe sine: „Există o literatură care nu ajunge până la voracea masă. Opere de creatori născute dintr-o autentică nevoie a autorului și în funcție de el însuși. Cunoașterea unui

³¹⁵ *Ibidem*, pag. 266

³¹⁶ *Ibidem*

³¹⁷ *Ibidem*, pag. 267

suprem egoism în care decade orice altă lege.”³¹⁸ Deși neagă existența unui factor generator al artei, el afirmă simultan că actul artistic este relevant doar pentru autor, pentru nimeni altcineva exterior lui, acesta generându-l *dintr-o autentică nevoie*. Prin urmare, există astfel, chiar dacă într-un mod contradictoriu, un resort intern pe care Tzara îl recunoaște: nevoile de ordin interior, eminamente subiective.

El critică totodată societatea pentru că a îngropat interioritatea sub pretextul cunoașterii de tip științific și a convențiilor investite cu funcție de adevăr:

„Dacă eu strig:

IDEAL, IDEAL, IDEAL

cunoaștere, cunoaștere, cunoaștere

bumbum, bumbum, bumbum,

eu înregistrez cu extremă exactitate progresul, legea, morala și toate celelalte frumoase calități despre care atâtea persoane inteligente au discutat în atâtea cărți pentru a ajunge, la sfârșit, să mărturisească că fiecare, în același chip, nu a făcut altceva decât să **danseze în ritmul propriului bumbum** personal și că are perfectă dreptate din punct de vedere al unui atare bumbum: satisfacere a unei curiozități bolnăvicioase, clopoțel privat pentru nevoi inexplicabile; baie; dificultăți pecuniare; stomac cu repercursiuni asupra vieții; autoritate a baghetei mistice formulată în grupul unei orchestre fantomă cu arcușuri mute, uns cu filtre pe bază de amoniac animal. Cu monoculul albastru al unui înger, **ei au îngropat interioritatea** pentru douăzeci de scuzi de unanimă recunoaștere.”³¹⁹ Acest *dans în ritmul propriului bumbum* nu este altceva decât ghidarea după propriile nevoi motivate de resorturile interne ale individului. Din această perspectivă, Tzara merge mai departe, explicând că teoriile sunt relative și că nu putem stabili o singură definiție generală pentru toți particularii: „Dacă toți au dreptate și toate pilulele sunt Pink, să încercăm să n-avem dreptate. În general, se crede că e posibil a explica în mod rațional cu gândirea ceea ce se scrie. Toate astea sunt relative. Gândirea e un lucru frumos pentru filozofie, dar e relativă. [...] Nu există un Adevăr definitiv.”³²⁰

Din nou, subiectivitatea apare ca un element important în gândirea lui Tzara, conștient de faptul că valoarea de adevăr a unui concept nu poate fi raportată decât la interioritatea fiecărui individ.

Totodată proclamă arta ca element al cunoașterii și afirmă din nou faptul că artistul lucrează pentru el însuși, iar nu pentru public: „să proclamăm arta ca unică bază de înțelegere

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ *Ibidem*, pag. 268

³²⁰ *Ibidem*, pag. 268-269

[...] **Arta e un lucru particular și artistul o face pentru el însuși**; o operă comprehensibilă e un produs de gazetari.”³²¹ Nu este clar cum anume, în viziunea lui Tzara, arta putea genera cunoaștere, însă propunerea lui este susținută de argumentele prezentate anterior în această lucrare. Cunoaștere, în viziunea lui Tzara, este și ea una particulară, specifică fiecărui individ, fără dorință de obiectivare.

Tzara nu este singurul Dadaist preocupat de relația dintre artă și individ. Atunci când vorbește despre artă, Richard Huelsenbeck (1892-1974) invocă spiritul timpului, artistul fiind în viziunea sa un arhivator al propriilor experiențe din epoca în care trăiește: „Arta, în execuția și direcția ei este dependentă de timpul în care trăiește, și artiștii sunt creaturi ale epocii lor. Arta cea mai înaltă va fi aceea care în conținutul ei conștient va prezenta miile de probleme ale zilei.”³²²

Arta, în viziunea lui, trebuie să „ardă esența vieții în carnea noastră”.³²³ Menționează un ritm spiritual al omului ce este preluat în arta dadaistă: ”Viața apare ca un amalgam de sunete, culori și ritmuri spirituale, care sunt preluate nemodificate în arta Dadaistă”³²⁴; el afirmă totodată că ”Dadaismul, pentru prima dată a încetat să mai aibă o atitudine estetică asupra vieții iar acest lucru îl îndeplinește dărâmand sloganurile eticii, culturii și vieții spirituale.”³²⁵

Poetul suprarealist Louis Aragon (1897-1982) are o viziune și mai subiectivă asupra relației dintre artă și individ, a cărei descriere este similară cu modul meu de raportare la cele două elemente. El folosește imagini vizuale ce corespund și imaginarului meu și totodată și abordează problema identității, însă o lasă deschisă: Nici pentru el, nici pentru mine, arta nu a ajuns încă să ne ajute să ne aflăm cu adevărat răspuns la întrebarea fundamentală: *Cine sunt?*. De asemenea apare problema reflexiei de sine în lumea exterioară, element pe care îl discut și eu în propriile mele lucrări:

³²¹ *Ibidem*, pag. 270

³²² ”*Art in its execution and direction is dependent on the time in which it lives, and artists are creatures of their epoch. The highest art will be that which in its conscious content presents the thousandfold problems of the day.*”
Alex Danchev – *100 Artists’ Manifestos – From the Futurists to the Stuckists* – *Ibidem*, pag. 146

³²³ ”*burn the essence of life into our flesh*” – *Ibidem*, pag. 147

³²⁴ „*Life appears as a simultaneous muddle of noises, colours and spiritual rhythms, which is taken unmodified into Dadaist Art.*” – *Ibidem*, pag. 147

³²⁵ „*Dadaism, for the first time has ceased to take aesthetic attitude towards life, and this it accomplishes by tearing all the slogans of ethics, culture and inwardness.*” – *Ibidem*, pag. 147-148

„Tot ceea ce nu sunt eu este incomprehensibil.

În nisipurile Pacificului sau în pustiul propriei existențe, scoica pe care o apăs de propriami ureche va suna cu aceeași voce și voi crede că este vocea mării și nu va fi altceva decât **sunetul propriei mele ființe.**

Dacă deodată găsesc că nu îmi mai este de ajuns să țin în mână cuvinte precum obiecte de mărgăritar, fiecare cuvânt îmi va permite să ascult marea, iar **în oglinda sunetului ei voi fi găsind nicio altă imagine decât a mea.** Oricum ar părea, limbajul se rezumă doar la acest **Eu** și ori de câte ori rostesc un cuvânt, el se goleşte de tot ceea ce nu sunt eu până când devine un zgomot organic prin care viața mea se desfășoară.

Nu sunt decât eu în această lume și dacă uneori din greșeală încep să cred că o femeie există nu trebuie decât să îmi apropiu capul de sânul ei pentru a auzi sunetul propriei mele inimi și a mă recunoaște.

Sentimentele sunt doar limbaje ce permit anumitor funcții să se desfășoare.

În buzunarul meu stâng port un remarcabil autoportret: un ceas din oțel șlefuit. Vorbește, marchează timpul și nu înțelege nimic din el.

Tot ceea ce sunt eu este incomprehensibil.”³²⁶

Aragon prezintă, prin urmare, arta și lumea ca pe o serie de ecouri ale propriei subiectivități. Lumea percepută de individ este îmbibată cu aspectele particularitățile acestuia. Limbajul, mediul de creație ales de Aragon, la rândul lui, se află în strânsă legătură cu

³²⁶ "Everything that is not me is incomprehensible.

Whether sought on Pacific sands or gathered in the hinterland of my own existence, the shell that I press to my ear will ring with the same voice and I'll think it the voice of the sea and it will be but the sound of myself.

If I suddenly find it's no longer enough to hold every word in my hand like pretty pearly objects, every word will enable me to listen to the sea, and in the mirror of their sound will I find no image but my own. However it may seem, language boils down to just this I and whenever I utter a word it devests itself of everything that isn't me until it becomes an organic noise through which my life unfolds.

There is only me in this world and if I sometimes lapse into believing that a woman exists I have but to lean my head on her breast to hear the sound of my heart and recongnize myself.

Feelings are only languages, enebling certain functions to be performed.

In my left pocket I carry a remarkably accurate self-portrait: a watch in burnished steel. It speaks, marks time and understands none of it.

Everything that is me is incomprehensible.” – *Ibidem*, pag. 167-168

personalitatea, fiind, în viziunea poetului, un important mecanism în definirea identității. Un pilon central al existenței și o materializare a existenței. Acest tip de viziune subiectivă asupra lumii este una dintre valorile curentului Suprarealist.

Dintre toate curentele Avangardei istorice, Suprarealismul este cel care depune cel mai mult efort pentru a dezvolta o bază psihologică pentru artă ca practică de viață. Subconștientul uman este elementul central al cercetării artistice Suprrealiste, al cărui principal teoretician, André Breton (1896-1966) încearcă să găsească o legătură clară între actul de a desena și subconștient prin studiul pacienților din spitalele de psihiatrie, pentru a elabora noi mecanisme de imaginare a artei Suprrealiste: „Rămâne nebunia, »nebunia pe care o închidem«, cum s-a spus în mod fericit. Aceea sau cealaltă... Fiecare știe, într-adevăr, că nebunii își datorează internarea doar unui mic număr de acte condamnabile din punct de vedere legal, și că, în lipsa acestor acte libertatea lor (ceea ce se vede din libertatea lor) n-ar fi în joc. Sunt gata să admit că ei, într-o măsură oarecare, sunt victimele imaginației lor, în sensul că ea îi împinge la nerespectarea anumitor reguli, [în afara cărora genul se simte vizat, lucruri pe care fiecare om este obligat să le știe]. Profunda detașare pe care nebunii o mărturisesc față de critica pe care noi le-o facem, de exemplu diferitele corecții care le sunt administrate, ne îngăduie să presupunem că ei află o mare alinare în imaginația lor, că ei își gustă într-atât delirul încât pot suporta ca el să nu fie valabil decât pentru ei. Și în fapt, halucinațiile, iluziile etc. Nu sunt un izvor neglijabil de bucurie.”³²⁷. De asemenea, Breton afirmă că „Mi-aș petrece viața ca să provoc confidențele nebunilor.”³²⁸

Ceea ce însă aparatul teoretic Suprarealist nu identifică este faptul că desenul oglindește nu numai subconștientul ci întreaga personalitate a artistului. O imagine interesantă pe care o propune Breton este aceea a unui ”om tăiat în două de o fereastră.”³²⁹, deoarece află din nou o imagine ce corespunde într-o oarecare măsură imaginarului personal. Imaginea omului tăiat în două de fereastră, pe care Breton o interpretează în mod denotativ, ilustrativ, în opinia mea poate funcționa mai bine într-un mod metaforic, omul fiind, asemenea unei ferestre, un spațiu liminal la granița dintre interioritate și exterioritate la confluența cărora se desfășoară desenul, ca element de identificare și separare a celor două medii. Pornind de la această imagine, Breton

³²⁷ Mario de Michelli – *Avangarda Secolului XX*, pag. 284

³²⁸ *Ibidem*

³²⁹ *Ibidem*, pag. 294

arată însă potențialul de reconstituire a sinelui prin artă prin următoarea afirmație: ”Dacă aş fi fost pictor, reprezentăția aceasta vizuală ar fi primat pentru mine, fără îndoială, asupra celeilalte [a scrisului - n. at]. M-aş scufunda, cu certitudinea de a mă regăsi, într-un labirint de linii care la început mi s-ar părea că nu duc nicăieri.”³³⁰ De asemenea, intenția suprarealistă de înregistrare nealterată a sinelui în opera de artă, îmi permite să evidențiez o nouă conexiune a viziunii suprarealiste cu una dintre proprietățile desenului pe care am identificat-o anterior, anume **desenul ca arhivă** a umanității: „Dar **noi**, cei care nu ne-am dedicat niciunei filtrări, care **ne-am transformat în operele noastre**, în receptacule surde ale atâtor ecouri, în modeste aparate înregistratoare, care nu se hipnotizează pe desenele ce le schițează, noi servim poate o cauză încă mai nobilă.”³³¹ Aceea de a ne mărturisi propria existență prin artefacte ce includ atât particularitățile individului ce le făurește, cât și ale culturii și timpului din care face parte.

Vorbind despre Robert Desnos (1900-1945), Breton spune că „**el citește în sine însuși ca într-o carte** și nu face nimic pentru a reține foile ce se risipesc în vântul vieții sale.”³³²

În cadrul descrierii tehnicii dictée-ului automat, Breton arată această răsfrângere a sinelui asupra lui însuși în timpul realizării textului suprarealist sub forma „concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși”³³³ și afirmă că în acest proces se prezintă o nevoie de exteriorizare: „prima frază va veni de la sine după cum este adevărat că în fiecare clipă există o **frază străină gândirii noastre conștiente care nu cere decât să se exteriorizeze.**”³³⁴

Analizând discuțiile sale cu pacienții alienați, Breton găsește până și aici urme ale corespondenței între comportamentul lor și lumea lor interioară: „în unele stări mintale patologice, în care tulburările senzoriale dispun de întreaga atenție a bolnavului, acesta, continuând să răspundă la întrebări, se mărginește a repeta ultimul cuvânt pronunțat înaintea lui sau ultima parte a unei fraze suprarealiste, a cărei urmă o află în propriul spirit.”³³⁵

Un element prezent atât în manifestul lui Tzara cât și în concepția lui Breton este nevoia unui proces, desenat, scris sau vorbit prin care individul dobândește din nou un echilibru interior,

³³⁰ *Ibidem*, pag. 295

³³¹ *Ibidem*, pag. 299

³³² *Ibidem*, pag. 301

³³³ *Ibidem*

³³⁴ *Ibidem*

³³⁵ *Ibidem*, pag. 305

fără o intenție de a altera, cu excepția suprafeței pe care desenează sau scrie, mediul din care face parte: „fiecare din ei [interlocutori – n.at.] își urmează pur și simplu solilocviul, fără să încerce a scoate din asta vreo plăcere dialectică particulară și fără să se impună câtuși de puțin aproapelui său.”³³⁶

Procesele creative extrase din acest tip de cercetare asupra persoanelor cu probleme psihice sunt descrise de Breton în analiza operei lui Dalí (1904-1989): „1929 este anul în care Salvador Dalí și-a îndreptat atenția către mecanismul intern al fenomenelor paranoice și a imaginat posibilitatea unei metode experimentale bazate pe neașteptata putere a asociațiilor sistematice specifice paranoiei; această metodă a devenit mai apoi sinteza delirico-critică ce poartă numele de activitatea critică paranoică”³³⁷ tehnică Suprarealistă ce aduce în centrul atenției subiectivitatea.

Breton face și el, asemenea lui Tzara, o aluzie la o cunoaștere de tip artistic, ambivalentă, atât a interiorității cât și a lumii exterioare: „imaginile apar ca singurele stegulețe de semnalizare ale spiritului [...] sporindu-i în același timp cunoașterea.”³³⁸ Din păcate, direcția politică înspre care s-a îndreptat Breton odată cu înaintarea în vârstă, a făcut ca manifestele sale să abunde mai degrabă de ideologie socialistă și mai puțin de poetică suprarealistă. Cu toate acestea, chiar și în aceste condiții, putem găsi câteva pasaje importante ce vorbesc despre resorturile interne ale artei, despre *echilibrul interior* și despre *sublimare*: „Procesul sublimării, care intră aici în joc și pe care psihanaliza l-a analizat, încearcă să readucă echilibrul pierdut între *eul* întreg și elementele de natură exterioară pe care le respinge. Această reabilitare funcționează în sprijinul ideii de *sine*.”³³⁹

³³⁶ *Ibidem*

³³⁷ „It was in 1929 that Salvador Dalí brought his attention to bear upon the internal mechanisms of paranoiac phenomena and envisaged the possibility of an experimental method based on the sudden power of the systematic associations proper to paranoia; this method afterwards became the delirico-critical synthesis which bears the name of paranoiac critical activity.” – Alex Danchev - *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists* – *Ibidem*, pag. 255

³³⁸ Mario de Michelli – *Avangarda Secolului XX*, pag. 307

³³⁹ „The process of sublimation, which here comes into play, and which psychoanalysis has analyzed, tries to restore the broken equilibrium between the integral 'ego' and the outside elements it rejects. This restoration works to the advantage of the idea 'of self'.” – Alex Danchev – *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists*, pag. 298

Uneori, se pot extrage pasaje despre lumea interioară a individului chiar și din îndemnul la revoluția socialistă: „Dar artistul nu poate servi luptei pentru libertate, dacă nu simte în însăși esența lui însemnătatea ei și drama, și **caută de bună voie să dea lumii sale interioare încarnare în arta sa.**”³⁴⁰

Propun să ne întoarcem puțin în timp, și să analizăm alte două curente tot din debutul secolului XX. Chiar dacă Expresionismul și Cubismul premerg forma literară a manifestului artistic, există și aici documente scrise despre poetica celor două curente.

Pentru Expresionism, poate forma cea mai apropiată de manifest o au textele din jurul revistelor *Die Brucke* și *Der Blaue Reiter* cu reprezentanții lor, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) și Wassily Kandinsky (1866-1944).

Kirchner se referă la relația dintre artist și opera sa vorbind despre *sensibilitate, idee și transpunere a personalității* arătând că există o legătură clară dintre interioritate și urma lăsată pe hârtie: „Pictorul transformă în operă de artă concepția sensibilă a experienței sale [...] Regulile pentru opera individuală se formează în timpul lucrului prin intermediul personalității creatorului, maniera tehnicii sale și rezultatul pe care și-l propune.”³⁴¹ Experiența se traduce prin urmare și în viziunea lui, în obiectul artistic: „opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în lucrare”³⁴² iar țelul desenului „este bucuria de a transmite în mecanică partea manuală a personalității autorului”³⁴³.

Kandinsky pe de altă parte, prevede și el în prefața *Almanahului Der Blaue Reiter*, o schimbare de optică asupra vieții dobândită prin artă: „O nouă eră a început: trezirea spirituală, tendința crescândă de redobândire a *echilibrului pierdut*.³⁴⁴ și a „vederii exterioare ce se schimbă în vedere internă.”³⁴⁵ Observăm astfel că, și în cazul Expresionismului, sunt reluate sub o altă formă, aceleași teme în privința interdependenței dintre om și artă.

³⁴⁰ „But the artist cannot serve the struggle for freedom, unless he feels in his very nerves its meaning and drama, and freely seeks to give his own inner world incarnation in his art.” – *Ibidem*, pag. 299

³⁴¹ Mario de Michelli – *Avangarda artistică a secolului XX*, pag. 262

³⁴² *Ibidem*

³⁴³ *Ibidem*

³⁴⁴ „A great era has begun: the spiritual 'awakening', the increasing tendency to regain lost balance” – Alex Danchev – *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists*, pag. 36

³⁴⁵ „exterior vision changes into interior vision” – *Ibidem*, pag. 327

În ceea ce privește Cubismul, deși cu o viziune mult mai orientată asupra *intelectului* decât a *spiritului*, teoreticienii curentului spun lucruri similare despre modalitățile de înfăptuire a operei de artă.

Astfel, vorbind despre Cubismul Științific, Guillaume Apollinaire (1880-1918) spune despre geometrie că fiecare om are simțul acestei **realități interioare**³⁴⁶ realitate reprezentată asiduu în lucrările Cubiste, pe când Amédée Ozenfant și Le Corbusier susțin că „Arta este mai presus de toate, o problemă de concepție.”³⁴⁷

Arta apare astfel ca un element mental, de viziune asupra lumii. Este prin urmare și în acest caz, un element de natură interioară. De asemenea, în cazul Cubismului, putem discuta și de o materializare a geometriilor mentale pe care psihicul uman le suprapune realității. Acea schematizare, structurare și externalizare a structurilor imaginate, despre care am discutat anterior, ce ușurează procesul de analiză și înțelegere a elementelor externe eului.

În aproximativ aceeași perioadă, în Rusia, se contura și viziunea lui Kazimir Malevich (1879-1935), al cărui cuvânt preferat pentru a descrie substanța artei și a artistului este *sensibilitatea*: „valoarea stabilă, autentică, a unei opere de artă (oricărei școli i-ar aparține ea) constă exclusiv în sensibilitatea exprimată.”³⁴⁸

„Nu mai există *imagini ale realității*, nu mai există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decât un pustiu! Acel pustiu este însă plin de spiritul sensibilității nonobiective, care îl pătrunde în întregime.”³⁴⁹, „ajunge la un deșert unde nimic nu este de recunoscut în afara sensibilității.”³⁵⁰, „substanța și semnificația oricărei creații artistice sunt ignorate neconținut, întocmai ca substanța lucrării figurative în genere; și asta pentru că originea fiecărei creații de formă este, totdeauna, oriunde și numai în sensibilitate.”³⁵¹

³⁴⁶ Mario de Michelli – *Avangarda artistică a secolului XX*, pag. 32

³⁴⁷ „Art is above all, a matter of conception.” – Alex Danchev – *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists* - pag. 152

³⁴⁸ Mario de Michelli – *Avangarda artistică a secolului XX*, pag. 341

³⁴⁹ *Ibidem*, pag. 342

³⁵⁰ *Ibidem*

³⁵¹ *Ibidem*, pag. 343

Totodată, el corelează imaginile suprematiste, cu desenele rupestre „pătratul supremațiilor și formele ce au derivat din el pot fi comparate cu *semnele* omului primitiv, care, în întregul lor, nu voiau să ilustreze, ci să reprezinte chiar sensibilitatea *ritmului*.”³⁵²

Ceea ce Malevich înțelege prin sensibilitatea nonobiectivă nu este foarte clar, dar este clar că este un produs al interiorității umane: „artistul a dat la o parte tot ceea ce determina structura obiectiv-ideală a vieții și a ‘artei’: a dat la o parte ideile, conceptele și reprezentările pentru a da ascultare numai sensibilității pure.”³⁵³

Malevich aduce în discuție chiar și cuvântul *fericire* într-una din frazele manifestului: „urcușul spre înălțimile artei nonobiective este trudnic și plin de chinuri, totuși ne face fericiți.”³⁵⁴ ceea ce ne readuce la ideea de reechilibrare interioară.

Găsim și aici o dublă valență a acestei afirmații. Pe de-o parte, pare a fi vorba de o trudă cu sinele în epurarea imaginii de elementele figurative și de atingere a unei putrități non-obiectuale a imaginii suprematiste, pe de altă parte este din nou o afirmare socială a stilului picturii constructiviste, pictura non-figurativă fiind la început de drum și neavând încă un public fidel. Astfel, există o dublă *fericire*: una obținută prin lucru, în urma unui întreg proces anevoios cu sinele ce aduce în final o rezolvare a tensiunii, iar cealaltă, externă a aprobării publice a operelor artistului, care, împreună conduceau la un echilibru interior.

Pe de altă parte însă, Malevich afirmă clar că produsele conștiinței nu fac parte din procesul de creație artistică: „Obiectivul în sine este lipsit de semnificație pentru suprematist. Iar reprezentările conștiinței nu au valoare pentru el.”³⁵⁵ doar pentru a se contrazice înspre finele manifestului spunând că: „Senzațiile ce se nasc în ființa umană sunt mai puternice decât omul însuși, trebuie să irumpă obligatoriu, cu orice preț, trebuie să capete o formă, trebuie să fie comunicate și sistematizate.”³⁵⁶

Conchide manifestul propunând o societate post-industrială în care arta ar juca un rol central subliniind importanța artei în viața cotidiană:

³⁵² *Ibidem*, pag. 344

³⁵³ *Ibidem*, pag. 342

³⁵⁴ *Ibidem*

³⁵⁵ *Ibidem*

³⁵⁶ *Ibidem*, pag 344

„Între timp, lumea, mecanizată conform unor criterii de utilitate, ar putea deveni efectiv utilă dacă ar încerca să provoace fiecăruia din noi maximum de ‘timp liber’, astfel ca omul să-și poată îndeplini unica îndatorire efectivă, aceea pentru care s-a născut, adică creația artistică.”³⁵⁷ Această afirmație propune arta ca ultim țel al ființei umane.

Personalitatea artistului este unul dintre subiectele principale care preocupă artișii perioadei și la antipodul curentelor europene. În 1910, sculptorul și poetul Takamura Kōtarō (1883-1958) redactează *A Green Sun*, un manifest ce are ca idee centrală convenția culorii locale și problema așa-zisului stil japonez în arta niponă de la începutul secolului XX. Takamura Kōtarō spune următoarele: „caut libertate absolută în lumea artei. De aceea doresc să recunosc o autoritate infinită în Personalitatea artistului. Mi-ar plăcea să privesc artistul, din toate punctele de vedere, ca o ființă umană singulară. Aș dori să privesc această Personalitate ca punct de plecare și să îi apreciez munca. Vreau să îi studiez Personalitatea așa cum este, și nu doresc să arunc prea multă îndoială asupra ei. Dacă cineva vede ceea ce eu cred că este albastru, drept roșu, aș dori să pornesc de la premisa că el crede că este roșu și să apreciez modul în care îl tratează ca roșu. Despre faptul că îl vede ca roșu, nu aș dori să mă plâng deloc. Mai degrabă mi-ar plăcea să văd faptul că există o viziune a naturii diferită de a mea ca pe o plăcută invazie, și aș contempla măsura până la care el a pătruns în inima naturii, măsura până la care sentimentul său a fost îndeplinit/împlinit.”³⁵⁸ Prin urmare, și Kōtarō propune ca element generator al artei personalitatea autorului. De asemenea arată că și în viziunea lui, subiectivitatea celorlalți poate influența interpretarea aceluiasi simbol prezentat, decriptarea acestuia fiind relativă și dependentă de percepția privitorului și de experiențele personale ale acestuia.

³⁵⁷ *Ibidem*, pag 345

³⁵⁸ "I seek absolute Freiheit [freedom] in the art world. Therefore, I want to recognize an infinite authority in the artist's Persönlichkeit [personality]. In every sense, I'd like to think of the artist as a single human being. I'd like to regard this Persönlichkeit as the starting point and schätzen [appreciate] his work. I want to study and appreciate his Persönlichkeit as it is, and do not want to throw too much doubt into it. If someone sees what I think is blue as red, I'd like to start on the basis that he thinks it's red, and schätzen how he treats it as red. About the fact that he sees it as red, I wouldn't want to complain at all. Rather, I'd like to as an angenehmer Überfall [pleasant invasion] the fact that there is a view of nature different from mine, and would contemplate the extent to which he has peered into the core of nature, the extent to which his Gefühl [feeling] has been fulfilled." – Alex Danchev – *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists*, pag 20-21

Pictorii Mihail Larionov (1881-1964) și Natalya Goncharova (1881-1962) redactau în 1913 un manifest al Raionismului și al Futurismului în care enunță „arta pentru viață, și chiar mai mult - viața pentru artă!”³⁵⁹ Acest enunț, ce alătură arta și viața ca două concepte solidare, intră în contradicție cu o altă afirmație prezentă în același text în care cei doi spun că: „respingem individualitatea, ca fiind fără însemnătate în examinarea unei opere de artă. Se poate apela doar la opera de artă ce poate fi examinată pornind doar de la legile după care a fost creată.”³⁶⁰ Aceste *legi creatoare*, aceste convenții de lucru, sunt însă produse tot de psihicul individului uman care săvârșește actul artistic. Prin urmare, principiile generatoare ale artefactului artistic nu pot fi dissociate de individualitatea creatorului său.

O altă afirmație a celor doi pictori este că opera de artă trebuie să fie „eliberată de formele concrete, existând și dezvoltându-se conform legilor picturale!”³⁶¹

În manifest sunt invocate reguli plastice, sau cromatice după care se pot organiza imaginile, și acestea par a fi regulile la care se referă acest citat. Regulile sunt însă dependente de biologia, percepția și gândirea umană. Astfel că individul nu poate fi exclus din ecuație. Ba mai mult, individul se află în chiar centrul ecuației elaborării regulilor plastice.

Și în acest caz pot fi observate dorințe de afirmare și de incluziune socială: „dorim să lăsăm urme de pași adânci în urma noastră, iar aceasta este o dorință onorabilă.”³⁶² și totodată dorința de a lăsa o moștenire, o urmă care să le poarte amintirea existenței lor mai departe în istorie.

„Stilul picturii Raioniste pe care îl propunem semnifică forme spațiale ce răsar din intersecția razelor reflectate de diferite obiecte, forme alese de voința artistului.”³⁶³ Într-o nouă contradicție, deși *resping individualitatea*, de această dată ei evidențiază rolul subiectivității prin menționarea intenției artistice.

³⁵⁹ „Art for life, and even more – life for art!” – *Ibidem*, pag. 46

³⁶⁰ „We reject individuality, as having no meaning for the examination of a work of art. One has to appeal only to a work of art, and one can examine it only by proceeding from the laws according to the laws by which it was created.” – *Ibidem*, pag 46-47

³⁶¹ „free from concrete forms, existing and developing according to painterly laws!” – *Ibidem*, pag. 47

³⁶² „we wish to leave deep footprints behind us, and this is an honourable wish.” – *Ibidem*

³⁶³ „The style of Rayonist painting that we advance signifies spatial forms arising from the intersection of the reflected rays of various objects, forms chosen by the artist’s will.” – *Ibidem*

La fel ca și în cazul ready-made-urilor, tot un element de natură interioară, un principiu mental, o intenție personală a artistului este cea care dă sens lucrării. Astfel, oricât de mult ar insita asupra faptului că individualitatea este absentă și inutilă procesului de creație raionist, aceasta revine în mod recurent în afirmațiile manifestului, deghizată sub o formă sau alta.

În 1914 criticul de film Ricciotto Canudo (1877-1923) redactează manifestul *Artei Cerebriste* și menționează în prima lui jumătate un citat din Rodin: „Ochiul vede doar acele lucruri asupra cărora spiritul îi atrage atenția”³⁶⁴ ce stă la baza concepției sale despre artă. „În epoca noastră de individualism excesiv, fiecare artist trebuie să își creeze **lumea lui interioară și reprezentarea sa exterioară**. Are obligația de a da expresie concretă viziunii sale particulare asupra lumii și dreptul de a și-o exprima. Acum treizeci de ani, arta modernă s-a născut din această obligație.”³⁶⁵ Și el afirmă că rolul artistului este acela de a crea artefacte externe pe baza unor trăiri interne, materializând o serie de observații personale asupra lumii.

Cu toate acestea, Cerebriștii condamnă registrul emoțional al omului și pun accentul doar pe dimensiunea intelectuală a artei, subliniind componenta ei cognitivă: o artă care „nu farmecă, dar care ne determină să gândim”³⁶⁶

Ignorarea dimensiunii emoționale umane este de asemenea, o judecată incompletă; *lumea interioară* este alcătuită atât din idei, reprezentări, cât și din emoții, ele influențându-se reciproc. Prin urmare nu pot fi evaluate în mod independent unele de celelalte.

Pictorul și scriitorul Wyndham Lewis (1882-1957) redactează în 1914 împreună cu alți membri ai grupării Vortex, *Manifesto & Our Vortex* în care afirmă că:

„7. Instinctul Artei este în permanență primitiv. 8. Într-un haos al imperfecțiunii, discordiei, etc. Își găsește același stimul în Natură. 9. Artistul mișcărilor moderne este sălbatic.”³⁶⁷

³⁶⁴ „The eye only sees what the spirit draws it's attention to.” – *Ibidem*, pag. 69

³⁶⁵ „In our age of excessive individualism, every artist has to create his interior world and his exterior representation. He has an obligation to give concrete expression to his particular vision of life and the right to express it. Thirty years ago modern art was born from this obligation.” – *Ibidem*, pag. 70

³⁶⁶ „An art which ‘does not charm, but makes us think’” – *Ibidem*

³⁶⁷ „7. The Art-instinct is permanently primitive.

8. In a chaos of imperfection, discord, etc. It finds the same stimulus in Nature.

9. The artist of the modern movement is a savage” – *Ibidem*, pag. 77

Acest instinct aparent ancestral, în viziunea lui Lewis, stă ca mărturie a unei noi exteriorizări a trăirilor prin intermediul impulsului, al reacției. Tot el afirmă că acest om „sălbatic” nu este în niciun fel asemănător cu futuristul pe care „imaginația limitată” a lui Marinetti l-ar fi imaginat. Cu toate acestea, se contrazice, în final, postulând importanța industriei și a mecanizării în viața britanicului de rând.

Pe de altă parte concepe o construcție temporală aparte atunci când vorbește despre viață și artă, distingând cele două concepte într-un mod foarte clar și ireconciliator, însă în care menționează o necesitate de exteriorizare a unor efuziuni interioare pe care omul trebuie să o efectueze pentru a putea ajunge la artă: „Prezentul este artă”³⁶⁸, „Non-viața este artă”³⁶⁹, „Trebuie să avem Trecut și Viitor, pe scurt Viață, pentru a ne descărca pe noi înșine în ea și să ne ținem puri pentru non-viață, care este Arta.”³⁷⁰, iar „Arta trebuie să fie organică timpului ei”³⁷¹. În ciuda *instinctului* pe care îl proclamă inițial ca element generator, Lewis se contrazice încă odată în final, separând în viziunea lui, complet arta de trăirile umane, acestea trebuind să fie aruncate asemenea resturilor unui cocon, în afara căruia se află arta.

Arhitectul Walter Gropius (1883-1969) redactează în 1919 manifestul: *Ce este arhitectura?* În viziunea lui „pictorii și sculptorii devin din nou meșteșugari [...] scrijelesc idei în pereții goi – și construiesc în imaginație”³⁷² iar „binecuvântarea imaginației este întotdeauna mai importantă decât orice tehnică, ce se adaptează dorinței creative a omului.”³⁷³ El enunță astfel două aspecte ale subiectivității: imaginația și dorința creativă, specifice individului.

Manifestul Realist din 1920, redactat de Naum Gabo (1890-1977) și Anton Pevzner (1884-1962) propune o viziune esențialistă asupra artei și a vieții: pictura ar trebui să dezvăluie „esența de cea mai profundă interioritate a unui lucru”³⁷⁴. Această *esență* ne arată că, în viziunea

³⁶⁸ „The Present is Art.” – *Ibidem*, pag. 82

³⁶⁹ „Non-life, that is art” – *Ibidem*

³⁷⁰ „We must have Past and Future, Life simple, that is, to discharge ourselves in, and keep us pure for non-life, that is Art.” – *Ibidem*

³⁷¹ „Art must be organic with its time” – *Ibidem*, pag. 78

³⁷² „Painters and sculptors, become craftsman again [...] chisel ideas into the bare walls – and build in imagination” – *Ibidem*, pag. 161

³⁷³ „The boon of imagination is always more important than all technique, which always adapts to man’s creative will.” – *Ibidem*, pag. 161

³⁷⁴ „Painting should reveal ‘the innermost essence of a thing’.” – *Ibidem*, pag. 192

lor, arta ar revela structura internă a lucrurilor și, prin urmare, ar reprezenta o unealtă a cunoașterii. De asemenea ei propun ca arta să devină o practică de viață comună: „Arta ar trebui să ne însoțească oriunde viața se desfășoară și acționează... la masa de lucru, la masă, la muncă, la odihnă, la joacă; în zilele de muncă și de sărbători... acasă, și pe drum... pentru ca flacăra să nu moară ar trebui să nu se stingă în umanitate.”³⁷⁵

Artista Liubov Popova (1889-1924) în manifestul *On Organizing Anew* (c.1921) susține și ea importanța dintre psihicul artistului și opera sa spunând că: „**Sub precisa dictare a conștiinței sale [...], [artistul] își construiește [propria lui] artă, cu o convingere totală.**”³⁷⁶

Un alt argument ce susține importanța subiectivității în procesul de realizare a lucrării de artă este enunțat în 1921 de scriitorul mexican Manuel Maples Arce (1898-1981) în manifestul *O Prescripție Stridentă* care susține că „Adevărul nu apare niciodată în afara sinelui nostru.”³⁷⁷ și că „fiecare tehnică artistică îndeplinește o funcție spirituală la un anumit moment dat”³⁷⁸ De asemenea crede că „Lucrurile nu au o valoare intrinsecă ce poate fi concepută și paralele poetice înfloresc doar într-o dimensiune interioară.”³⁷⁹, iar arta o percepe ca pe „dorința noastră miraculoasă de a maximiza trăirile interne și percepțiile senzoriale în forme multi-spirituale și multi-fațetate.”³⁸⁰

Nu vede limite în creație, decât dintr-o lipsă de înțelegere de sine: „singurele posibile granițe în artă sunt cele de netrecut ale propriilor noastre emoții alienate”³⁸¹ și încheie manifestul

³⁷⁵ „Art should attend us everywhere that life flows and acts...at the bench, at the table, at work, at rest, at play; on working days and holidays...at home, and on the road... in order that the flame to live should not extinguish in mankind.” – *Ibidem*, pag 193

³⁷⁶ „under precise dictation of its consciousness [...], [the artist] is now constructing [his] own art, with total conviction.” – *Ibidem*, pag. 196

³⁷⁷ „Truth never occurs outside our own selves.” – *Ibidem*, pag. 203

³⁷⁸ „Every artistic technique fulfills a spiritual function at a given moment.” – *Ibidem*, pag. 204

³⁷⁹ „Things have no conceivable intrinsic value and their poetic parallels only flourish in an inner dimension.” – *Ibidem*, pag 203-204

³⁸⁰ „our marvelous desire to maximize internal emotions and sensory perceptions in multi-spirited and multi-faceted forms.” – *Ibidem* – pag. 206

³⁸¹ „the only possible boundaries in art are the uncrossable ones of our own alienated emotions.” – *Ibidem* – pag. 207

cu un îndemn: „Creați artă din abilitățile înăscute ale individului, hrănite cu mediul său”³⁸² subliniind din nou solidaritatea dintre artist și paradigma în care se dezvoltă.

Regizorul Dziga Vertov propune în 1922, în textul intitulat *Variantă de Manifest, omul electric* calculat, precis. O viziune în principal futuristă, în care recunoaște rolul psihicului uman în procesul de creație, însă îl consideră a fi un impediment: „elementul psihologic îl împiedică pe om să fie precis precum un cronometru; interferează cu dorința sa de înrudire cu mașina”³⁸³

Tot în 1922, pictorul și arhitectul Theo van Doesburg (1883-1931) în *Primul Manifest De Stil* deși, alături de colegii săi, propune într-o primă instanță un echilibru între individ și lume: „3. Noua artă a scos în față ceea ce noua conștiință a timpului conține: un balans între universal și individual. 4. Noua conștiință este pregătită să realizeze atât viața internă cât și pe cea externă.”³⁸⁴, în final se pronunță împotriva individualității, și caută o artă universală, propunând chiar „un război împotriva despotismului individual.”³⁸⁵

În același an, 1922, întâlnim un al treilea manifest, *We Must Create*, redactat de poetul chilian Vicente Huidobro (1893-1948), fondator al Creaționismului. Cu toate că el condamnă Suprearealismul, comparându-l cu o „vioară a psihanalizei”³⁸⁶ el susține totuși imaginația, o resursă interioară, pentru crearea de nou: „Omul [...] adaugă faptelor lumii [...] noi fapte născute în capul său: un poem, o pictură, o statuie, un vapor cu aburi, o mașină, un avion.”³⁸⁷

Un an mai târziu, în 1923, Le Corbusier (1887-1965) publică manifestul *Toward an Architecture*. În acest caz, este interesant de observat îndemnul său de ordonare a lumii, o ordonare care aduce echilibru minții, o nevoie de autoreglare prin geometrie, dar și de control: „**Obligația de a ordona**. Linia regulatoare este o garanție împotriva arbitrariului. **Aduce**

³⁸² "Create art from one's innate abilities nurtured with one's own environment." *Ibidem* – pag. 208

³⁸³ "The psychological prevents man from being as precise as a stopwatch; it interferes with his desire for kinship with the machine." – *Ibidem*, pag. 213

³⁸⁴ "3. The new art has brought forward what the new consciousness of time contains: a balance between the universal and the individual.

4. The new consciousness is prepared to realize the internal life as well as the external life." – *Ibidem*, pag. 216

³⁸⁵ "this war against individual despotism." – *Ibidem*

³⁸⁶ „violin of psychoanalysis" – *Ibidem*, pag. 217.

³⁸⁷ "Man [...] adds to the facts of the world [...] new facts born in his head: a poem, a painting, a statue, a steamer, a car a plane." – *Ibidem*, pag. 217

satisfacție minții.³⁸⁸ Din nou, putem corela aceste afirmații cu nevoia minții de a exterioriza structuri mentale și a-și exercita capacitățile afective asupra mediului, pentru a își tempera propriile anxietăți în fața hazardului.

Theo van Doesburg revine în 1923 cu *Manifesto Prole Art* în care rectifică afirmațiile din 1922 și spune de această dată, că există o clară legătură între artă, cu individ și stările acestuia interioare, arta ajutându-l chiar să orânduiască emoțiile generate de stările traumatiche: „Arta este o funcție spirituală a omului cu scopul de a-l elibera pe acesta din haosul vieții (tragedia)”³⁸⁹

David Alfaro Siqueiros (1896-1974) alături de alți pictori muraliști mexicani publică în 1932 *Manifesto of the Union of Mexican Workers, Technicians, Painters and sculptors*. Având o puternică direcție politică socialistă, care îi poziționează ideologic împotriva individualității, ei afirmă totuși că arta este mînată de ceva imaterial, subiectiv: „Arta poporului Mexican este cea mai importantă și vitală formă de manifestare spirituală din lume, astăzi”³⁹⁰

Patru ani mai târziu, în 1936, întâlnim *Manifestul dimensionist* la care a contribuit și poetul Karoly Sirató (1905-1980). Acesta aduce în prim plan individul, plasându-l în chiar centrul procesului creativ: „În loc să privească obiecte de artă, persoana devine centrul și subiectul creației; creația constă în efecte senzoriale ce se desfășoară într-un spațiu cosmic închis”³⁹¹

În 1942, Hans Arp (1886-1966) redactează un manifest al *Artei Concrete* în care afirmă că „Arta Concretă dorește [...] să identifice omul cu Natura”³⁹² Referindu-se la alte lucrări ale epocii, aparținând altor artiști și altor curente, pe care le consideră fi tot Artă Concretă, Hans Arp spune că „**ei reușesc să introducă în artă emoția psihică ce îi dă viață**”³⁹³

³⁸⁸ „The obligation to order. The regulating line is a guarantee against arbitrariness. It brings satisfaction to the mind.” – *Ibidem*, pag. 226

³⁸⁹ „Art is a spiritual function of man with the purpose of delivering him from the chaos of life (tragedy).” – *Ibidem*, pag. 230

³⁹⁰ „The art of the Mexican people is the most important and vital spiritual manifestation in the world today.” – *Ibidem*, pag. 237

³⁹¹ „Instead of looking at objects of art, the person becomes the centre and the subject of creation; creation consists of sensorial effects taking place in a closed cosmic space.” – *Ibidem*, pag. 294

³⁹² „Concrete Art wants [...] to identify man with Nature.” – *Ibidem*, pag. 304

³⁹³ „they manage to introduce into that art the psychic emotion that makes it live.” – *Ibidem*, pag. 304

Patru ani mai târziu, în 1946, Lucio Fontana (1899-1968) redactează *Manifestul Alb* în care face „apel la toți cei din lumea științei care știu că arta este o cerință fundamentală pentru specia noastră.”³⁹⁴ Spune că „toate lucrurile răsar din necesitate și sunt de valoare în propriul lor timp.”³⁹⁵ iar „toate conceptele artistice se datorează lucrărilor subconștientului”³⁹⁶ Opt ani mai târziu, regăsim toate aceste explicații în lucrarea lui Iredell Jenkins, *The Human Function of Art*, discutată în capitolul anterior.

În același an, 1946, aflăm și *Manifestul Invenționist* la care a contribuit și scriitorul argentinian Edgar Bayley (1919-1990) în care membrii acestei noi grupări artistice încearcă să dea o dimensiune filosofică artei spunând că: „Arta concretă [...] exaltă Ființa pentru că o practică”³⁹⁷ Observăm că, din nou, este enunțată o influență directă a artei asupra omului în toată complexitatea sa, *Ființa* fiind o referire directă la *Dasein*-ul Heideggerian, care desemnează însăși existența, faptul de a fi al individului uman.

În 1946 regăsim și *Manifesto, al lui* Constant Nieuwenhuys (1920-2005) în care acesta afirmă că există „o adevărată funcție psihică a [...] artei”³⁹⁸ „pentru că satisfacerea acestei nevoi primitive de expresie vitală (leacul pentru toate slăbiciunile vitale) este forța generatoare a vieții. Transformă arta într-o putere pentru sănătate spirituală”³⁹⁹

Propune chiar că „o artă a unui popor, este o formă de expresie hrănită doar de o naturală și prin urmare generală nevoie de exprimare.”⁴⁰⁰ Și completează spunând că: „vedem în această activare **a nevoii de a crea artă**, cea mai importantă sarcină.”⁴⁰¹ „deoarece numai arta vie

³⁹⁴ “we call on all those in the world of science who know that art is a fundamental requirement for our species.”

– *Ibidem*, pag. 305

³⁹⁵ “All things arise of necessity and are of value in their own time.” – *Ibidem*, pag. 306

³⁹⁶ “All artistic concepts are due to the works of the subconscious.” – *Ibidem*, pag. 310

³⁹⁷ “Concrete art [...] exalts Being, because it practices it.” – *Ibidem*, pag. 313

³⁹⁸ “the real psychic function of [...] art” – *Ibidem*, pag. 316

³⁹⁹ “For the satisfaction of this primitive need for vital expression is the driving force of life, (the cure for every vital weakness). It transforms art into a power for spiritual health.” – *Ibidem*, pag. 317

⁴⁰⁰ “A people’s art is a form of expression nourished only by a natural and therefore general urge to expression.” – *Ibidem*, pag. 318

⁴⁰¹ “we see the activation of the urge to create as art’s most important task.” – *Ibidem*, pag. 319

conferă expresie emoțiilor, dorințelor, reacțiilor și ambițiilor”⁴⁰² iar „**actul creativ este mai important decât ceea ce crează.**”⁴⁰³

Doi ani mai târziu, în 1948, pictorul Barnett Newman (1905-1970) susține și el, în manifestul *The Sublime is Now*, subiectivitatea ca resursă a procesului creativ afirmând că „sinele, teribil și constant, este pentru mine subiectul picturii”⁴⁰⁴

În 1955 Victor Vasarely (1906-1997), în textul *Note pentru un manifest*, face și el o trimitere către ideea de spiritualitate spunând că „produsul de artă se întinde de la ’obiectul plăcut, util’ la ’Artă de dragul Artei’, de la ’bun gust’ la ’**transcendent**’.”⁴⁰⁵ De asemenea și el enunță faptul că înțelesul extras din obiectul de artă este variabil și dependent de subiectivitatea și paradigma individului: „Efectul pe care obiectul de artă îl are asupra noastră variază (în intensitate și calitate) [...] Aceste senzații diverse se produc mai întâi de toate în interiorul ființei noastre emoționale generând sentimentul de bunăstare sau de tragedie. În acest fel, scopul artei este aproape atins. Analiza, înțelegerea mesajului depinde de cunoștințele noastre și gradul nostru de cultură.”⁴⁰⁶

În anul următor, 1956, pictorul Jirō Yoshihara (1905-1972) redactează *Manifestul Gutai*, ce dădea glas unei noi mișcări artistice ce aducea în prim plan subiectivitatea: „Cele mai importante merite ale Artei Abstracte sunt acelea că au deschis posibilitatea de a crea o formă a spațiului nouă, subiectivă.”⁴⁰⁷ arta fiind pentru ei ”casa spiritului creativ.”⁴⁰⁸ Cu toate acestea, mișcarea propune o depășire a acestei stări, și o explorare a ceea ce stă dincolo de *sine*, în încercarea de a cuceri noi teritorii dincolo de limitele propriei lor personalități.

⁴⁰² „For only living art gives expression to the emotions, yearnings, reactions and ambitions” - *Ibidem*

⁴⁰³ “the creative act is more important than that which it creates.” – *Ibidem*

⁴⁰⁴ “the self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting.” – *Ibidem*, pag. 322

⁴⁰⁵ “The art product extends from the ’pleasant, useful object’ to ’Art for Art’s sake’, from ’good taste’ to the ,transcendent’.” – *Ibidem* , pag. 329

⁴⁰⁶ “The effect of the art product on us ranges (with some differences of intensity and quality) [...] These diverse sensations are produced first of all in our emotive being by engendering the feeling of well-being or of tragedy. In this way, the goal of art is almost attained. Analysis, comprehension of a message depend on our knowledge and our degree of culture.” – *Ibidem*, pag. 330

⁴⁰⁷ “The most important merits of Abstract Art lie in the fact that it has opened up the possibility to create a new, subjective shape of space” – *Ibidem*, pag. 334

⁴⁰⁸ “Art is the home of the creative spirit.” – *Ibidem*, pag. 332

Scriitorul Ferreira Gullar (1930-2016) afirmă, în Manifestul Neo-Concret, redactat în 1959, că: „Arta [...] crează și dezvăluie un univers al semnificației existențiale.”⁴⁰⁹ propunând astfel arta ca element de cunoaștere, ce ar putea chiar ascunde în artefactele sale cheia sensului vieții, și face totodată o referire la teoria expresivă a artei și în special la teoria transmisiei afirmând că „Arta Neo-Concretă crează fundația pentru un nou spațiu expresiv.”⁴¹⁰

În 1962, artistul Rafael Montañez Ortiz (n.1934) redacatează: *Destructivism: A Manifesto*, în care susține legătura dintre artist, obiectul de artă și procesul de creație sau distrugere a obiectului de artă afirmând că: „procesul sacrificiului în artă este acela în care un act simbolic este realizat cu obiecte simbolice cu scopuri simbolice, inițiate de nevoia de menținere a unei integrități inconștiente.”⁴¹¹

El descrie „modalități care îi permit artistului să se scufunde în haosul vieții sale interioare și să obțină astfel o experiență artistică.”⁴¹² În viziunea lui, „omul, precum obiectele pe care le face este el însuși un rezultat al unor procese de transformare [...] un artist, condus de asocieri și experiențe rezultate din distrugerea obiectelor făcute de oameni este de asemenea eliberat din sinele logic pe care îl și transcede.”⁴¹³ Rafael Montañez Ortiz face astfel și el o trimitere către *transcendent*, către care, în opinia lui, omul primește acces prin distrugerea propriilor sale artefacte.

Regizorul Stan Brackhage (1933-2003) în manifestul său, *Metaphors on Vision*, publicat în 1963 afirmă că arta este generată de impulsuri primare, spunând că artiștii „crează acolo unde frica a creat înaintea lor cea mai mare necesitate”.⁴¹⁴ Totodată, în această frază întâlnim o funcție cognitivă a imaginii, aceasta ajutându-l pe artist să ia în stăpânire ceea ce într-o primă instanță poate părea incomprehensibil. Prin urmare, în viziunea lui Stan Brackhage, imaginea are un rol

⁴⁰⁹ „Neo-Concrete art lays the foundation for a new expressive space.” – *Ibidem*, pag. 342

⁴¹⁰ *Ibidem*

⁴¹¹ „The sacrificial process in art is one in which a symbolic act is performed with symbolic objects for symbolic purposes, initiated by the need to maintain unconscious integrity.” – *Ibidem*, pag. 361

⁴¹² „destructive means which enable the artist to submerge himself in the chaos of his destructive inner life and achieve an artistic experience.” – *Ibidem*, pag. 362

⁴¹³ „Man, like the objects he makes, is himself a result of transforming processes. [...] an artist, led by associations and experiences resulting from his destruction of the man-made objects, is also released from and transcends his logical self.” – *Ibidem*, pag. 362

⁴¹⁴ „create where fear before them has created the greatest necessity.” – *Ibidem*, pag. 370

de mediere lumii externe în forme interne, comprehensibile, care în același timp ajută la suplinirea unei nevoi primordiale: aceea de autoconservare. Ceea ce ne aduce din nou, la teoria lui Iredell Jenkins dezbătută anterior.

Artista americană Mierle Laderman Ukeles (n.1939) publică în 1969 *Maintenance Art Manifesto* în care susține și ea importanța caracterului subiectiv al artefactelor artistice, propunând arta ca *Dezvoltare* care, în viziunea ei, reprezenta „**creație pură individuală**”⁴¹⁵ și ca *Întreținere*, ce acționa ca suport al *Dezvoltării* și garant al sustenabilității ei.

Mișcarea suprearealistă egipteană, condusă de artistul Maroin Dib, elaborează în 1975, *Manifestul Mișcării Suprearealiste Arabe* în care, în ciuda caracterului profund polemic al textului, aceștia susțin și ei importanța imaginației în crearea obiectului artistic, afirmând că: „otrăvim atmosfera intelectuală cu **elixirul imaginației**.”⁴¹⁶

Zece ani mai târziu, în 1985, întâlnim manifestul lui *Georg Baselitz (n.1938) Painters' Equipment* care critică teoria transmisiei, spunând că: „Privitorul a fost inventat de public, iar nu de pictori.”⁴¹⁷ și subliniază ideea de artă ca mecanism primordial, afirmând că: ”**dorința noastră are nevoie de imagini**.”⁴¹⁸

Ajungând aproape în prezent, am observat în manifestele care încheie cercetarea mea în acest sector al izvoarelor scrise, că mai mult ca oricând, apare o dorință de căutare de sine. Dacă începând cu futurismul, individualitatea a fost criticată și atacată în fel și chip, observăm că, la aproape un secol distanță, să descoperim o dorință de recuperare a subiectivității, a eului. Iar în acest scop voi cita câteva puncte din Manifestele grupărilor Stuckiste. Primul, *The Stuckist Manifesto* este redactat în 1999 de Billy Childish (n.1959) și Charles Thomson (n.1953). Aceștia afirmă că „2. Pictura este mediu auto-descoperirii. Angajează persoana în mod integral într-un proces de acțiune, emoție, gândire și vedere, dezvăluind toate acestea cu o intimă și neiertătoare acuitate și detaliu. 3. Stuckism-ul propune un model de artă holistă. Este o întâlnire a conștientului și a inconștientului, gând și emoție spiritual și material, personal și public. [...] 8. este de datoria Stuckiștilor să își exploreze nevroza și inocența prin crearea de picturi și expunerea lor în public, îmbogățind astfel societatea dând o formă comună a experiențelor

⁴¹⁵ „Development: pure individual creation.” – *Ibidem*, pag. 382

⁴¹⁶ „We poison the intellectual atmosphere with the elixir of the imagination.” – *Ibidem*, pag 391

⁴¹⁷ „The viewer was invented by the public, not by the painters.” – *Ibidem*, pag. 403

⁴¹⁸ „Our yearning needs pictures.” – *Ibidem*

individuale și o formă individuală a experiențelor comune. [...] 10. Pictura este misterioasă. Crează lumi în interiorul altor lumi, oferind acces la realitățile psihologice nevăzute pe care le locuim.”⁴¹⁹ Ei arată astfel importanța imaginarului, a psihologiei individului și a modului în care arta, poate juca un rol în validarea societății din interiorul căreia a fost generată.

Aceeași doi artiști, elaborează un al doilea manifest în anul 2000 sub numele de *Remodernist Manifesto* în care afirmă că printr-o mai bună cunoaștere, a propriilor slăbiciuni, putem ulterior, empatiza și cunoaște mai bine alți semeni și lumea din care facem parte. Ei spun că „Remodernismul [...] invită artiștii care doresc să se cunoască și să se găsească prin intermediul artei.”⁴²⁰ și că „Spiritualitatea este călătoria sufletului pe Pământ [...] Să fii un artist spiritual înseamnă să ne adresăm în mod neclintit proiecțiilor noastre. Bune și rele, atractivul și grotescul, punctele noastre forte, dar și deziluzii, pentru a ne cunoaște pe noi înșine și prin urmare relația noastră adevărată cu ceilalți și legătura noastră cu divinitatea”⁴²¹ De asemenea, „spiritualitatea este călătoria umanității către propria ei înțelegere și își află simbolistica în claritatea și integritatea artiștilor săi.”⁴²² Iar „10. Realizarea artei adevărate este dorința omului

⁴¹⁹ „2. *Painting is the medium of self-discovery. It engages the person fully with a process of action, emotion thought and vision, revealing all of these with intimate and unforgiving breadth and detail.*

3. *Stuckism proposes a model of art which is hollistic. It is a meeting of the conscious and unconscious, thought and emotion, spiritual and material, private and public.*

[...]

8. *It is the Stuckists duty to explore his/her neurosis and innocence through the making of paintings and displaying them in public, thereby enriching society by giving shared form to individual experience and an individual form to shared experience.*

[...]

10. *Painting is mysterious. It creates worlds within worlds, giving access to the unseen psychological realities that we inhabit.*” – *Ibidem* - pag. 427

⁴²⁰ „*Remodernism [...] welcomes artists who endeavour to know themselves and find themselves through art*” – *Ibidem*, pag. 433

⁴²¹ „*Spirituality is the journey of the soul on earth. [...] Being a spiritual artist means addressing unflinchingly our projections. Good and bad, the attractive and the grotesque, our strenghts as well as our delusions, in order to know ourselves and thereby our true relationship with others and our connection to the divine.*” – *Ibidem*

⁴²² „*Spirituality is humanity’s quest to understand itself and finds its symbology through the clarity and integrity of its artists.*” – *Ibidem*

de a comunica cu sine, cu ceilalți și cu Dumnezeu lui”⁴²³ Ei concluzionează spunând că: „o artă adevărată este o manifestare vizibilă, dovadă și facilitator al călătoriei sufletului [...] Arta spirituală reprezintă pictarea lucrurilor care ajung la sufletul artistului.”⁴²⁴

Un al treilea manifest Stuckist, redactat de această dată de artiștii Edgeworth Johnstone (1977), Shelley Li ce poartă numele de *The Founding, Manifesto and Rules of The Other Muswell Hill Stuckists*, redactat în 2009, completează opiniile anterioare adăugând în ecuație solidaritatea dintre individ și cu propriile sale emoții: „8.Oamenii nu pot scăpa de propriile lor emoții și nevoi esențiale.”⁴²⁵ și propunând arta ca o materializare a propriului trecut al acestuia: „Dorim să înlocuim Post-Modernismul cu Remodernismul folosind vopseluri pentru a exprima experiența, intelectul și emoțiile.”⁴²⁶

După cum putem observa, majoritatea manifestelor artistice prezentate mai sus vin în sprijinul teoriilor expuse anterior în această lucrare. Ele recunosc aproape în cor, chiar dacă uneori exprimă puncte de vedere împotriva acestor elemente, importanța componentei psihologice și a subiectivității în procesul de creație al artefactelor artistice, enunțând de multe ori concluzii similare cu ceea ce am expus anterior în această lucrare, referitor la aceste aspecte. Vom putea observa, în continuare că același lucru este valabil și pentru mărturiile individuale, directe, ale artiștilor.

3.2.2 Mărturii ale artiștilor

Istoria și filosofia artei au fost scrise de-a lungul timpului dintr-un punct de vedere extern făuritorilor ei. Artistul a fost, și este încă, o *curiozitate* căruia istoricii de artă și filosofii au tot încercat să îi pună o etichetă. După cum afirmam însă, în debutul acestei lucrări, cred că tipul de investigație care trebuie efectuată în acest caz, este nu una externă, din ochiul privitorului, al

⁴²³ „10. *The making of true art is man's desire to communicate with himself, his fellows and his God.*” – *Ibidem*, pag. 434

⁴²⁴ „13. *A true art is the visible manifestation, evidence and facilitator of the soul's journey.[...] Spiritual art is the painting of things that touch the soul of the artist.*” – *Ibidem*

⁴²⁵ „8. *People cannot escape from their essential needs and emotions.*” – *Ibidem*, pag. 453

⁴²⁶ „*We aim to replace Post-modernism with remodernism using paint to express experience, intellect and emotion.*” – *Ibidem*, pag. 454

celui străin de mecanismele care au generat conținutul artistic, ci una de tip intern, care să pornească de la gândurile și intențiile artistului.

Nu vom putea să ne formulăm o idee clară asupra a ceea ce înseamnă cu adevărat desenul și conceptul de artă fără să investigăm mecanismele de creație ale practicienilor înșiși.

Propun astfel, în acest subcapitol, o incursiune în lumea mentală a artiștilor prin intermediul unei sume de interviuri și biografii culese începând cu a doua jumătate a secolului XIX, până în prezent.

Se pot observa câteva categorii de clasificare ale desenului (sau picturii) care traversează toate mărturiile strânse în paginile ce urmează. Astfel, desenul este atât element de natură cognitivă, prin intermediul căruia lumea este tradusă și înțeleasă mai bine de psihicul uman, cât și element de introspecție. El joacă rolul unei arhive a umanității, prin înglobarea paradigmatelor și habitudinilor sociale prezente în epoca realizării acestora, cât și de arhivă personală, prin înglobarea elementelor autobiografice specifice vieții și trăirilor fiecărui artist. Aici este pus accentul în special asupra sublimării furiei, a angoasei, a nemulțumirii, lucruri foarte clare în creațiile spre exemplu, ale lui Jean Dubuffet sau ale lui Louise Bourgeois. Nu în ultimul rând, desenul apare ca o oglindă în care artistul în mod inconștient caută să se reflecte pe sine pentru a se putea percepe ca întreg, dar și ca o oglindă în care publicul încearcă să se regăsească. Atât pentru făuritorii de imagini cât și pentru privitori, desenul este o căutare a unei situații de clarificare cu sine, care să le ofere un moment de echilibru.

„Munca artistului înseamnă pentru Van Gogh să scoată la lumină și să dăruiască, sub forma aceasta privilegiată a artei, ceea ce are mai bun în el. Fiecare desen, fiecare acuarelă îi îngăduie să pătrundă mai adânc, printr-o dăruire a întregii sale ființe, în cunoașterea din ce în ce mai deplină a lumii și a lui însuși.”⁴²⁷ Cuvintele scriitorului și istoricului de artă Henri Perruchot (1917-1957) conturează un portret al artistului fidel propriilor spuse ale lui Vincent Van Gogh (1853-1890) care mărturisește: „Trăiesc pentru a picta, și nu în primul rând pentru a-mi menține trupul sănătos”⁴²⁸, iar „să desenezi [...] înseamnă să-ți croiești drum printr-un zid nevăzut de fier care pare să se afle între ceea ce simți și ceea ce poți. Dar nu-ți folosește la nimic să bați tare în acest zid; ca să-l străbați trebuie să-l minezi și să-l străpungi cu o pilă, încet și cu răbdare.”⁴²⁹ Din

⁴²⁷ Henri Perruchot – *Viața lui Van Gogh*, pag. 143

⁴²⁸ *Ibidem*, pag. 141

⁴²⁹ *Ibidem*, pag. 148

aceste afirmații putem observa că pentru van Gogh pictura, desenul, erau o adevărată trudă cu sinele și cu propriile-i capacități, o adevărată călătorie de anduranță în care nu putea concepe viața în absența artei, el fiind solidar cu arta sa. Întreaga sa biografie și scrisorile către fratele său Theo sunt populate de astfel de afirmații. Van Gogh afirmă: „Simt în mine un foc pe care nu-l pot lăsa să se stingă ci, dimpotrivă, pe care trebuie să-l ațâț, deși nici eu nu știu pe ce fâgaș voi fi mânat.”⁴³⁰ El spune că nu crează lucrări „hărăzite a place unor anumite grupuri sau școli, ci în care vorbește un simțământ omenesc și sincer. Iată pentru ce, termină Vincent, opera aceasta constituie un scop.”⁴³¹ Ţelul este, prin urmare, înregistrarea în mod onest a propriilor sale trăiri, pe care Perruchot o rezumă spunând că „fiecare trăsătură de penel face să se nască în el mii de întrebări cărora se trudește, cu răbdare, cu patimă, să le dea o dezlegare”⁴³² în timp ce „autenticitatea, sinceritatea împinsă pînă la limita maximă trebuie să fie singurele călăuze.”⁴³³ ale acestui proces.

Perruchot este de asemenea și biograful lui Paul Cézanne (1839-1906). Și în cazul pictorului francez, arată o orientare în procesul de lucru către propria sa interioritate afirmând că „lucrul lui Cézanne nu încetează să fie un efort de introspecție.”⁴³⁴ și prezintă modul în care acesta înțelegea prelucrarea lumii înconjurătoare prin intermediul propriei personalități: „Cézanne, ca și Rimbaud, fratele său spiritual, ne poruncește să privim natura dar, dând un sens pur acestei obsesii a publicului, adaugă: pentru că în ea nu ne vedem decât pe noi.”⁴³⁵

Asemenea lui Cézanne, Odillon Redon (1840-1916), face o afirmație similară în propria sa autobiografie: „Artistul, este zi de zi, receptacolul lucrurilor înconjurătoare; el primește din afară senzații pe care le transformă în mod fatal, inexorabil și tenace, potrivit temperamentului său.”⁴³⁶

Totodată, el afirmă că „Arta este un punct de sprijin, un suport al vieții în expansiune, presupunând că mărginiți și slabi, avem nevoie de sprijinul ei! Comuniune sublimă cu întreg

⁴³⁰ *Ibidem*, pag. 151

⁴³¹ *Ibidem*, pag. 156

⁴³² *Ibidem*, pag. 146

⁴³³ *Ibidem*, pag. 150

⁴³⁴ *Ibidem*, pag. 35

⁴³⁵ André Lhote – *Să vorbim despre pictură*, pag. 30

⁴³⁶ Odillon Redon – *Jurnal*, pag. 32

sufletul trecutului. Patrimoniul măreț al umanității apuse.”⁴³⁷ Prin urmare și în viziunea lui, arta reprezintă un depozitar al artefactelor, o arhivă a existenței umane: „orice urmă de emoție și de pasiune, de sensibilitate sau chiar gândire, rămasă pe marmură, pe pânză, precum și în carte, este sfântă. Acolo este cel mai prețios și mai adevărat patrimoniu al nostru. Și cu ce noblețe ne îmbracă pe noi, sărmane și precare creaturi ce suntem; cea mai neînsemnată cronică, data cea mai precisă a unui simplu fapt omenesc, vor spune oare vreodată ceea ce dezvăluie splendorile unei catedrale, cel mai mărunț colț de piatră cioplită din pereții săi. Atins de mâna omului, el este îmbibat cu spiritul timpului. Fiecare perioadă își imprimă astfel epoca sa spirituală. Prin artă poate fi descoperită și resimțită forța morală și contemplativă a omenirii.[...] Dacă ne-ar fi cu putință să adunăm și să facem să apară dintr-o dată șirul imens de materiale pe care omul a lăsat, fremătătoare, durerea sau bucuriile pasiunii sale, ce lectură sublimă am descoperi.”⁴³⁸

Francesco Arcangeli (1915-1974) este scriitorul care a realizat biografia lui Giorgio Morandi (1890-1964). El spune despre naturile statice discrete ale lui Morandi că „firește, cel ce vorbește de sticle, și doar atât, nu ar putea înțelege ce forță pregnantă și intens aluzivă a reușit Morandi să concentreze aici. S-ar putea afirma, în schimb, că asemenea opere pot fi înțelese foarte bine ca neîntrerupte *autoportrete sentimentale*. De altfel, pentru cine are forță, ce poate fi mai oportun, mai apropiat de secretul din sine însuși, de puținele obiecte manevrabile după dorință pe un plan de poză? Toată lumea noastră trece pe aici: plecând de la noi, se oglindește aici și se întoarce la noi”⁴³⁹ Prin urmare, Arcangeli vorbește despre un proces de organizare și analizare al lumii prin artă, pe care Morandi l-ar fi utilizat pentru a-și analiza simultan și propria identitate.

Joan Mirò (1893-1983) explică modul în care funcționează propriul său ritual de lucru și resorturile psihologice din spatele acestuia astfel: „O operă e încheiată atunci când nimic nu mă mai jenează. Când vedeam pânzele astea mari, nu mă simțeam bine; ca atunci când porți o haină prea strâmtă. Acum că le-am așezat invers, mă simt bine.”⁴⁴⁰ Și el menționează autoechilibrarea ca rezultat al procesului artistic: „Dacă nu lucrez îmi pierd echilibrul, sunt cuprins de gânduri negre și de o proastă dispoziție. Munca îmi este necesară pentru echilibrul meu moral. În clipa

⁴³⁷ *Ibidem*, pag.43

⁴³⁸ *Ibidem*, pag 62-63

⁴³⁹ Francesco Arcangeli – *Giorgio Morandi*, pag. 302

⁴⁴⁰ Joan Mirò – *Culoarea visurilor mele*, pag. 36

aceea, închipuindu-mi că nu voi mai putea picta, m-am gândit că nu-mi mai rămâne decât să fac desene pe nisip care vor fi imediat șterse de valuri.”⁴⁴¹

Hans Hartung (1904-1989) afirmă că „a compune în grabă, a zgâria, a acționa pe o pânză, în sfârșit, a picta, mi se par activități umane tot atât de imediate, spontane și simple cum pot fi cântul, dansul sau jocul unui animal care aleargă, tropăie sau se scutură.”⁴⁴² asemănând actul artistic unui instinct. El continuă spunând că „o plantă care crește, pulsația sângelui, tot ce este germinare, creștere, elan vital, forță vie, rezistență, durere sau bucurie își poate găsi întruchiparea particulară, semnul ei, într-o linie mlădioasă sau flexibilă, curbată sau mândră, rigidă sau puternică, într-o pată de culoare stridentă, veselă sau sinistră.”⁴⁴³ Și subliniază că arta depinde de resorturi interne: „Avem toate reacțiile în noi, suntem un ansamblu de tendințe contradictorii. În plus, intervine maturizarea și perioadele depresive sau tonice și evenimentele exterioare. Cred că toată ființa noastră are dreptul de a se exprima. [...] Totul are dreptul la cuvânt. Bineînțeles, vorbesc ca pictor. Vorbesc de fondul creației artistice, despre forța interioară care te face să pictezi.”⁴⁴⁴

Pentru Hartung, arta reprezintă „un mijloc de a învinge moartea. Un semn pe o piatră, o trăsătură gravată, și spiritul nostru se întoarce la preistorie: Aici a trăit un om.”⁴⁴⁵

Artistul român, Gheorghe Berindei (1921-1999) are o viziune aparte asupra artei. El folosește procesul artistic ca refugiu, ca loc de contopire cu obiectul de artă. El nu vrea să caute înlăuntrul său, ci dorește să își dizolve complet identitatea în lucru: „Mă uit la ceas și îmi spun: Acum pictez opt ore doar puncte, și nu mă mai gândesc la nimic! Am o pânză la care am lucrat un an întreg, pictând opt ore pe zi. Cineva mi-a spus că fac o pictură de Sisif. Râdea de mine, dar eu mi-am impus lucrul ăsta: să scap de mine! Vreau să mă șterg.”⁴⁴⁶ Putem astfel observa o adevărată sublimare a anxietăților și continuă trudă cu sinele, prin care artistul încearcă să obțină un precar echilibru intern: „Ce fac eu când pictez? Rabd! Acopăr pânza cu puncte de culoare și după ce o acopăr, văd că nu ajunge. Rabd și o mai acopăr odată [...] Cu cât pui mai mult și cu cât

⁴⁴¹ *Ibidem*, pag.71

⁴⁴² Hans Hartung – *Autoportret*, pag. 185

⁴⁴³ *Ibidem*

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pag. 179

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pag. 181

⁴⁴⁶ Mihai Sârbulescu – *Despre Ucenicie*, pag. 27

rabzi mai mult, cu atât pânza se încarcă.”⁴⁴⁷ De asemenea, putem observa că Gheorghe Berindei își impune singur reguli, de timp, de modalitate de expresie, de mișcări. Totul modular și repetitiv, pentru a genera o structură ritualică a gesturilor care să organizeze în procesul fizic și componentele mentale de care încearcă să scape. În viziunea sa, există în acest complex proces al rigorii și al trudei, chiar o componentă religioasă: „Trăim vremuri în care eficiența trebuie să fie personală, să-ți impui ceea ce faci, ție însuși. [...] Trăim vremuri limită. [...] La limită, nimicurile noastre zilnice nu-și mai au rostul. Salvarea noastră constă în legătura directă cu Dumnezeu. Iar întrebarea ar fi dacă legătura aceasta se face prin intermediul meseriilor noastre. [...] Iată, eu stau aici și îmi aștept sfârșitul [...] Îmi iau pânza și mă canonesc cu ea. Dar nu pun niciodată accentul pe acest lucru. Nu mă fălesc cu gândul că aș face artă. Paul Gherasim are dreptate când spune că arta trebuie coborâtă de pe pedestal.”⁴⁴⁸ El adaugă că atunci „când lucrezi, ești singur în fața lui Dumnezeu. Tu dai socoteală! La limită, trebuie să îți pictezi pânza ca și când ar fi ultima.”⁴⁴⁹ Prin urmare, prin artă, Gheorghe Berindei simte că stabilește o legătură transcendentă, și consideră că fiecare artefact pe care îl produce trebuie realizat cu o implicare totală, asemănând-o în definitiv, cu responsabilitatea rostirii unei rugăciuni către divinitate.

Horia Bernea (1938-2000) explică la rândul lui în mod amănunțit cum anume trăirile sale i-au influențat tematica și modul de lucru. Și în cazul lui putem observa o sublimare a unor stări psihologice în obiecte fizice: „Ani de zile am avut un fel de tic nervos; când mă loveam, ca să mă descarc de durere, pocneam imediat cu dosul palmei în masă sau în perete, într-o suprafață dură – izbind în formă de cruce! Când vorbeam la telefon, mâzgăleam pe hârtie - și făceam totdeauna cruci cu un soi de tăpșan, dedesubt. Începând să pictez Praporii mi-am amintit de aceste ticuri ale mele. În ce măsură devin ele relevante? Numai în măsura în care sunt reflexul unei porniri profunde! Altcineva poate fi obsedat de puncte, de linii, de pătrate... Simpla obsesie nu spune însă destul, dacă nu-i urmată de un întreg traseu, de o căutare, de o formare a ta și în cele din urmă de o mărturisire. Se poate să nu îți cunoști de la bun început matricea care îți guvernează destinul dar, în clipa în care o afli, trebuie să i te încredințezi cu bună știință.”⁴⁵⁰ De asemenea, el afirmă în mod clar că arta reprezintă o nevoie general umană: „Mă aflam la Paris, în 1968, când

⁴⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pag. 28

⁴⁴⁹ *Ibidem*

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pag. 139

un prieten m-a întrebat de ce pictez, pentru ce mai există pictura! Eram într-o defensivă totală și întrebarea m-a cam încurcat, dar răspunsul pe care l-am dat atunci îl socotesc valabil și astăzi. I-am răspuns: „Pentru că se face! Se face pictură. Probabil că ea răspunde unei nevoi esențiale.”⁴⁵¹

Această nevoie de imagine este subliniată de Naum Gabo (1890-1977) într-o critică adusă programului anti-artistic al lui Mayakovsky, Brick și Tatlin (categorizați de Gabo ca nihiliști): ”Aveam propriul meu răspuns, și am spus că nu poți priva rasa umană de un anumit tip de înclinație fără de care nu poate trăi.”⁴⁵²

Tot el subliniază caracterul subiectiv al desenului, și potențialul său ca element specific întregii rase umane, nu doar artiștilor.

„Dar ceea ce fac este intuitiv. Este ceva independent, nerestricționat, este în tine. Și asta este ceea ce noi numim înclinație artistică, este prezentă în fiecare artist. Este ceva prezent în noi, ca ființe umane.”⁴⁵³

O nevoie pentru desen este enunțată și de Frank Stella (n.1986): „Atitudinea mea privitoare la desen a fost, din câte știu, dintotdeauna aceeași. A desena este despre ceea ce faci. Este un gest – oricare ar fi gestul acesta, este adecvat lucrului pe care ai nevoie să îl faci.”⁴⁵⁴ Iar David Hockney (n.1937) extinde această nevoie și în ceea ce privește publicul de artă: ”Voi spune asta – oamenii doresc un sens de la viață. Este o nevoie disperată, iar imaginile pot ajuta.”⁴⁵⁵ „Pictura trebuie neapărat să dețină ceva cu care lumea să se poată identifica.”⁴⁵⁶ El explică în același timp că el nu crează imagini pentru public, ci pentru a-și clarifica propriile sale nevoi intelectuale în ce privește suprafața picturală: „Nu am un concept conștient al unei audiențe. Problemele mele sunt legate de pictură.”⁴⁵⁷

⁴⁵¹ *Ibidem*, pag 151

⁴⁵² ”I had my own answer, and I said that you cannot deprive the human race of certain kinds of inclination without which it cannot live.” – *Talking Art 1 – Art Monthly interviews with artists since 1976*, Edited by Patricia Bickers and Andrew Wilson, pag. 34

⁴⁵³ ”But what I am doing is intuitive. It is something which is independent, unrestricted, it is in you. And that is what we call artistic inclination, it’s in every artist. It is something in us as human beings.” – *Ibidem*, pag. 36

⁴⁵⁴ “No, my attitude towards drawing has always been the same as far as I know. Drawing’s about what you do. It’s a gesture – whatever the gesture is, it’s appropriate to what you need to make.” – *Ibidem*, pag. 41

⁴⁵⁵ “I’ll say this – people want meaning in life. That’s a desperate need, and images can help.” – *Ibidem*, pag. 48

⁴⁵⁶ “The painting must have something people can identify with in some way.” – *Ibidem*, pag. 60

⁴⁵⁷ “I don’t have a conscious concept of an audience. I have problems in painting.” – *Ibidem*, pag. 49

Vorbind despre problemele pe care i le ridică acest procedeu plastic, David Hockney observă totuși că în procesul de lucru, nu este o problemă doar a intelectului, nu este important doar ceea ce se întâmplă pe pânza aflată în lucru, ci și la nivel psihologic: „Dar cumva, întotdeauna este ceva care apare între tine și realitate – proiecția propriei tale ființe. Lumea este întotdeauna o lume a ta, precum a unui copil [...] Este adevărat, dar desigur aceasta nu este o problemă doar a picturilor. Pentru mine este o problemă psihologică care, cu adevărat, se prezintă la fel de bine și în exteriorul picturilor.”⁴⁵⁸ Prin urmare, în viziunea lui Hockney, pictura îndeplinește o funcție de mediere între om și lume. Această *proiecție a propriei ființe*, nu o putem identifica decât cu procesul de oglindire a sinelui în lucrarea efectuată de artist.

Funcția dublă de reflexie atât a artistului cât și a privitorului în desen este ilustrată și de Leon Golub (1922-2004): „În ce măsură te afli atât în interiorul cât și în exteriorul operei tale? Ești ambele [...] Ideea este că există părți din mine în interiorul acelei picturii, poate anumite gesturi. Sunt atât agresorul cât și victima în multe din picturile acestea. Dar apoi, aș spune de asemenea că și voi sunteți amândouă – pentru că și voi vă aflați în această pictură. Fac anumite afirmații referitoare la picturi, pe care oamenii/lumea nu este întotdeauna doritoare să le accepte; una din ele este că și voi, la rândul vostru, vă aflați în aceste picturi.”⁴⁵⁹

Sean Scully (n.1945) spune și el că: „**pictura** are o personalitate, sau un punct de vedere propriu, ce trebuie să se realizeze la maximul ei potențial. **Este un spațiu emoțional.**”⁴⁶⁰

Această *personalitate*, acest *spațiu emoțional* nu pot fi văzute decât ca acea capacitate a fiecărei lucrări de a funcționa ca oglindă pentru spectator. Lucrările devin spații de reflexie și reflecție, dar niciodată nu sunt oglinzi la fel de clare și la fel de precise pentru niciunul dintre privitori. Este o oglindă personală, subiectivă, a fiecărui privitor.

⁴⁵⁸ “But somehow there is always something that comes between yourself and reality – your projection of yourself. The world is always your own world, like a child’s [...] That’s true, but of course that’s not just a problem of the paintings. For me it’s a psychological problem, it’s outside of the paintings as well, really.” - *Ibidem*, pag. 59

⁴⁵⁹ “To what extent you are inside and outside your work? You’re both [...] the point is that there are parts of me in that painting, maybe certain kinds of gestures. I am both the aggressor and the victim in many of these paintings. But then I would also say that you are both – because you’re in this painting too. I make certain claims about the paintings that people aren’t always willing to accept; one of them is that you are all in these paintings too.” – *Inside the Studio – Two Decades of Talks With Artists in New York*, edited by Judith Olch Richards, pag. 20

⁴⁶⁰ “The painting has a personality, or a point of view, that has to realize its fullest potential. It’s an emotional space.” – *Ibidem*, pag. 43

Este totodată o transcriere a sinelui în lucrare. Robert Mapplethorpe (1946-1989) afirmă: „Cred că diferența dintre imaginile pe care eu le fac și imaginile pe care le face altcineva, este în definitiv personalitatea mea [...] Deși realizez o varietate destul de mare de imagini, există un anumit mod de a vedea lucrurile care îmi aparține numai mie.”⁴⁶¹

Ross Bleckner (n. 1949) accentuează și el această idee: „Relația dintre ceea ce se întâmplă în mod conștient și ceea ce se întâmplă în mod inconștient este de multe ori reflectată în modul în care viața devine manifest în cadrul unei picturi.”⁴⁶²

„Încă păstrez o anumită măsură de scepticism – dar cred că o pictură bună lasă loc unui fel de spiritualitate.”⁴⁶³

Inconștientul și subconștientul sunt alte elemente ce ocupă un rol central în explicațiile artiștilor despre modul lor de lucru. Peter Halley (n.1953) spune că: „Deși sunt permanent interesat de ideile ce își află originea în operele mele și ale altor artiști, doresc să subliniez că picturile mele apar de obicei din imagini intuitive, subconștiente.”⁴⁶⁴

Gregory Amenoff (n.1948) afirmă și el că „pictura este mult mai internă și psihologică, are a face mult mai mult cu mine [...] Sunt mult mai puțin preocupat acum cu sensul exterior și mult mai preocupat de cel interior.”⁴⁶⁵ „Țelul picturii de-a lungul unei vieți reprezintă un proces de a încerca să intri într-o legătură mai puternică cu ceea ce ai de spus cu adevărat (și ceea ce ești cu adevărat).”⁴⁶⁶

⁴⁶¹ *“I think the difference between the pictures that I take and the pictures somebody else takes is basically my personality. [...] Though I take quite a few varieties of picture, there’s a certain way of seeing that it’s only me.”* – *Ibidem*, pag. 23

⁴⁶² *“That relationship between what goes on consciously and what goes on unconsciously is often reflected in the way life becomes manifest in a painting.”* – *Ibidem*, pag. 47

⁴⁶³ *„I keep hold of a certain skepticism – but I do think good painting gives over to a sort of spirituality.”* – *Ibidem*, pag. 49

⁴⁶⁴ *“While I’m always interested in the ideas that emerge from my work and that of other artists, I want to emphasize that my paintings usually come from intuitive, subconscious images.”* – *Ibidem*, pag. 32

⁴⁶⁵ *“painting is much more internal and psychological, much more to do with me. [...] I’m less concerned now with that outer sense and more involved with an internal one.”* – *Ibidem*, pag. 52

⁴⁶⁶ *“the goal of painting over the course of a lifetime represents a process of trying to get more in touch with what you really have to say (and who you really are)”* – *Ibidem*

Desenul este pentru el o formă de căutare: „Fac o mulțime de schițe, mici studii în cerneală/tuș. Când găsesc o imagine sau o formă care începe să însemne ceva pentru mine, o transfer/arunc pe pânză și încep să dezvolt o pictură.”⁴⁶⁷

Din nou, *imaginile, formele* pe care artistul le alege răspund unor elemente subconștiente, care îl determină să aleagă acele schițe pentru a le duce mai departe, și nu altele.

Această *căutare* este descrisă și de Francis Bacon (1909-1992): „Mai întâi ai nevoie să pui ceva materie pe pânză. Apoi s-ar putea sau nu să înceapă să funcționeze. În prima sau a doua zi, rareori se întâmplă. Niciodată nu știi. Eu doar continuu să pun vopsea și să o șterg. Și uneori urmele/umbrele rămase de la această proces duc către o nouă imagine și apar posibilitățile a altceva...”⁴⁶⁸ Răspunzând unei întrebări despre legătura dintre pictură și voință, Bacon spune că „ceva poate fi voit doar atunci când lucrul inconștient asupra căruia voința poate fi impusă începe să-și facă apariția”⁴⁶⁹ subliniind și el astfel, importanța elementelor subconștiente în realizarea unei lucrări. Pune de asemenea accentul și pe interioritate, atunci când vorbește despre realizarea unui portret: „Nu știu cât de mult este vorba despre senzația celeilalte persoane. Este senzația din interiorul tău.”⁴⁷⁰ În viziunea sa, „Viața nu este altceva decât ceea ce faci din ea – este ceea ce ai făcut și modul în care ai lucrat asupra ta.”⁴⁷¹

Componenta subconștientă poate fi identificată și în mărturii asemenea celei lui Frank Auerbach (n. 1931) în care avem de a face cu o *intuiție*, o *forță* care îl ghidează pe acesta. Mintează caută inconștient o modalitate de a se privi pe sine, iar subconștientul o ghidează către forme care să o reflecte. ”Fiecare face ceea ce poate. Mă simt ca și când aș fi somnambul atunci când

⁴⁶⁷ ”I make a lot of sketches, small ink studies. When I find an image or form that starts to mean something to me, I throw it on the canvas and begin to develop a painting.” – *Ibidem*, pag. 53

⁴⁶⁸ ”You’ve got to get some material on the canvas to begin with. Then it may, or may not begin to work. It doesn’t often happen within the first day or two. You can never tell. I just go on putting paint on or wiping it out. And sometimes the shadows left from this lead to another image and the possibilities of something else coming up...” – Michael Peppiatt - *Interviews with Artists 1966 – 2012*, pag. 32

⁴⁶⁹ ”Something is only willed when as it were the unconscious thing has begun to arise on which your will can be imposed” – *Ibidem*

⁴⁷⁰ ”I don’t know how much it’s a question of sensation of the other person. It’s the sensation within yourself.” – *Ibidem*, pag. 28

⁴⁷¹ ”Life is absolutely nothing except what you make of it – it’s what you’ve done and the way you’ve worked on yourself.” – *Ibidem*, pag. 34

pictez. Sunt lucruri pe care nu vreau să le fac și lucruri pe care vreau să le fac și pe care abia dacă le articulez [...] E mai degrabă ceea ce mi s-a întâmplat decât ceea ce intenționez să fac, este ceea ce mi s-a întâmplat în emoția/fiorul vânătorii, cu prada în vizor. Am dat tot ce-am putut, am uitat de mine și asta este ceea ce a rezultat. Trebuie să o accept. Un lucru pe care doresc să îl accentuez este faptul că picturile sunt o totală surpriză pentru mine. Nu am nicio idee despre cum au să arate și entuziasmul/surpriza este/apare din faptul că nu numai că par să funcționeze, dar și că sunt complet neprevăzute. Mă uit la picturi cu același detașament și surpriză cu care o face orice altă persoană. Aceasta nu este imaginea pe care am intenționat să o fac. Aceasta este imaginea care pare să se fi întâmplat la momentul în care am simțit că am un anumit control asupra materialului și un fel de modalitate inventivă de a o așterne [...] dacă îți permiți să te desprinzi și te oprești douăzeci de secunde mai devreme nu va fi bună de nimic și va trebui să o răzuiești din nou.”⁴⁷²

Întrebat de istoricul de artă englez, Michael Peppiatt, dacă lucrările sale ”ar putea fi privite ca un fel de jurnal”⁴⁷³ Frank Auerbach îi răspunde: ”E posibil să înregistreze ceea ce simt. Toată pictura pe care eu o consider autentică face asta.”⁴⁷⁴

Discutând despre un nud pe care îl făcuse unei persoane apropiate, el descrie forța pe care perspectiva subiectivă o poate avea asupra subiectului: ”Pictez nuduri de cinci ani, dar să pictezi o persoană familiară, intimă, a fost o cu totul altă experiență. Unul dintre picioarele din imagine

⁴⁷² ”One does what one can. I feel very much as though I’m sleepwalking when I paint. There are things which I don’t want to do and things I do want to do, and I hardly articulate them. [...] It’s what’s happened to me rather than what I mean to do, it’s what happened to me in the thrill of the chase, with the quarry in sight. I’ve done my best, I’ve forgotten myself and this is how it has come out. I have to accept it. One thing I should perhaps stress is that the paintings are a total surprise for me. I’ve no idea what they’re going to look like, and the thrill is not only that they seem to work, but that they are totally unforeseen. I look at the paintings with the same detachment and surprise as any other person. This is not the picture I intended to do. This is the picture that seems to have happened at a moment when I felt I had some sort of command over my material and some sort of inventive way of putting it down. [...] if you let yourself off the hook and you stop twenty seconds too soon it won’t be any good and you’ll have to scrape it off again.” – Ibidem, pag. 9-10

⁴⁷³ ”I sometimes wonder if one could look at your paintings as a kind of diary”, ”I sometimes wonder if one could look at your paintings as a kind of diary” – Ibidem, pag. 43

⁴⁷⁴ ”They may record what I feel like. All the painting I think of as authentic does that.” – Ibidem

era mic, celălalt mare. Dar era adevărat. Pare a fi o invenție autentică doar datorită faptului că știu, oricât de nebunesc ar părea pentru altcineva, că este adevărat, pentru mine.”⁴⁷⁵

„Încerci să înregistrezi [ceea ce vezi n. t.], apoi devii nerăbdător și începi să faci semne/urme iraționale, și semnele iraționale par o înregistrare mai bună decât cele literale. Ele sugerează lucruri, și brusc, într-un colț al lucrării găsești puțin adevăr, care ar putea chiar să se extindă într-un adevăr întreg. Vezi tu, nu știi de unde are să vină. Ceea ce se întâmplă este că pictura începe să îți vorbească înapoi. Ai mai multă energie atunci când există puțină speranță în interiorul formelor. Pictura te scoală de pe scaun, pictura te face să continui să lucrezi. Într-un final, strângi atâtea emoții în ea, încât începe să capete viață.”⁴⁷⁶

Louise Bourgeois (1911-2010) oferă și ea un răspuns interesant, ca motivație pentru existența desenului și a practicilor artistice în general: „Putem oferi ca răspuns povestea Penelopei, în *Odiseea* lui Homer. De ce face tapiseria? Pentru că se teme că Ulise nu se va mai întoarce. Este o problemă de a-ți depăși/înfrânge teama, o problemă de a ajunge la pace/cădea de acord cu frica. Transformi amenințarea, frica, anxietatea, prin forța izbăvitoare a artei.”⁴⁷⁷ Spune despre ea însăși că: **”Îmi port propria psihanaliză în lucrări. În fiecare zi transpun tot ceea ce mă necăjește. Toate tânguirile. Astfel, există întotdeauna o componentă de furie în frumusețe.”**⁴⁷⁸ Prin urmare, putem observa cum desenul, în acest caz contribuie la procesarea emoțiilor

⁴⁷⁵ *”I’d be painting nudes for five years, but painting an intimate, familiar person was an entirely different experience. One of the legs in the picture was tiny, and the other was big. But it was true. It only seems an authentic invention when I know that, however nutty it might look to someone else, that it is actually true, for me”*

– *Ibidem*, pag. 45

⁴⁷⁶ *”You attempt to record [what you see n.t.], then you get impatient with the recording and start making irrational marks, and the irrational marks actually seem a better record than the literal ones. They suggest things, and suddenly, in a corner of the picture you get a bit of truth, which might actually expand into a whole truth. You don’t know where it’s going to come from, you see. What happens is that the painting begins to speak back to one. One has more energy when there’s a bit of hope within the forms. The painting gets one out of one’s chair, the painting makes one go working. In the end one has stored so many sensations in it that it begins to come alive.”* – *Ibidem*, pag. 46

⁴⁷⁷ *”We can answer that with the story of Penelope in Homer’s Odyssey. Why does she make the tapestry? Because she is afraid Ulysses will not return. It is a question of defeating fear, a question of coming to terms with fear. You convert the menace, the fear, the anxiety, through the redemptive force of art.”* – *Ibidem*, pag. 57

⁴⁷⁸ *”I carry my psychoanalysis within the work. Every day I work out all that bothers me. All my complaints. This way, there is always a component of anger in beauty.”* – *Ibidem*, pag. 57

negative, ajutându-l pe om să externalizeze, să materializeze, să ordoneze și să analizeze propriile procese emoționale și psihologice. Louise Bourgeois explică în mod amănunțit modalitatea în care desenul o ajută să se autoechilibreze: „Asta este frumusețea desenului. Desenul îți deschide ochii și ochii conduc către sufletul nostru. Ceea ce iese în afară nu este deloc ceea ce ai planificat. Singurul remediu pentru dezordine este lucrul. Lucrul pune ordine în dezordine și control asupra haosului. Fac, desfac, refac. Sunt ceea ce fac. Arta mă epuizează. Cu toate acestea, lucrez în fiecare zi a vieții mele.”⁴⁷⁹ Prin urmare, în viziunea ei, desenul conduce către o mai bună autocunoaștere.

Identificarea cu opera sa este similară cu cea prezentă la Gheorghe Berindei. Dacă însă Berindei căuta să se șteargă prin lucrările sale, Louise Bourgeois dorește să se confunde cu ele: „Nu sunt ceea ce arăt/cum arăt. Eu sunt propria-mi muncă. Nu pot să scap din a fi tot timpul eu însămi.”⁴⁸⁰

„Desigur că pierzi noțiunea timpului. Urmezi plăcerea activității desenului. Nu îți pasă care va fi rezultatul. Toate conexiunile sunt inconștiente. Nu știi unde ai să sfârșești. Este o călătorie fără scop.”⁴⁸¹

Interesant este de asemenea că, deși afirmă cu vehemență prezența componetelor subconștiente, inconștiente și autobiografice în opera sa, Louise Bourgeois se dezice în același timp de persoana ei: „Nu sunt interesată de mine. Eu sunt interesată de Celălalt. Conceptele de *eu*, *însumi*, *sine*, mă oripilează.”⁴⁸²

Totodată și ea prezintă desenul ca răspuns la o nevoie de ordin intern, atunci când Michael Peppiatt o întreabă: *Este arta un limbaj corporal?* Louise Bourgeois răspunde că „**este**

⁴⁷⁹ „*That is the beauty of the drawing. Drawing opens your eyes and the eyes lead to our soul. What comes out is not at all what one had planned. The only remedy to disorder is work. Work puts an order in disorder and control over chaos. I do, I undo, I redo. I am what I am doing. Art exhausts me. Yet I work every day of my life.*” – *Ibidem*, pag. 58

⁴⁸⁰ „*I am not what I look like. I am my work. I cannot escape being myself all the time.*” – *Ibidem*, pag. 55

⁴⁸¹ „*Of course you lose track of time. You follow the pleasure of the activity of drawing. You do not care what the result is going to be. All the connections are unconscious. You do not know where you are going to end. It is a journey without an aim.*” – *Ibidem*, pag. 58

⁴⁸² „*I am not interested in myself. I am interested in the Other. I, myself, me horrifies me.*” – *Ibidem* pag. 55

răspunsul unei nevoi. De fapt, nu știi care este nevoia până când lucrarea nu este gata. Prin cuvinte poți minți cât e ziua de lungă, dar prin limbajul trupului nu poți minți.”⁴⁸³

Balthus (1908-2001) este un artist cu o viziune diferită, în opoziție cu „convingerea contemporană că arta este o aventură privată, o cale de a străbate personalitatea cuiva”⁴⁸⁴. Cu toate acestea el ridică întrebări la adresa publicului, care arată către o nevoie internă, dacă nu a sa ca artist de a genera imaginile, măcar a publicului pentru imagine. Publicul aflându-se, în opinia mea, mai degrabă într-o căutare a unei situații validatoare pentru propriile lor stări decât o goliciune interioară, așa cum propune Balthus: „De ce, spre exemplu, zeci de mii de oameni se înghesuie la expozițiile de artă? Am putea gândi că încearcă să umple un fel de teribilă goliciune interioară.”⁴⁸⁵ Și deși se poziționează împotriva ideii artei ca element autobiografic, afirmă în același timp că: „artistul ar trebui să apară anonim – până în punctul în care, pentru a-l cita pe mult îndrăgitul său Courbet, el [artistul n.t] crează, *o magie sugestivă, ce conține atât obiectul cât și subiectul, atât lumea din exteriorul artistului, cât și artistul însuși.*”⁴⁸⁶ ceea ce intră în conflict cu cealaltă afirmație a sa, făuritorul imaginii fiind în acest caz și el cuprins în materia operei.

Henri-Cartier Bresson (1908-2004) poate cunoscut cel mai bine pentru fotografiile sale, aduce cu toate acestea, și el un elogiu desenului: „Un mare avantaj al unui desen este că poți reveni asupra sa de nenumărate ori. Fotografia este opusul. Odată ce a fost făcută, așa rămâne. Consider fotografia o activitate extrovertă, pe când desenul este o activitate mult mai introvertă.

⁴⁸³ „P H: *Is making art a body language?*

„L B: *It is the answer to a need. Actually you do not know what the need is until after the work is done. With words you can lie all day long, but with the language of the body you cannot lie.*” – *Ibidem*, pag. 59

⁴⁸⁴ “*with the contemporary conviction that art is a private adventure, a way of walking one’s personality*” – *Ibidem* pag. 175

⁴⁸⁵ “*Why, for instance, do tens of thousands of people crowd into art exhibitions? One would think they were trying to fill some kind of terrible inner emptiness.*” – *Ibidem*, pag. 175

⁴⁸⁶ “*He believes that the artist should appear anonymous – to the point where, to quote his beloved Courbet, he creates ‘a suggestive magic, containing both object and subject, both the world outside the artist, and the artist himself.’*” – *Ibidem*

Este chiar o formă de meditație, pentru că te face să te închizi asupra sinelui și să te concentrezi.”⁴⁸⁷

Deși prezintă fotografia ca pe o activitate extrovertă, ca opusă desenului, o și aseamănă, în același timp cu acesta: „Fotografia este un desen instant, chiar, precum cafeaua instant.”⁴⁸⁸

Aceasta pare o bună oportunitate pentru a clarifica unul dintre motivele pentru care, din punctul meu de vedere, fotografia este și ea desen; cum anume ea este dependentă tot de o activitate internă a celui ce declanșează aparatul fotografic. Puși în fața aceuiași obiect/scenă, fiecare individ, dacă nu se raportează la anumite convenții culturale referitoare la acel cadru surprins sau obiect studiat (cum ar fi obiectivele turistice, ale căror fotografii, de cele mai multe ori se supun convenției de imagini de tip carte poștală) va face o fotografie diferită de a oricui altcuiva. Alt unghi de vedere, altă expunere, altă încadrare, etc. Motivul acestui fapt este acela că fiecare va căuta să identifice în subiectul său, sau mai bine spus în fotografia pe care o face subiectului său, o anumită stare, o anumită atmosferă care să corespundă cadrului emoțional sau intelectual în care fotograful se află în acel moment.

El revine asupra definiției sale asupra fotografiei într-un interviu ulterior, spunând că: ”fotografia este un fel de desen intuitiv. Nu ai timp să revii asupra sa atunci când te întorci cu ea în camera ta. Este desen instant, dar este o luptă constantă cu timpul. Pe când cu desenul ai tot timpul din lume. Poți reveni asupra lui, ori de câte ori dorești.”⁴⁸⁹

”În ziua de azi desenez tot timpul. Nu mă opresc niciodată. Oriunde sunt – în Paris, în Sudul Franței, sau călătorind – desenez. Nu știu niciodată dacă ceea ce am făcut este bine [...] nu

⁴⁸⁷ ”One great advantage about a drawing is that you can go over it time and again. Photography is the opposite. Once it’s done, it’s done. I think of photography as an extroverted activity, whereas drawing is much more introverted. It’s a form of meditation, really, because it makes you close up on yourself, and concentrate.” – *Ibidem*, pag. 180

⁴⁸⁸ ”Photography is instant drawing, really, like instant coffee.” – *Ibidem*, pag. 179

⁴⁸⁹ „Photography is a kind of intuitive drawing. You don’t have time to go over it when you’re back in your room. It’s instant drawing, but it’s a constant battle with time. Whereas with drawing you’ve got all the time in the world. You can go over it as much as you want.” – *Ibidem*, pag. 279

încetez niciodată să mă îndoiesc de mine. Desenul este un fel de autochestionare constantă.”⁴⁹⁰

Desenul este așadar și pentru el un element de factură internă.

Henry Moore (1898-1986) pe de altă parte, elaborează despre dimensiunea cognitivă a desenului: „Desenez pentru plăcerea de a desena mai degrabă decât având o viziune pentru producția unei noi sculpturi. Iubesc desenul. Este baza întregii arte. Desenul ar trebui să fie obligatoriu pe tot parcursul școlii de arte, din punctul meu de vedere, deoarece prin desen înveți să vezi. Oamenii cred că știu ce este un copac, spre exemplu, dar odată ce îi rogi să îl deseneze ei realizează că nu s-au uitat niciodată cu adevărat la el – nu l-au mai văzut niciodată – până atunci.”⁴⁹¹

Povestind despre copilăria sa, și despre frica pe care mătușa lui i-o înrâurise în fața fulgerelor, Hans Hartung spune că: „într-o după-amiază – trebuie că aveam șase ani – m-am forțat să ies afară și să le confrunt. Eram terifiat, dar aveam un creion și o hârtie cu mine și știam că dacă reușeam să desenez liniile fulgerelor înainte ca tunetul să cadă(?), voi fi în siguranță. Așa că am umplut pagină după pagină cu fulgere, și în loc de teamă, am simțit o extraordinară exaltare.”⁴⁹² În această relatare putem observa nu doar componenta cognitivă a desenului, dar în același timp și componenta *magică* a sa prin care, asemenea funcției magice a limbajului, a luării în stăpânire prin cuvânt, Hartung ia fulgerul în stăpânire prin desen.

Desenul este un element de natură cognitivă și pentru Judie Pfaff (n.1946): „Sculptura este întotdeauna precedată de desene, nu scheme sau desene directe pe care să le transpun în sculptură, ci desene libere de orice preocupări pragmatice. Apoi, când încep să realizez sculptura, desenele m-au învățat noul limbaj, m-au învățat cum să tai materialul, cum să văd spațiul, cum să

⁴⁹⁰ “Nowadays I draw all the time. I never stop. Wherever I am – in Paris, in South of France, or travelling – I just draw. I never know whether what I’ve done is any good.[...] I never stop doubting myself. Drawing is a kind of constant self-questioning.” – *Ibidem*

⁴⁹¹ “I draw for the pleasure of drawing rather than with a view to producing new sculptures. I love drawing. It’s the basis of all art. Drawing should be obligatory all the way through art school, in my view, because it’s by drawing that you learn to see. People think they know what a tree is, for instance, but once you ask them to draw it they realise they have never really looked at it – never seen it – before.” – *Ibidem*, pag. 193

⁴⁹² “Then one afternoon – I must have been six years old – I forced myself to go out and confront it. I was terrified, but I had pencil and paper with me and I knew that if I could draw the streaks of lighting before the thunder broke, I’d be safe. So I covered page after page with lightning flashes, and instead of fear, I felt tremendous exaltation.” – *Ibidem*, pag. 209

înfăptuiesc opera.”⁴⁹³ Dar completează acest aspect spunând că ”de asemenea folosesc [culoarea n.t.] emoțional.”⁴⁹⁴

Această proprietate a culorii este enunțată și de Sonia Delaunay (1885-1979): „Oh, da, port cu mine toate acele culori din jur în interiorul meu, iar fiecare are propria ei viață.”⁴⁹⁵

Pentru Antoni Tàpies (1923-2012), deși își percepea lucrările ca mijloace de comunicare, nu nega prezența propriei interiorități în lucrările sale: „Există – este probabil inevitabil – anumite detalii biografice în picturile mele.”⁴⁹⁶ Insistă însă și asupra componentei sale cognitive: „valoarea esențială a artei este de a influența conștiința și de a induce o stare meditativă astfel încât o realitate ultimă să fie dezvăluită.”⁴⁹⁷ El completează: „Întotdeauna am comparat atitudinea artistului cu aceea a unui mistic. Amândoi urmează o cale ce conduce încet către o viziune ultimă a realității. Când ajungi la acest punct este dificil să discuți despre acest lucru: ce este realitatea ultimă, sau fața Lui Dumnezeu, așa cum ar spune misticii? Nu este atâta cunoaștere, cât experiență de ordin intern.”⁴⁹⁸ Prin urmare, în viziunea lui, arta este atât o cale de cunoaștere a lumii prezente cât și a lumii transcendente, divine.

Este interesant de observat cum el atribuie și o calitate paliativă desenului, amintind astfel de potențialul terapiei prin artă: „Picturile, le văd ca pe obiecte magice. Ca ceva ce ai putea folosi să vindeci o boală.”⁴⁹⁹

Jean Dubuffet clarifică acest aspect, descriind modul în care arta poate funcționa pentru artist ca modalitate de reechilibrare și își poate afla izvoarele în însăși angoasele artistului: „Cred

⁴⁹³ *“The sculpture is always preceded by drawings, not schematic or direct drawings to translate into sculpture but drawings free of any pragmatic concerns. Then when I start making the sculpture, the drawings have taught me the new language, they’ve taught me how to cut the material, how to see the space, how to make the piece.” – Inside the Studio – Two Decades of Talks With Artists in New York, edited by Judith Olch Richards, pag. 15*

⁴⁹⁴ *“I also use it [the color n.t.] emotionally.” – Ibidem*

⁴⁹⁵ *“Oh yes, I carry all those colours around inside me, and each of them has it’s own life.” – Michael Peppiatt - Interviews with Artists 1966-2012, pag. 200*

⁴⁹⁶ *“There are – it’s probably inevitable – certain biographical details in my paintings.” – Ibidem, pag. 238*

⁴⁹⁷ *„the essential value of art is to influence consciousness and to induce a meditative state so that an ultimate reality is revealed” – Ibidem, pag. 372*

⁴⁹⁸ *„I’ve always compared the attitude of the artist to that of a mystic. They both follow a path which slowly leads towards an ultimate vision of reality. When you arrive at that point it’s difficult to talk about it: what is ultimate reality, or the face of God, as the mystics would say? It’s not so much knowledge as inner experience.” – Ibidem*

⁴⁹⁹ *„I think of paintings as magical objects. Like something you could use to cure an illness.” – Ibidem*

că artistul este în mod necesar o persoană solitară. În cele din urmă, adevărații artiști sunt personae antisociale – merg împotriva ideilor prefabricate și a obiceiurilor mentale. Dacă ei inventează, o fac deoarece nu sunt mulțumiți cu ceea ce se află deja acolo. Și chiar această nemulțumire – să fii furios/supărat/nervos și nesatisfăcut cu ceea ce au făcut alți oameni – este însăși izvorul vital al creativității.”⁵⁰⁰

Solitudinea artistului este menționată ca factor ideal pentru creația artistică și de Frank Auerbach: „când aveam șaisprezece ani mă gândeam ce minunat ar fi să îți petreci viața întregă într-o cameră cu vopseluri și pensule și să tot muți/așezi culorile de jur împrejur, și în continuare îmi stârnește entuziasmul.”⁵⁰¹

Jean Dubuffet (1901-1985) accentuează și el beneficiile acestei stări, în care practica artistică este făcută doar pentru beneficiul personal: „În 1942, nu doream să îmi expun sau vând lucrările. În acel timp pictam doar pentru mine însumi. Și pentru încă o persoană. Doar una. Apoi doi sau trei prieteni au devenit interesați. A fost un moment ideal, dar nu a durat mult, iar acum îl regret.”⁵⁰²

„Vedeți, succesul lucrărilor mele este destul de contrar credințelor mele. Întotdeauna am considerat că cea mai puternică și vitală artă – așa cum este Arta Brută – este aceea pe care societatea are cele mai multe probleme în a o accepta. Ei bine, succesul meu m-a pus într-o situație inconfortabilă. De fapt, încă din momentul în care lucrările mele au început să fie cunoscute, am trait în contradicție cu propriile mele credințe.”⁵⁰³ Acest fapt arată că dezvoltarea

⁵⁰⁰ “I think that an artist is necessarily a solitary person. After all, real artists are antisocial people – they go against received ideas and mental habits. If they invent, it’s because they’re not content with what’s already there. And it’s just that discontent – being angry and dissatisfied with what other people have made – that forms the lifeblood of creativity.” – *Ibidem*, pag. 291

⁵⁰¹ „When I was sixteen, I thought how marvellous it would be to spend all one’s life in a room with paint and brushes and move the colours around, and it still seems exciting to me.” – *Ibidem*, pag. 13

⁵⁰² “back in 1942, I didn’t want to exhibit or to sell my paintings. At that time I painted entirely for myself. And one other person. Just one. Then two or three friends became interested. It was an ideal moment, but it didn’t last for long and I regret it now.” – *Ibidem*, pag. 291

⁵⁰³ “You see, the success my work has had is quite contrary to the beliefs I hold. I’ve always thought that the most powerful and vital art – like Art Brut – is the one that society has the most trouble in accepting. Well, my success has put me in an uncomfortable position. In fact, ever since my work started to get known, I’ve lived in contradiction with my own beliefs.” – *Ibidem*

pieței de artă aduce cu ea problema succesului, care mută de multe ori punctul focal din interior, către motivații externe.

De asemenea, izolarea pentru el, ca de altfel și pentru Louise Bourgeois, este una și de ordin cultural: „Ca să spun adevărul, pur și simplu nu sunt interesat de ceea ce fac ceilalți artiști. Este nesănătos să tot privești lucrările altor oameni, poate să interfereze cu propria ta viziune. E mult mai bine să stai singur, să uiți orice altceva și să îți crezi propriul tău univers.”⁵⁰⁴ Dubuffet enunță astfel beneficiile dezvoltării unui imaginar personal.

El continuă, accentuând importanța artei în fața condiționării sociale: „În mod evident, suntem toți condiționați de cultură încă din copilărie. Întotdeauna am sperat să mă de-condiționez prin artă, deoarece doresc, mai presus de orice altceva să mă eliberez complet și să fiu receptiv în fața unor noi idei. Asta este adevărata funcție a artei: „să schimbe tipare mentale făcând posibilă o nouă gândire.”⁵⁰⁵ Iar în ceea ce privește subiectivitatea în procesul de creație, el descrie cum nu doar lucrările sunt subiective, ci și lumea, în întregimea ei, nu poate fi altfel decât subiectivă, câte o lume pentru fiecare individ. Niciodată o lume obiectivă: „Alți pictori au vorbit mult despre *realitate* în ultima vreme. Dar nu există așa ceva. Ei spun că pictează *realitatea*, sau din contra, *irealitatea*, dar trăim în ficțiuni mentale – în interiorul convențiilor ce ne-au fost impuse. *Realitatea* este doar o problemă de obișnuință. Majoritatea oamenilor se tem să o disturbe deoarece simt că ar putea pierde legătura cu alți oameni și ar afla astfel cât de singuri sunt de fapt.”⁵⁰⁶

Vorbind despre lucrările sale din anul 1977 spune că: „Mi-aș dori să obțin un amestec similar de elemente discordante în aceste noi picturi. Cred că rezultatul ar trebui să fie mult mai

⁵⁰⁴ “To tell the truth, I simply am not interested in what other artists are doing. It’s unhealthy to keep looking at other people’s work, it can interfere with your own. It’s much better to stay alone, forget everything else and create one’s particular universe.” – *Ibidem*, pag. 292

⁵⁰⁵ “Obviously, we are all conditioned by culture from childhood onwards. I’ve always hoped to de-condition myself through art, because I want above all to make myself completely free and receptive to new ideas. That’s the real function of art: to change mental patterns, by making new thought possible.” – *Ibidem*, pag. 293

⁵⁰⁶ “Other painters have been talking a great deal about ‘reality’ recently. But there is no such thing. They say they paint ‘reality’, or on the contrary, ‘irreality’, but we live in mental fictions – in the conventions that have been imposed on us. ‘Reality’ is just a question of habit. Most people are afraid of breaking it because they sense they might lose contact with other people and find how alone they are.” – *Ibidem*, pag. 294

aproape de modul în care lucrurile se întâmplă constant în interiorul fiecăruia.”⁵⁰⁷ Prin urmare Dubuffet încearcă să alcătuiască artefacte fidele propriilor trăiri.

Chuck Close (n.1940) pune și el accentul pe legătura indisolubilă dintre lucrări și lumea interioară a artistului, descriind cum nu putea să își găsească liniștea făcând lucrări pe care nu le simțea ca făcând parte din el: „Eram îndrăgostit de ideea de a fi artist. Îmi plăcea să merg la atelier, îmi plăcea fizicalitatea; problema era ca nu îmi plăcea ceea ce fac. Nu semăna cu mine.”⁵⁰⁸ Prin urmare, observăm aici o încercare de adecvare a formei lucrărilor pe măsura lumii interioare. Chuck Close adaugă: „Răsplata stă în a știi că aceste lucruri au o viață a lor [...] Ele mă reprezintă.”⁵⁰⁹

Despre acest tumult interior, și despre modul în care acesta trece în pictură povestește și Pierre Soulages (n.1919): „Totul depinde de reacția fiecăruia, de ceea ce se întâmplă în interiorul fiecăruia atunci când pictezi. Și nu poți cu adevărat vorbi despre asta, în primul rând pentru că nu poți găsi cuvinte echivalente pentru ce se întâmplă, și în al doilea rând deoarece doar o mică parte din ce se întâmplă este un lucru conștient. Este ca un iceberg – este partea care este scufundată.”⁵¹⁰

Și el pune accentul asupra determinismului cultural, dar și asupra elementelor subconștiente: „Suntem indivizi, dar aparținem unei anumite culturi; și nu suntem necesar conștienți de partea din noi care aparține acestei epoci și acestei culturi, la fel cum nu

⁵⁰⁷ “I’d like to get a similar mixture of discordant elements in these new paintings. I think the result should be much closer to the way things go inside one the whole time.” – *Ibidem*

⁵⁰⁸ „I was in love with the idea of being an artist, I loved going to the studio, I loved the physicality; the problem was that I didn’t like what I made. It didn’t look like me.” – *Inside the Studio – Two Decades of Talks With Artists in New York*, edited by Judith Olch Richards, pag. 35

⁵⁰⁹ „The reward lies in knowing that these things have a certain life of their own. [...] They’re representing me.” – *Ibidem*, pag. 37

⁵¹⁰ “It all depends on one’s reaction, on what’s going on inside as one paints. And you can’t really talk about that, for one thing because you can’t find word equivalents for it, and for another because only a small part of it is conscious. It’s like an iceberg – there’s the part that’s submerged.” – Michael Peppiatt - *Interviews with Artists 1966 – 2012*, pag. 355

recunoaștem miturile din care ne hrănim și multe alte lucruri pe care le purtăm în interiorul nostru și care ne formează fără să realizăm acest lucru.”⁵¹¹

Leon Golub merge mai departe și propune arta nu doar ca o arhivă personală ci ca o adevărată arhivă a umanității: „Dar arta nu a fost întotdeauna o zonă de confort. De multe ori în scara sa, de multe ori în subiectul pe care îl abordează, este un raport asupra naturii societății în care apare – despre modul în care [oamenii n.at] își trăiesc propriile ritualuri, propriile religii, toate celelalte lucruri. Îți arată cum privesc oamenii, modul în care pășesc cu adevărat.”⁵¹²

Revenind la Pierre Soulages, el arată că există un schimb permanent între obiectul creat și creator: „Când ai trăit printr-o pictură, pictura te schimbă. Nu mai ești același apoi.”⁵¹³ Nu doar pictezi, ci trăiești prin intermediul picturii respective. Decantezi, reevaluezi, te scoți pe tine în afara ta, pentru a te putea privi, iar odată ce te-ai văzut, ce te-ai imprimat pe o suprafață sau într-un obiect, poți trece mai departe, la următorul moment. De asemenea, prin externalizarea structurilor mentale sub forma artefactelor artistice, creăm posibilitatea ca un eu ulterior să reevalueze un eu trecut și să se poată redefini în raport cu acesta, din punct de vedere identitar. „Tu faci picturi, dar și picturile te fac pe tine.”⁵¹⁴

Soulages aduce și un argument împotriva hazardului, oferindu-i chiar și lui, o bază psihologică. Astfel el lansează următoarea ipoteză asupra șansei: „Acum, acesta este un cuvânt care trebuie examinat [șansa n.t.]. Cred că acel tip de șansă poate fi definită ca rezultatul mai multor serii cauzale. Dar acele serii cauzale sunt mai mult sau mai puțin alese conștient, astfel încât discutăm de fapt despre șansa aleasă.”⁵¹⁵

⁵¹¹ „We're individuals, but we belong to a particular culture; and we're not necessarily conscious of the part of ourselves that belongs to our particular epoch and culture, just as we don't recognize the myths we thrive on and so many other things that we carry inside us and which go into making us without realizing it.” – *Ibidem*

⁵¹² “But art hasn't always been a comfort zone. Often in its scale, often in its subject matter, it is a report on the nature of society in which it occurs – about the way they live their rituals, their religions, everything else. It tells you the way people look, the way they actually walk around.” – *Inside the Studio – Two Decades of Talks With Artists in New York*, edited by Judith Olch Richards, pag. 21

⁵¹³ „When you've lived through a painting, the painting changes you. You're not the same afterwards.” – Michael Peppiatt – *Interviews with Artists 1966 -2012*, pag. 355

⁵¹⁴ „You make paintings, but the paintings make you as well” – *Ibidem*

⁵¹⁵ „Now that's a word that needs to be examined [chance n.t.]. I think that kind of chance [that artists call upon during the work process n.t] can be defined as the coming together of several causal series. But those causal series

Și într-adevăr, simpla alegere a modalității prin care te supui unui sistem aleator, face ca sistemul să fie unul controlat, în care ești conștient de toate posibilele rezultate. Fie că e vorba de înfigerea unui coupe-papier într-un dicționar, extragerea unor versuri dintr-o pălărie sau alte modalități de subordonare a creativității sus-numitei *șanse*. Poate fi, prin urmare, identificată chiar și aici, prezența unei intenționalități dictate de motive intrinseci artistului.

În ciuda acestui oarecare control asupra hazardului pe care el îl enunță, Pierre Soulages discută de asemenea despre cât de puțin control există de fapt, în opinia lui, în cadrul realizării oricărui obiect artistic: „Știe cineva cu exactitate ce face? În cazul meu, atunci când am terminat o pictură, de multe ori nu știu de ce este terminată. Știu că mă afectează și mă mișcă, că are o viața a ei, că există. Dar nu sunt atât de sigur ce este. Și cu atât mai bine dacă acest lucru îmi scapă și are tot felul de posibilități pe care ceilalți le pot vedea [...] dacă arta ar fi fost un limbaj care ar fi putut fi redus la *ceea ce a vrut să spună artistul*, atunci *mesajul* care ar fi trecut dincolo nu ar avea niciun sens.”⁵¹⁶ Aici putem observa că nu mai este vorba doar de posibilitățile de decriptare ale publicului, ci chiar de imposibilitatea de formulare a unei semnificații externe elocvente din partea artistului. El mai adaugă faptul că: „Viața unei opere se află întotdeauna într-o triplă relație, între existența sa ca obiect, persoana care a făcut-o și persoanele care o privesc. Asta este realitatea ei.”⁵¹⁷, elaborând astfel, o triadă similară teoriei instituționale a artei.

Despre imersiunea în procesul artistic discută și Antoni Tàpies: „Lucrul grozav, când vine vorba de pictură, este acela că odată ce ai început, o urmă a pensulei conduce către alta. Ori continui ceea ce ai făcut, ori o modifici. În final, lucrarea în sine preia controlul, și nici măcar nu

are more or less consciously chosen, so that what we're talking about is right away a kind of chosen chance.” – *Ibidem*, pag. 356

⁵¹⁶ *“Does one actually know what one is doing? In my case, when I've finished a painting, often I don't know why it's finished. I know that it affects and moves me, that it has a life of its own, that it exists. But I am not at all sure I know what it is. And so much the better if it eludes me and has all kinds of possibilities that others can see. [...] If art were a language that could be reduced to 'what the painter meant', then the 'message' that it got across would be pointless.”* – *Ibidem*

⁵¹⁷ *“The life of a work of art is always in this triple relationship between its existence as an object, the person who made it and the people who look at it. That's its reality.”* – *Ibidem*, pag. 357

mai știi că lucrezi.”⁵¹⁸ Putem observa aici un proces de externalizare fluentă a trăirilor subconștiente.

Hanne Darboven (1941-2009), asemenea lui Balthus, are și ea o viziune contradictorie. Pe de-o parte spune că poartă în sinele și în operele ei urmele războiului trăit în copilărie: „Îmi amintesc, copil fiind, toate bombele ce cădeau asupra Hamburgului în Al doilea război Mondial. După regimul lui Hitler a trebuit să trăim cu teribilele consecințe iar acestea au fost prezente totdeauna cu mine și sunt prezente și în lucrările mele.”⁵¹⁹

Pe de altă parte se dezice de prezența oricărei emoții în operele sale: „Nu există emoții [...] Claritatea este foarte necesară. Am avut parte de prea multă emoție și confuzie, nu credeți?”⁵²⁰

Și într-adevăr, putem admite că lucrările ei sunt criptice și nu *transmit* o anumită emoție, însă, este clar că la geneza lor se bazează pe un izvor de emoții cumulate încă din copilăria marcată de război. Astfel și în cazul ei, componenta autobiografică este esențială în înțelegerea operei sale.

Referitor la operele sale, și ea afirmă că sunt doar lucrări personale, fără un public în vedere: „arta mea pe care o fac pentru mine”⁵²¹, iar în ceea ce privește textele din operele sale: „totul este scris doar pentru mine însumi.”⁵²². Este un solilocviu al Hannei Darbowen ale cărei chei le deține doar ea însăși, și a căror lucrări nu semnifică adevăratul lor înțeles decât în prezența ei. Ea afirmă că publicul trebuie să își găsească propriile sale înțelesuri. Ceea ce până la

⁵¹⁸ “The great thing about painting once you’ve begun is that one brushstroke leads to another. You either continue what you’ve done or amend it. In the end, the work itself takes over, and you don’t even know you’re working.”
– *Ibidem*, pag. 415-416

⁵¹⁹ “I remember as a child all the bombs falling on Hamburg in the Second World War. After the Hitler regime we had to live with the terrible consequences and these have always been with me and are present in my work.”
– *Talking Art 1 – Art Monthly interviews with artists since 1976*, Edited by Patricia Bickers and Andrew Wilson
pag. 468

⁵²⁰ “There are no emotions.[...] It is not cold. Clarity is very necessary. We had far too much emotion and confusion, don’t you think?” – *Ibidem*, pag. 470

⁵²¹ “my art, which I make for myself” – *Ibidem*, pag. 469

⁵²² “everything is written for myself alone.” – *Ibidem*, pag. 471

urmă și reușește, în mod natural: „oamenii construiesc idei complicate despre lucrările mele. Sunt ei, cei care le complică pentru ei.”⁵²³ dintr-o nevoie de a găsi un sens pentru ei înșiși.

Copilăria, sau mai bine zis, lipsa acesteia, este un element central și în stilul și opera lui Peter Blake: „Cred că ai probabil dreptate în legătură cu acest sentiment de copilărie [pe care îl au lucrările sale n.t.], și probabil au legătură cu propria mea copilărie și cu faptul că am fost evacuat în timpul Războiului și alte astfel de lucruri. Presupun că am păstrat un sentiment al copilăriei prin întreaga mea viață – pentru copilăria pe care nu am avut-o.”⁵²⁴

Tot el pune accentul asupra caracterului ludic al desenului, și al legăturii puternice pe care desenul o are cu perioada copilăriei: „Da, cred că Nietzsche a fost cel care a spus ceva despre artist ca fiind persoana care are seriozitatea unui copil aflat la joacă.”⁵²⁵

Ca o concluzie generală, desenul/actul artistic apare pe de-o parte ca o trudă cu sinele, pe de alta parte ca un element esențial al firii umane, care consumă și liniștește în același timp. Poate fi o descărcare după cum o descrie Bernea, un instinct, după cum spune Hartung, o echilibrare, după cum spune Mirò, sau poate chiar o identificare cu procesul de lucru, precum în cazul lui Gheorghe Berindei. Cert este că urmărind mărturisirile fiecărui artist în parte se poate observa că desenul e o parte integrantă a lor. E o nevoie. În lipsa acestuia ei nu pot trăi, nu se pot exprima, nu pot gândi. Este asemenea unui organ fără de care viața lor nu ar mai putea continua, și care, după cum conchide Bernea, este foarte posibil ca acest act să răspundă unei nevoi esențiale.

Se poate observa astfel că la baza actelor artistice ale artiștilor enumerați mai sus stau o serie de nevoi psihologice, fie ele emoționale/afective, fie de natură intelectuală.

⁵²³ “People construct complicated ideas about my work. It is they who complicate it for themselves.” – *Ibidem*, pag. 470

⁵²⁴ “I think you’re probably right that there is this child-like feeling, and it’s probably to do with my childhood and with being evacuated during the War and things like that. I suppose I’ve retained a feeling for childhood right through my life – for the childhood I didn’t really have.” – Michael Peppiatt - *Interviews with Artists 1966 – 2012*, pag. 51

⁵²⁵ “Yes, I think Nietzsche said something about the artist as being someone who has the seriousness of a child at play.” – *Ibidem*, pag. 53

3.3 Dincolo de limitele Artei

În afara artiștilor consacrați, există însă un amplu colectiv care desenează, fără a avea pregătire sau a face parte din comunitatea și mediul artistic.

„*Outsider artists*, termen înțeles în general ca referindu-se la persoane fără pregătire artistică formală, care sunt izolați de cultura dominantă și de lumea artei *mainstream*, și care, crează artă idiosincronică sau fără precedent. Această artă tinde să nu fie bazată pe tradițiile comunității și estetica colectivă, precum arta populară, dar în schimb conferă o formă tangibilă unei viziuni personale care îl preocupă adesea pe individ.”⁵²⁶

„Termenul de *outsider* a fost stabilit de Roger Cardinal în 1972 ca un echivalent pentru termenul francez al *artei brute*, propus de pictorul modernist Jean Dubuffet în 1949”⁵²⁷ În timp însă, a ajuns să definească o categorie distinctă de oameni, echivalentul în limba engleză al Artei Brute fiind mai precis, Raw Art, ce descrie mai bine arta *crudă*, neprelucrată prin filtrele sistemelor societății la care făcea referire Dubuffet.

Outsiderii, spre deosebire de pacienții cu afecțiuni psihice, nu prezintă semne ale unei patologii. Sunt autodidacți care, alocând timp acestei activități au ajuns să dezvolte opere considerabile, comparabile uneori cu cele ale artiștilor consacrați. Principala diferență între cele două categorii este că, spre deosebire de artiști, care lucrează în majoritatea cazurilor fie în virtutea unor concepte bine definite, fie pentru a satisface anumite nevoi sociale, expunând într-un mediu controlat, de galerie sau muzeu, *outsiderii* construiesc mai degrabă dintr-o nevoie de sublimare a unor trăiri, lucrările lor având o importantă încărcătură emoțională și biografică și fiind realizate fără intenția de a fi integrate în circuitul artistic.

„După cum au observat mai mulți cercetători, ideea că *outsider art* ar fi cumva produsă în totală libertate față de influențele sociale, este inexactă, elitistă și dezumanizantă, punând

⁵²⁶ „*Outsider artists*, generally understood to refer to people with no formal artistic training, who are isolated from dominant culture and the mainstream art world, and who create art that is idiosyncratic or without precedent. Such art tends not to be based on community traditions and collective aesthetics, like folk art, but instead gives tangible form to a uniquely personal vision that often preoccupies the individual” – Daniel Wojcik - *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma and Creativity*, 2008, pag. 179

⁵²⁷ „the term *outsider* was coined by Roger Cardinal in 1972 as an equivalent for the french term *art brut*, proposed by the modernist painter Jean Dubuffet in 1949.” – *Ibidem*, pag. 180

accentul pe noțiunile stereotipice ale bolnavilor mintal sau a artiștilor primitivi ca *Celălalt*, ca patologic, în relație cu oameni *normali* și o cultură *normală*.”⁵²⁸

Michael Owen Jones, profesor la UCLA Center on Minority Health Disparities, spune că ar trebui luate în considerare nu doar artefactele și contextele culturale în care acestea apar, dar și „motivele pentru crearea acestor lucruri; procesele prin care obiectele sunt conceptualizate și făcute; relația lor cu personalitatea, stările psihologice și interacțiunea socială cu artefactele; asocierile, semnificațiile simbolice, utilizarea obiectelor; și dinamica evenimentului creativ în sine”.⁵²⁹

„Respingând descrierile lor recurente ca nebuni, excentrici și cumva deconectați de la diferențele culturale”⁵³⁰ Michael Owen Jones afirmă că oamenii „folosesc aceste procese creative pentru a înfrunța suferința, pierderile și evenimentele traumatice ale vieții și explorează aspectele potențial terapeutice al comportamentului lor artistic.”⁵³¹

Există un element foarte clar ce transpare adesea în creațiile *outsiderilor*, și anume biografia lor. Iar dacă discutăm despre biografie, automat vorbim despre un set de credințe ce constituie atât o paradigmă personală, subiectivă, cât și una culturală, a mediului din care provin. Putem proba această afirmație prin intermediul analizei operelor mai multor *outsider artists*.

Sam Rodia (1879-1965) – născut Sabato Rodia în Sudul Italiei, a construit ceea ce noi cunoaștem astăzi drept *Watts Towers* în Los Angeles.

„A lucrat de unul singur la construcția structurilor, aparent zi de zi timp de 33 de ani, folosind tehnici constructive sofisticate ce au inclus materiale reciclate și resturi. De-a lungul anilor de lucru, turnurile au fost discreditate ca fiind o grămadă de gunoaie, considerate un

⁵²⁸ *“As various scholars have noted, the concept of outsider art, somehow produced completely free from societal influences, is inaccurate, elitist and dehumanizing, emphasizing stereotypical notions of the insane or primitive artist as Other, as pathological in relation to normal people and culture.” – Ibidem, pag. 179*

⁵²⁹ *“the reasons for creating things; the processes by which objects are conceptualized and made; the relation to personality, psychological states, and social interaction to artifacts; the associations, symbolic meanings, and use of objects; and the dynamics of the creative event itself” – Ibidem, pag. 180*

⁵³⁰ *“refuting recurring portrayals of them as insane, eccentric and somehow disconnected from cultural differences” Ibidem*

⁵³¹ *“Jones’s ideas about the ways that individuals use the creative process to confront suffering, loss, and traumatic life events, and [...] explore the potentially therapeutic aspects of their artistic behavior.” – Ibidem*

produs al psihozei, zvonite că ar transmite secrete de spionaj unor forțe inamice și aproape demolate în 1959.”⁵³²

Motivele sale nu au fost întrutotul clarificate nici până în prezent, „dar se pare că au fost construite în parte ca o expresie a nostalgiei și a aducerii-aminte a tradițiilor italiene, precum și pentru a-și proclama propria-i valoare și creativitate în tradiția măreției italiene.”⁵³³ Din această afirmație putem observa importanța validării personale, emoționale, pe care o poate oferi actul artistic.

Această teorie este sprijinită de faptul că „Rodia i-a povestit unuia dintre vecinii săi că ideile pentru turnuri i-au venit de pe urma unor lucruri pe care le văzuse în Italia când era tânăr.”⁵³⁴

Într-adevăr, în Nola, la 61km de orașul natal al lui Rodia, are loc o sărbătoare anuală în cinstea Sfântului Paulinus, sfântul protector al orașului, ce poartă numele de *la Festa dei Gigli* (fig. 60), în cadrul căreia se construiesc special pentru eveniment o barcă și turnuri de lemn înalte (fig. 61), ambele elemente, reprezentând simboluri centrale ale ansamblului din Los Angeles (fig. 62). Pe lângă similitudinile formale (fig. 63) și simbolice, tehnica în care au fost realizate elementele ansamblului, bucăți de sticlă și ceramică, încastrate într-o structură ce are la bază cimentul, reprezintă tot o tehnică specifică bazinului mediteranean.

De asemenea, Rodia a afirmat de mai multe ori că lucrul la construcția turnurilor l-au „ajutat să își depășească adicția pentru băutură și, ca urmare a luptelor sale timpurii și a trecutului rău dorea să facă ceva memorabil cu viața sa.”⁵³⁵

⁵³² *“He worked alone on the structures, apparently every day for thirty-three years, using sophisticated techniques of construction involving recycled materials and debris. Throughout the years of their creation, the towers were condemned as a collection of junk, considered a product of psychosis, rumored to transmit spy secrets to enemy forces, and almost demolished in 1959.” – Ibidem, pag. 185*

⁵³³ *„Rodia’s motives for building his towers will never be completely understood, but it seems apparent that they were created in part as an expression of nostalgia and a remembrance of Italian traditions, as well as to proclaim a sense of his own self-worth and creativity in the tradition of Italian greatness.” – Ibidem, pag. 186*

⁵³⁴ *“Rodia told one of his neighbours that he got the ideas for the towers from things he saw in Italy when he was young” – Ibidem*

⁵³⁵ *“helped him overcome his drinking problem, and that after his earlier struggles and bad past he wanted to do something memorable with his life.” – Ibidem, pag. 187*

„Dacă studiem viețile oamenilor descriși ca *outsideri*, putem observa că o parte din ei au creat artă ca răspuns în fața adversităților, suferinței sau a unei crize personale.”⁵³⁶

Annie Hooper (1897-1986, fig. 65) „a creat mai mult de două mii de sculpturi pentru a putea trece prin episoadele ei severe de depresie”⁵³⁷ Ea a construit scene și personaje biblice care să îi illustreze și să îi valideze sentimentele de singurătate și alienare provocate de absența copilului din viața ei. Fiul Edgar, a fost mai întâi trimis să lupte în Pacific, în timpul celui de-al Doilea război Mondial, iar mai apoi, căsătorindu-se și contractând o boală de plămâni ce l-a ținut departe de familia sa. Această absență a declanșat o depresie pe care a sublimat-o în lucrările ei. ”A ales să illustreze scene care să reprezinte propria ei viață emoțională: singurătate, teama de abandon, separarea de casă și familie.”⁵³⁸ Soțul ei John a suferit un atac cerebral în 1978, ceea ce a determinat-o să se oprească din lucru. „A murit în 1986, lăsând neterminate patruzeci și șapte de statuete reprezentând mame evreice îndoliate.”⁵³⁹ După cum putem observa, și în aceste cazuri, crearea artefactelor ajută la o echilibrare internă a individului. Reflectând stările lor interioare.

„Relația dintre creativitate, suferință și traumă este ilustrată de întreprinderile artistice ale Tressei (*Grandma*) Primbrey (1896-1988, fig. 66) probabil cea mai cunoscută artistă *outsider* din Statele Unite.”⁵⁴⁰

Ea a construit ceea ce astăzi cunoaștem drept Bottle Village în Simi Valley, California. A început să lucreze la proiect în 1956, la vârsta de șaiszeci de ani. A construit mai întâi din motive practice, un zid de 9 metri lungime între curtea ei și ferma de curcani din vecini, și o cameră pentru colecția ei de creioane comemorative. Din motive financiare, a fost nevoită să improvizeze, așa că, în loc de cărămizi a folosit sticle adunate de la groapa de gunoi din apropiere și tot ce aduna de pe urma soțului ei alcoolic. Cu toate acestea, au continuat să apară

⁵³⁶ „In studying the lives of people described as outsiders, one notices that a number of them created art in response to adversity, suffering or personal crisis.” – *Ibidem*

⁵³⁷ ”created more than two thousand sculptures to help her deal with severe bouts of depression” – *Ibidem*

⁵³⁸ ”She chose to depict scenes that represented traumatic events her own emotional life – loneliness, fear of loss, separation from home and family.” – <https://www.outsiderart.me/who-was-annie-hooper/>

⁵³⁹ ”She died in 1986, leaving unfinished statues in her workshop – 47 grieving Hebrew mothers.” – *Ibidem*

⁵⁴⁰ ”The relationship between creativity, suffering and trauma is illustrated by the artistic endeavours of Tressa (*Grandma*) Primbrey (1896-1988) perhaps the best known female outsider artist in the United States.” – Daniel Wojcik - *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma and Creativity*, 2008 – pag. 187

structuri noi (fig. 67). ”Precum Rodia, a lucrat fără oprire, mediul ei crescând exponențial de-a lungul anilor.”⁵⁴¹

„Motivele lui Prisbrey de a crea mediul ei sunt diverse și complexe, a fost însă motivată în parte de tragediile pe care le-a suferit de-a lungul vieții, inclusiv brusca încheiere a copilăriei și căsătoria ei la cincisprezece ani cu fostul soț al surorii ei celei mai mari în vârstă de 52 de ani; ulterioara ei despărțire de acesta cu 7 copii pe care trebuia să îi întrețină singură; moartea soțului ei, și morțile ulterioare ale logodnicilor sau prietenilor, mariajul ei cu Al Prisbrey, care a fost ulterior ucis într-un accident de mașină; moartea fraților și surorilor ei, apoi tragica și agonizanta moarte a șase dintre cei șapte copii, ce au murit de cancer sau în urma unor boli de inimă”⁵⁴²

Între construcțiile din Satul din Sticle pot fi astfel identificate o serie de structuri tematice ridicate pentru copii ei aflați pe patul de moarte, pe care a continuat să le întrețină și după moartea acestora. Acestora li s-au adăugat altele, care au apărut ca o continuare a acestui proces de jelire și de împăcare cu trecerea lor în neființă. Tressa Prisbrey spune că: „după moartea copiilor mei, am continuat să construiesc case, ceea ce mă ajută să nu mă simt singură... îți pierzi astfel copii și asta cam doare.”⁵⁴³

Structurile sunt populate cu imagini care „evocă amintiri ale copilăriei și a copiilor săi defuncți – mediul ei conține sute de păpuși, iconografiile cu tema mamei și a copilului, teme ale familiei și ale inimii și poze ale copiilor și nepoților”⁵⁴⁴ (fig. 68).

„Prin construirea Orașului Sticlelor, Prisbrey părea să se reconstruiască atât psihologic cât și mental, ca un răspuns la doliu. Există o asemănare între procesul reciclării estetice și jale: cei ce jelesc experimentează o pierdere – cei ce reciclează salvează lucruri care au fost pierdute;

⁵⁴¹ ”Like Rodia, she worked incessantly, her environment grew accretively” – *Ibidem*, pag. 188

⁵⁴² ”Prisbrey’s reasons for creating her environment are diverse and complex, but she was motivated in part by the tragedies that she suffered throughout her life, including the sudden ending of her childhood and her marriage at age fifteen to the 52-year-old, ex-husband of her eldest sister; her later separation from him with seven children to support on her own; her husband’s death, and the subsequent deaths of fiancés and boyfriends, her marriage to Al Prisbrey, who was later killed in a car accident; the deaths of her brothers and sisters; and then the tragic and agonizing deaths of six of her seven children, who died of cancer or heart disease” – *Ibidem*, pag. 189

⁵⁴³ ”after my kids died, I kept building houses and it kept me from getting too lonely... you lose kids like that and it kinda hurts you” – *Ibidem*

⁵⁴⁴ ”evoke memories of childhood and her dead children – her environment contains hundreds of baby dolls, mother-child imagery, family and heart themes, and photos of her children and grandchildren” – *Ibidem*, pag. 190

în jale, viața omului este sfărâmată; dar reciclarea îl ajută pe acesta să recupereze lucruri; să repună lucrurile la locul lor atât fizic cât și emoțional, creând astfel un sentiment crescut de ordine, frumusețe și autovalorificare.”⁵⁴⁵

Prin urmare, în acest caz putem observa cum întreprinderile *artistice* constituie o sublimare a durerii și a singurătății, acționând asupra psihicului cu un efect terapeutic.

Un alt exemplu de astfel de sublimare a unei traume putem găsi în opera lui Ionel Talpazan (1955-2015). Născut în comuna Petrăchioaia, Ilfov, el a emigrat în 1987, traversând înot Dunărea. A obținut azil politic în Statele Unite ale Americii, unde s-a stabilit în New York, în cartierul Harlem. Nici biografia sa nu este lipsită de greutate: „Talpazan a avut de a face cu traume emoționale și greutăți nemăsurate de-a lungul vieții – moartea fratelui său geamăn în copilărie; experiența de a fi dat spre adopție și apoi abuzat de asistenta socială violentă; o viață dificilă și opresivă în România; chinuitoarea lui evadare din România, înotând pe Dunăre, ce aproape că l-a costat viața; încarcerarea, imigrarea, sărăcia, condițiile de muncă exploatare din S.U.A și existența sa ca refugiat în Harlem”⁵⁴⁶

Substanța lucrărilor sale o reprezintă OZN-urile (fig. 69, 70).

Pentru Talpazan desenele sale sunt un refugiu: „Mă duc în mintea mea gândindu-mă la OZN-uri; este modul în care scap de probleme. Îmi găsesc libertatea personală prin desenele mele... Mă duc într-o altă dimensiune, pentru a uita de viața mea.”⁵⁴⁷ Putem observa aici, o atitudine similară cu cea a lui Gheorghe Berindei, de anulare a existenței/identității fizice prin desen/pictură.

⁵⁴⁵ *“In building Bottle Village, Prisbrey seemed to psychologically and emotionally rebuild herself in response to grieving. There is a resemblance between the processes of aesthetic recycling and grieving: grivers experience loss – recyclers save things that have been lost; in grief, one’s life is in pieces; but recycling enables one to salvage pieces; to physicaly and emotionally put things back together creating an increased sense of order, beauty and self-worth.” – Ibidem*

⁵⁴⁶ *“Talpazan has encountered an inordinate amount of emotional trauma and hardship in his life – the death of his twin brother in infancy; the experience of being given away for adoption and then abused by his violent foster mother; a difficult and oppressive life in Romania; his harrowing escape from Romania by swimming the Danube River, nearly drowning in the process; imprisonment, immigration, impoverishment, and exploitative work conditions in the U.S, and now his existence as a refugee in Harlem.” – Ibidem, pag. 191*

⁵⁴⁷ *“I go into my mind thinking about the UFO’s; this is my escape from problems. I find my personal freedom through my drawings... I go into different dimension, to forget my life” – Ibidem, pag. 192*

Daniel Wojcik, director al studiilor masterale în domeniul folclorului, în cadrul University of Oregon, l-a cunoscut personal pe Ionel Talpazan și spune că atunci când îl găsea lucrând „procesul în sine era ca o transă, un act meditativ și terapeutic, o suspendare a timpului și a spațiului. Acest angajament complet în procesul creativ avea un efect profund de calmare, asigurând o senzație de atemporalitate și de *curgere*, o pierdere de sine, și o evadare temporară din amintirile și emoțiile dureroase.”⁵⁴⁸ Tot el mărturisește că Talpazan nu se simțea în largul lui atunci când venea vorba despre copilăria lui, uneori amuțind, sau alteori plângând de-a dreptul, atunci când rememora evenimentele copilăriei.

Arta, în toate aceste cazuri prezintă un efect de Catharsis.

„Trauma emoțională poate persista atunci când indivizii se simt lipsiți de putere în a-și confrunta sau exprima suferința. Actul de a crea obiecte materiale nu doar poate externaliza emoții și conflicte ce nu pot fi verbalizate, dar este o modalitate de a recăpăta un sentiment de control asupra vieții și asupra acestor emoții copleșitoare. Mai mult chiar, creșterea stimei de sine și recunoașterea (și implicit validarea, n.at.) ce pot rezulta în urma creării obiectelor pot ajuta la compensarea sentimentelor de pierdere, singurătate și deznădejde.”⁵⁴⁹

Daniel Wojcik afirmă că „mai degrabă decât să vedem astfel de indivizi ca anormali, o perspectivă behavioristă ne ajută să înțelegem suferința și modalitățile în care oamenii fac față traumei ca parte a condiției umane pe care cu toții o experimentăm într-o formă sau altă”⁵⁵⁰

Putem observa astfel, prin prisma motivațiilor lor, că lucrările nu au fost „concepute într-un vid”⁵⁵¹

⁵⁴⁸ *“the process itself was trance-like, a meditative and therapeutic act, a suspension of time and space. This complete engagement in the creative process has a profoundly calming effect, providing a sense of timelessness or flow, a loss of self, and a temporary escape from painful memories and emotions.” – Ibidem, pag. 193*

⁵⁴⁹ *“Emotional trauma may persist when individuals feel powerless to confront or express their suffering. The act of creating material objects not only may externalize unspeakable emotions and conflicts, but it is one way to regain a feeling of control over one’s life and these overwhelming emotions. Furthermore, the sense of increased self-esteem and the local acclaim that may result from creating things may help to offset feelings of loss, loneliness and despair” – Ibidem, pag. 194*

⁵⁵⁰ *“Rather than seeing such individuals as abnormal, a behavioral perspective helps us understand suffering and the ways people cope with trauma as a part of the human condition that everyone experiences to some degree” – Ibidem, pag 194*

⁵⁵¹ *“conceived in a void” – Ibidem, pag. 184*

Observăm astfel că psihicul uman poate încerca să găsească modalități de reglare a dezechilibrelor emoționale prin intermediul unor astfel de întreprinderi care modelează lumea din jurul său.

Ceea ce ne aduce la analiza proprietăților terapeutice ale artei.

După cum menționam anterior, în desene nu pot fi *citite* mesaje ale creatorilor lor datorită simbolisticii complexe în care autorul încrîpotează elementele desenate, însă, din punct de vedere formal, pot fi identificate aspecte în desenele bolnavilor clinic, ce pot ajuta la constituirea unui diagnostic.

Din punct de vedere clinic, pot fi sistematizate, într-adevăr o serie de parametri comuni desenelor atât copiilor cât și a adulților cu afecțiuni psihice, ce pot indica către manifestări ale diferitelor patologii. Putem oferi ca exemplu desenul unui copil ce suferă de psihoză. În primul rând, la vârste foarte mici, când întâlnim în principal grifonaje, este foarte dificil de stabilit un diagnostic, întrucât, chiar dacă există o suspiciune a unei afecțiuni, desenul nu poate fi diferențiat de cele ale copiilor asimptomatici. „Dacă însă, copilul este mai mare, desenul permite o mai bună apreciere a simptomelor. El prezintă o absență de structură, de legătură. Se notează repetiția schemelor, rigiditatea, aspectul încremenit, fără dinamism. Personajele, dacă există, sunt țepene, sărace, asexuate, uneori fragmentate. Copilul utilizează în mod aberant spațiul și culorile. Ansamblul este incoerent, bizar.”⁵⁵²

Există, prin urmare o serie de elemente formale ce pot fi identificate prin desen, la fel cum, spre exemplu, în cazul adulților ce suferă de schizofrenie, poate fi observat un *horror vacui*, pacienții având tendința să umple cu meticulozitate întreaga suprafață a hârtiei pe care desenează (fig.71, 72). După cum putem observa, din punct de vedere formal, există o serie de semnale ce pot indica către un anumit diagnostic, însă, la nivel de interpretare, orice încercare de traducere a înțelesului desenelor este posibil să sufere de pe urma propriilor proiecții psihice ale celor ce analizează desenul, chiar dacă aceștia sunt psihologi sau psihiatrii ce s-au pregătit pentru a oferi terapie prin artă. Nu dețin codul pe care pacientul îl folosește atunci când realizează desenele și implicit, nu pot decifra cu adevărat simbolistica desenelor doar prin analizarea lor, în absența unei chei de interpretare oferită eventual chiar de pacient, în urma unor discuții cu acesta.

⁵⁵² Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart – *Psihologia Desenului la Copil*, 2012, pag. 225

Despre aspectele patologice și modul în care desenul poate ajuta în cazurile clinice, vom discuta însă în continuare.

Spencer Eth, doctor psihiatru la University of Miami Hospital spune că „asemenea referiri indirecte la o scenă profund traumatizantă apar aproape întotdeauna în creațiile copiilor [...] Amintirile puternice care îi preocupă se strecoară în desenele ca și în gândurile lor.”⁵⁵³ și afirmă că ”activitatea de a desena este în sine o terapie, ce poate fi un început de stăpânire a traumei.”⁵⁵⁴

Putem găsi rădăcinile acestui tip de concepție în Elveția începutului de secol XX. Mărturii referitor la desenele pacienților cu afecțiuni psihice au fost înregistrate încă de la instaurarea primelor instituții de boli psihice, însă puține au fost păstrate de dinainte de anul 1900.

Începând cu anii '20 putem enumera două lucrări ce stau la baza formulării conceptului de Artă Brută: Walter Morgenthaler (1882-1965) – *Ein Geisteskranker als Künstler* – 1921 (Bolnavul Mintal ca artist) și Hans Prinzhorn (1886-1933) – *Bildneri der Geisteskranken*- 1922 (Imaginile Bolnavilor Mintal), cei doi fiind unii dintre primii psihiatrii care au avut grijă să păstreze și să ordoneze desene ale pacienților.

Desenul reprezenta unul dintre puținele medii prin care psihiatrii puteau încerca să privească în interiorul minții pacienților, în încercarea lor de a înțelege cu ce se confruntă aceștia. De partea cealaltă, pacienții găseau în desen o modalitate de defulare, de ordonare chiar a lumii lor interioare și de echilibrare, chiar dacă doar temporară. Desenul îi calma și îi ajuta să își proceseze fricile și demonii interiori.

Câteva dintre concluziile psihiatrilor care au lucrat cu acești pacienți sunt menționate în lucrarea lui Colin Rhodes: *Outsider Art – Spontaneous Alternatives*.

„Prinzhorn credea în existența unei dorințe primordiale de a făuri imagini în fiecare individ care este mai mult sau mai puțin suprimată la majoritatea adulților.”⁵⁵⁵

„Pentru Prinzhorn, stadiul crucial în care psihologia individuală afectează făurirea de imagini stă în modalitățile prin care experiența e procesată și transformată în interiorul

⁵⁵³ Daniel Goleman – *Inteligența emoțională*, 2008, pag. 269-270

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pag. 270

⁵⁵⁵ Colin Rhodes – *Outsider Art – Spontaneous alternatives*, 2000, pag. 61

imaginației.”⁵⁵⁶ El „era conștient de paralele implicite care ar fi putut fi trasate între evaluarea sa a artei realizate de pacienți mentali și Expresionism. Credea că cele două tipuri de manifestări aveau în comun renunțarea la lumea exterioară și o orientare decisivă către interior, asupra sinelui.”⁵⁵⁷ Prinzhorn face totuși în același timp o deosebire clară între cele două: „Alienarea față de lumea aparențelor este impusă în cazul schizofrenicilor, spunea el, ca o soartă înfricoșătoare, inevitabilă împotriva căreia el adesea, pentru o anumită perioadă, se luptă până când într-un final cedează și încet, începe să se simtă confortabil în lumea lui autistă îmbogățită de iluziile/vedeniile sale. Prin contrast, alienarea artistului modern apare datorită unei auto-analize dureroase.”⁵⁵⁸

Ce se poate observa însă este faptul că în ambele cazuri, desenul are un scop de autoreglare. Atât artistul cât și schizofrenicul își caută echilibrul, chiar dacă în două lumi total diferite.

Terapia prin artă a început să fie folosită ca urmare a acestor constatări și s-a răspândit în din ce în ce mai multe clinici. Dintre acestea cea mai cunoscută clinică este poate „așa-zisa Casă a Artiștilor, care este parte a spitalului psihiatric de la Gugging, în apropierea Vienei, Austria. A fost fondată în 1981 de psihiatrul Leo Navratil (1921-2006).”⁵⁵⁹

Asemenea lui Navratil, în mediul anglosaxon, artistul Adrian Hill (1895-1977) „a pus bazele unora dintre cele mai timpurii programe de terapie prin artă din spitalele Angliei la sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50 și este totodată cel care a fost recunoscut ca primul care a stabilit expresia de *art therapy* în 1942”⁵⁶⁰ Ideea de a folosi arta în scop terapeutic a apărut/i-a venit în timpul unei perioade de tratament ca urmare a contractării unui bacil de tuberculoză, timp în care a descoperit că preocupările artistice jucau un rol important în recuperarea sa. Prin urmare a decis să încerce această metodă și în cazurile altor pacienți aflați în convalescență.

⁵⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁵⁷ *Ibidem*, pag. 82

⁵⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pag. 92

⁵⁶⁰ „established some of the earliest art therapy programs in England's hospitals during the late 1940's and early 1950's and is also credited with first coining the phrase art therapy in 1942” – Rachel Cohen - *Outsider Art and Art Therapy – Shared Histories, Current Issues & Future Identities*, 2017, pag. 100

„Este esențial de reținut faptul că, în ciuda lipsei sale de pregătire medicală și a carierei sale de artist, Hill va fi recunoscut ca o forță pivotantă în schimbarea noțiunilor de îngrijire a sănătății mentale în secolul XX.”⁵⁶¹

Revenind pe tărâmul Austriei, „Navratil privește procesul creativ al artei ca terapeutic prin el însuși. Actul creativ susținut este, pentru el, ceva ce îmbogățește viața interioară a acelei persoane.”⁵⁶² El afirmă acest lucru în cunoștință de cauză, cunoscând atât mediul creativ din clinica sa, cât și mediul artistic și cercul de poeți din avangarda vieneză.

În concluzie, lucrul comun în practicarea desenului, la copii și la pacienții cu afecțiuni psihice, este faptul că în ambele cazuri este un act spontan, o refulare directă a emoțiilor, a tensiunilor interioare.

Niciunul dintre aceste două acte nu au ca scop implicarea unui public, ci mai degrabă un proces de analiză al sinelui și al mediului înconjurător.

Din nou, din analiza desenului la copii și a cazurilor clinice, se poate observa că desenul apare ca un mijloc de autoreglare. Împlinește anumite nevoi de ordin emoțional sau intelectual.

”Prinzhorn era conștient de paralelele implicite care puteau fi trasate între evaluarea asupra artei pacienților săi și Expresionism. Credea că au în comun o renunțare la lumea exterioară și o hotărâtoare întoarcere către interior, către sine.”⁵⁶³

Din descoperirile lui Prinzhorn devenise evident ”că nu doar în rândurile celor educați și cultivați putea fi găsită creativitatea vizuală, fiind o trăsătură umană de netăgăduit, prezentă în noi încă din copilărie”⁵⁶⁴

Lumea artei europene, a începutului de secol XX era în căutarea unei reinnoiri formale și conceptuale, ceea ce a dus la extinderea interesului pentru forme de artă neconvenționale.

⁵⁶¹ *”It is crucial to note that despite his lack of medical training and his career as artist, Hill went on to be recognized as a pivotal force of in the changing notions of mental health care in the 20th century.”*

– *Ibidem*, pag. 101

⁵⁶² Colin Rhodes – *Outsider Art – Spontaneous alternatives*, 2000, pag. 100

⁵⁶³ *”Prinzhorn was conscious of the implicit parallels that could be drawn between his evaluation of art by mental patients and Expressionism. He believed that they had in common a renunciation of the outside world and a decisive turn inward upon the self.”* – *Ibidem*, pag. 82

⁵⁶⁴ *”It became evident from his discoveries that visual creativity was to be found not only in the realm of the cultured and educated, but was an undeniable human trait, present in each of us from childhood onwards.”* – John Maizels – *Raw Creation – Outsider art and beyond*, 2015 - pag. 14- 15

Compendiul de artă brută elaborat de Prinzhorn, *Die Bildneri der Geisteskranken*, a jucat un rol foarte important în schimbarea paradigmei artistice de la începutul secolului. El structurează între paginile cărții studiile făcute în cadrul clinicii, și prezintă lucrări de la zece pacienți psihotici pe care îi avusese în grijă.

Dacă Michelangelo afirma că în fiecare bloc de piatră stă o sculptură ce așteaptă să fie extrasă de către artist, o afirmație similară face și Karl Genzel (1871-1925), *outsider* prezentat în cartea lui Prinzhorn cu privire la modul în care percepe el sculptura: „Atunci când am o bucată de lemn în fața mea, o hipnoză stă în ea – dacă o urmăresc, ceva iese din ea, altfel, are să fie o luptă”.⁵⁶⁵ Această *luptă* nu poate fi alta decât cu propria-i conștiință, cu sentimentul de stare de tensiune interioară ce solicită o rezolvare, o reechilibrare în planul extern al blocului de lemn. Ce este de altfel, demn de observat la sculpturile lui Karl Genzel, este structura cefalopodă a personajelor sale, ce aduc aminte de primele desene despre care am discutat în acest capitol, de pe zidurile din Pompei (fig. 73). În acest caz singular, putem observa astfel o similitudine formală între modul de lucru, viziunea lui Genzel și desenele concepute de copii.

De asemenea, interesant de observat este faptul că „Multe dintre lucrările din colecția lui Prinzhorn utilizează forme de limbaj, unele executate de către pacienți sub forma unor manuscrise extrem de amănunțite, și altele care erup în mângăleli frenetice, cuvinte care formează forme în sine, neologisme, simboluri inventate și limbaje secrete și combinații de cuvinte și imagini”⁵⁶⁶ (fig. 74, 75). Putem observa astfel, că imaginile sunt însoțite uneori pe hârtie de toată încărcătura verbală ce le însoțește în mintea pacientului, indicând încă odată către o strânsă legătura între desen și limbaj.

Pe rând, mai multe curente vor intra în contact cu operele pacienților lui Prinzhorn, generând o adevărată revoluție stilistică și conceptuală în rândurile artiștilor. Max Ernst a cumpărat cartea lui Prinzhorn la Paris, lucrarea intrând în repertoriul de influențe ale mișcării

⁵⁶⁵ „When I have a piece of wood in front of me, a hypnosis is in it – if I follow it, something comes of it, otherwise there is going to be a fight.” – *Ibidem*, pag. 19

⁵⁶⁶ „Many works in Prinzhorn’s collection employ language forms, some executed by patients in a minute painstaking script and others that break out in frenetic scribbling, words that create forms on their own, neologisms, invented symbols and secret languages and combinations of words and images.” – *Ibidem*, pag. 20

Suprarealiste care „prin accentul pe care îl puneau pe surse de creativitate dincolo de gândirea rațională devenea o forță vizuală potentă.”⁵⁶⁷

Revista *Der Blaue Reiter*, sub conducerea lui Wassily Kandinsky și Franz Marc, a lansat în 1912 un Almanah ce conținea „lucrările unor popoare *primitive* și desene ale copiilor alături de picturi contemporane Expresioniste.”⁵⁶⁸

În acest mediu deschis către o reînnoire a artei, desenele realizate de către pacienți clinici capătă și ele o nouă importanță, atât pentru medicii curanți cât și pentru lumea artei.

Poate că cel mai puternic impact al cercetării lui Prinzhorn îl putem observa în persoana lui Jean Dubuffet, a cărei carieră a fost marcată în mod esențial de acest prim contact cu ceea ce ulterior avea să denumească drept *artă brută*. Când, în 1923, a primit o copie a cărții psihiatruului elvețian „a realizat că imaginile prezentate de Prinzhorn împlineau idealurile Suprrealiste ale automatismului prin faptul că păreau să izvorască direct din subconștient.”⁵⁶⁹

„Era conștient de stigmatul atașat *nebunilor* și *artei psihotice* și a simțit nevoia pentru un termen mai demn.”⁵⁷⁰ Prin urmare a decis să includă toate aceste tipuri de imagini sub denumirea de *Artă Brută*.

„Dubuffet a dat numele de *Artă Brută* artei care, în propriile-i cuvinte, nu își cunoștea numele. *O artă atât de pură încât creatorii lor nici măcar nu erau conștienți că era artă.*”⁵⁷¹

Înainte de a vedea cum descrie el această *artă brută*, consider necesară o analiză a acestui mit al *purității* artei ce ar trebui discutat și lămurit. Stabilirea acestor limite nu ajută deloc în procesul de înțelegere al practicilor desenului și cu atât mai puțin la deslușirea rolului artefactelor astfel generate. Putem vorbi despre sinceritate în desenele pe care o persoană le face, putem discuta despre acuratețe, despre măiestrie, însă în niciun caz nu putem discuta despre

⁵⁶⁷ „with it's emphasis on sources of creativity beyond rational thought, was becoming a potent intellectual and visual force.” – *Ibidem*, pag. 14

⁵⁶⁸ „the works of primitive peoples and the drawings of children alongside contemporary Expressionist images.” – *Ibidem*, pag. 14

⁵⁶⁹ „He realized that the works Prinzhorn presented fulfilled the Surrealist ideals of automatism in that they seemed to flow directly from the subconscious.” – *Ibidem*, pag. 31

⁵⁷⁰ „He was aware of the stigma attached to insane and to psychotic art and felt the need for a more dignified term.” – *Ibidem*, pag. 33

⁵⁷¹ „Dubuffet gave the name Art Brut to the art which, in his own words did not know its name. An art so pure that its creators were not even aware that it was art.” – *Ibidem*, pag. 35

puritate. Deoarece, după cum am expus anterior, indiferent dacă discutăm despre *arta brută*, *outsider art*, sau *artă pur și simplu*, imaginile ce ne sunt date să le vedem din rolul de privitor, își găsesc cheia doar în mintea celui care le-a imaginat. Nouă ne sunt prezentate prin atâtea văluri de simbolistică, încriptare, transformare, încât modul în care ajung să ne fie nouă prezentate, este departe de a fi unul pur. Elementul de *puritate* din spatele artefactului este motivația ce a determinat individul să creeze acel obiect, iar pe aceasta o cunoaște doar el însuși. Obiectul de *artă* în sine, este un obiect hermeneutic opac, sau maxim translucid, al cărui sens ne este ascuns în spatele straturilor gândirii făuritorului. Ceea ce punem noi în obiect, reflectă ceea ce reprezintă sau poate să semnifice pentru noi, în baza experiențelor noastre. Prin urmare, găsesc că nu poate fi vorba despre o *puritate* ci mai degrabă despre o *sinceritate* în exprimare.

Pentru a reveni la subiect, Dubuffet structurează în jurul acestei denumiri următoarea definiție:

„Înțelegem prin acest termen, lucrări produse de persoane neatînse de cultura artistică, unde mimetismul joacă un rol mic, sau este chiar absent (în contradicție cu activitățile intelectualilor). Artiștii derivă tot – tematici, alegerea materialelor, modalitățile de transpunere, ritmurile, stilul de scriere, etc. – din adâncurile lor și nu din convențiile artei clasice sau mondene. Suntem martorii unei operațiuni artistice pure, crude, brute, și cu totul reinventate în toate etapele sale doar prin intermediul impulsurilor artistului. Prin urmare este o artă ce manifestă o inventivitate fără precedent.”⁵⁷²

Ce trebuie reținut este că putem observa, atât aici, cât și în cazul *outsiderilor* o permanentă dihotomie între *artă* și *non-artă*. Din nou o limitare semantică între categorii de artefacte similare ca intenție. Din exemplele oferite aici, din analiza desenelor copiilor, din analiza elementelor cognitive ale desenelor, a mărturiilor artiștilor, cred că putem să lăsăm la o parte această etichetare și să pornim de la premisa că, desenul, ca practică umană, transcende astfel de bariere semantice. Este un proces complex, care a fost limitat în timp doar datorită

⁵⁷² "We understand by this term works produced by persons unscathed by artistic culture, where mimicry plays little or no part (contrary to the activities of the intellectuals). These artists derive everything – subjects, choice of materials, means of transposition, rhythms, styles of writing, etc. – from their own depths, and not from the conventions of classical or fashionable art. We are witness here to a completely pure artistic operation, raw, brut, and entirely reinvented in all of its phases solely by means of the artists' own impulses. It is thus an art which manifests an unparalleled inventiveness" – *Ibidem*, pag. 33-34

dezvoltării unei piețe de artă, în care trebuie să existe niște criterii clare de evaluare. Însă, după cum până și acolo, au început să pătrundă, în cadrul licitațiilor și vânzărilor lucrări de artă brută sau ale *outsiderilor*, ar fi timpul să reanalizăm procesele *artistice* și artefactele ce rezultă în urma lor prin prisma psihicului uman individual, și nu prin prisma a ceea ce Arta reprezintă în plan cultural. Prin urmare, practica desenului ar putea fi mai clar privită ca un element intim al existenței umane, care joacă un rol în dezvoltarea zilnică a individului. Termenul de *Artă* ar fi poate mai adecvat în descrierea elementelor sale, dacă ar fi un termen inclusiv, care să ofere adăpost tuturor manifestărilor *creative* și nu doar celor acceptate social.

Dubuffet aduce și el o critică pieței de artă spunând că „Acele opere create din solitudine și din impulsuri pure și autentic creative – unde grija față de competiție, ovații sau promovare nu interferează – sunt, datorită acestor aspecte, mai prețioase decât produsele profesioniștilor.”⁵⁷³

Ceea ce trebuie reținut din toată această analiză este afirmația lui Prinzhorn, conform căreia: „Creativitatea este un impuls uman de bază”⁵⁷⁴

Caracteristica principală a tuturor celor care intră în categoriile de artă brută, outsider art, artă naivă, etc. este lipsa învățământului artistic formal. Putem observa însă că ”Termenul de *autodidact* se referă nu doar la indivizii izolați ai *Artei Brute* sau *outsiderii*, dar la întregi noi generații de creatori care sunt inspirați să își găsească propria lor cale. Arta este folosită de noi segmente ale populației; devine o formulă mai naturală de expresie, întâlnită în afara granițelor muzeelor sau galeriilor. Grafitti-urile urbane ce acoperă trenuri și metrouri [...] imaginile pictate pe zidul Berlinului, mesajele și imaginile pictate pe clădiri de către [...] protestatari, programele de încurajare a creativității oamenilor fără adăpost [...], toate indică un rol mai larg și mai organic al artei, aceasta devenind o formă de exprimare mai comprehensivă”⁵⁷⁵

⁵⁷³ ”Those works created from solitude and from pure and authentic creative impulses – where the worries of the competition, acclaim and social promotion do not interfere – are, because of these very facts, more precious than the productions of professionals.” – *Ibidem*, pag. 39

⁵⁷⁴ ”Human creativity is a basic urge, as Prinzhorn emphasized many years ago” – *Ibidem*, pag. 227

⁵⁷⁵ ”The term self-taught refers not only to the isolated individuals of Art Brut and Outsider Art, but to whole new generations of creators who are inspired to find their own way. Art is being used by new sections of society; it is becoming a more natural form of expression, common outside the confines of museum or galleries. The urban graffiti covering trains and subways [...], the images painted on the Berlin Wall, the pictorial political messages painted on buildings by [...] protestors, the programmes encouraging the creativity of homeless people [...], all

Prin urmare, desenul apare, dincolo de orice constrângere filosofică sau teoretică, drept o abilitate comună nouă, tuturor. O unealtă de înțelegere a lumii, a propriului sine și a celor din jurul nostru. Un spațiu de confluență între interior și exterior. Un spațiu liminal de mediere a senzațiilor externe cu limitele credințelor și conștiinței noastre, a fiecăruia. Termenul *expresie* tinde și el să fie asociat aproape în toate contextele care fac referire la artă. Dar ar trebui clarificat și termenul acesta. Am menționat într-un capitol anterior, teoria expresivă singulară a artei, propusă de R.G. Collingwood. Dintre toate teoriile artei enunțate anterior, este cea care mi se pare că reprezintă cel mai bine analiza realizată în această cercetare privitor la relația dintre artist și obiectul de artă. Este teoria care face legătura între desen și interioritatea celui care îl practică. Motivele principale pentru care o consider importantă sunt:

1. Faptul că nu presupune un public către care este orientat obiectul artistic.
2. Are scopul de clarificare al artistului cu el însuși⁵⁷⁶, devenind o oglindă de ordin interior.

În ceea ce privește stigmatizarea artiștilor și a *outsiderilor*, William M. Bolman (1929-2014) medic psihiatru, fondator al Autism Society of Hawaii spunea în 1966 că ”se știe de mult timp că anumiți oameni creativi, poate chiar geniali, sunt nevrotici”⁵⁷⁷ completează însă această afirmație spunând că ”acum știm că oameni destul de obișnuiți pot fi foarte creativi, la fel cum majoritatea nevroticilor nu sunt creativi”⁵⁷⁸ De aici putem înțelege că desenul nu este legat de patologie. Și prin urmare, creativitatea unui artist sau a unui *outsider* nu se justifică printr-o neapărată legătură cu o afecțiune psihologică.

„Există o viziune diametral opusă – că o educație artistică sau estetică ne protejează de bolile mintale, transformându-ne în același timp, în cetățeni mai buni.”⁵⁷⁹

point to a wider and more natural role for art, to art becoming a more universal form of expression.” – *Ibidem*, pag. 227

⁵⁷⁶ ”Crearea unei lucrări de artă nu este o chestiune de izbucnire, eliberare sau declamare; este un proces de clarificare” – Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* – 1999, pag. 53

⁵⁷⁷ „We have long known that some brilliant and creative people are very neurotic” – William M. Bolman - *The Art and Psychology of Preschool Children*, 1966 – *Ibidem*, pag 10

⁵⁷⁸ „We now know that quite normal people can be very creative, just as most neurotics are uncreative.” - *Ibidem*

⁵⁷⁹ „There is an opposite view – that an artistic or aesthetic education protects us from mental illness and makes us better citizens in the bargain.” – William M. Bolman – *The Art and Psychology of Preschool Children*, 1966 – *Ibidem*

Istoricul de artă englez, Sir Herbert Edward Read (1893 – 1968) afirmă că activitățile creative ajută la integrare socială, arta servind la „educarea acestor simțuri pe care conștiința și în definitiv inteligența și judecata unui individ uman se bazează. Doar atunci când aceste simțuri sunt aduse într-o relație armonioasă și confortabilă cu lumea exterioară o personalitate integrată poate lua ființă. Fără o astfel de integrare, obținem nu doar tipologiile dezechilibrului psihologic familiare psihiatrilor, dar ceea ce este și mai îngrijorător din punct de vedere al binelui general, sunt acele sisteme de gândire arbitrare... care caută... să impună o ordine logică sau intelectuală în viața organică.”⁵⁸⁰ Bolman adaugă: „Adaptarea acestor simțuri la obiectivele mediului reprezintă poate cea mai importantă funcție a educației estetice.”⁵⁸¹

Putem observa astfel, că Read afirmă existența unei legături între desen și reglementarea impulsurilor conștiinței umane, activitatea artistică fiind cea care poate media conflicte interne între emoții și raționalitate, care, în alt context, lipsit de o astfel de activitate și-ar găsi alte forme de externalizare, poate chiar violente, în dorința de a aduce liniște în dezechilibrul interior. Și din această afirmație putem observa că desenul are în modul său de funcționare o componentă puternică de autoreglare.

Putem observa că într-adevăr, arta poate juca un rol social, însă mult diferit față de modul în care este ea astăzi înțeleasă.

Concluzia cărții lui Rachel Cohen, educator la Museum of Modern Art, New York, intitulată *Outsider Art and Art Therapy – Shared Histories, Current Issues & Future Identities*, cred că este una potrivită și pentru această investigație: „După cum atât arta *outsiderilor* cât și terapia prin artă cresc și se dezvoltă, are sens să sprijinim legătura dintre cele două și rolurile lor în arta contemporană și în istoria artei [...] Cel mai important însă, acest dialog sporit va permite

⁵⁸⁰ „the education of those senses upon which consciousness and ultimately the intelligence and judgement of the human individual are based. It is only insofar as these senses are brought into harmonious and habitual relationships with the external world that an integrated personality is built up. Without such integration, we get not only the psychologically unbalanced types familiar to the psychiatrist, but what is even more disastrous from the point of view of the general good, those arbitrary systems of thought...which seek... to impose a logical or intellectual pattern on the work of organic life.” – *Ibidem*

⁵⁸¹ “The adjustment of the senses to their objective environment is perhaps the most important function of aesthetic education” – *Ibidem*

mai multor oameni, din toate mediile – să simtă că și ei pot crea și pot relaționa cu opere de artă, de la marii maeștrii până în zilele noastre.”⁵⁸²

3.4 Desenul în arta românească recentă

Înainte de a explora desenul așa cum este el perceput în prezent, propun un scurt popas în arta românească a ultimilor cincizeci de ani. Am ales șase artiști pe care îi consider reprezentativi pentru premisele acestei lucrări, pentru a vedea cum anume se raportează și ce semnifică pentru ei această practică: Ștefan Bertalan, Napoleon Tiron, Horia Bernea, Alexandru Chira, Gili Mocanu și Amalia Dulhan.

Majoritatea artiștilor selectați își construiesc lucrările finite cu ajutorul altor tehnici decât cea a desenului pur. Prin urmare, pentru a clarifica această alegere, voi prezenta două argumente oferite de însuși artiști atunci când au fost puși în fața acestei probleme. Horia Bernea (1938 - 2000) spunea că „mi s-a părut întotdeauna comică disputa Pallady-Matisse, cu privire la primatul desenului sau al culorii. Sigur că primează desenul! Dacă pictez un prapor, să zicem, operațiunea de desenare e în primul rând pensulația [...]. Asta e *desen*.”⁵⁸³. Prin urmare, în viziunea lui Bernea, observăm că gestul generator este linia, direcția în care este aplicată culoarea.

În completare, Gili Mocanu (n.1971) face o afirmație similară. Întrebat de către Adrian Bojenoiu, de ce atunci când vorbește despre artă se referă doar la pictură, el afirmă că: „pictura este relația...pictură, desen, ce vrei tu, tot ce pornește din mână cu un... o bucată de ceva negru pe ceva alb dacă vrei. Urma pe care o lași, indicația, scrisul... lucrul respectiv care lasă urmă și tu vezi timpul respectiv scris acolo de tine, chestia aia e învățătură pe față. O știe fiecare practicant.”⁵⁸⁴ Prin urmare, putem vedea că desenul, aduce cu el o anumită cunoaștere în

⁵⁸² "As both outsider art and art therapy grow and develop, it makes sense to bolster the relationship between the two, and their roles in contemporary art and art history. [...] Most importantly, however, this increased dialogue will allow for more people – from all walks of life – to feel as though they too can create and engage with works of art, from history's great masters to today." – Rachel Cohen - *Outsider Art and Art Therapy – Shared Histories, Current Issues & Future Identities*, pag. 174

⁵⁸³ Mihai Sârbulescu – *Despre Ucenicie*, Editura Ileana, 2015, pag. 131

⁵⁸⁴ *Interview with Gili Mocanu* – Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu – publicat în 26 Octombrie, 2013 – sursă: <https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y>

viziunea lui Gili Mocanu, desenul fiind modul în care înregistrăm o bucată din noi pe o suprafață, pentru a putea mai apoi să o analizăm dintr-un moment ulterior al experienței noastre. Putem observa că, ambii artiști, la distanțe de câteva generații subliniază faptul că nu instrumentul este important, ci urma, semnul, gestul, actul în sine de a trasa vectori cu corpul prin spațiu, asemenea unui ritual subiectiv prin care obiectul de artă ia ființă.

Acest fapt este evidențiat mai departe de Horia Bernea care consideră că: „e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui”⁵⁸⁵ În opinia lui, „Activitatea artistică are un caracter profund spiritual, este o problema de conștiință, expresie a propriilor aspirații, o soluție interioară mai aproape de conținutul spiritual decât de meșteșug, de o simplă problemă de mijloace.”⁵⁸⁶ O concepție similară împărtășește de asemenea și Gili Mocanu: „Nu mă uit la ce pictez [...] E rezultatul unui proces spiritual. Procesele spirituale nu, poate e un cuvânt ciudat, sau iar, o expresie ciudată, ele țin de anumite trepte și de anumite, să spunem, etape din tine. Și tu îți știi socoteala respectivă. E ca și cum ai, te-ai gândi ce fac oamenii de prin mănăstiri noaptea [...] au foarte multă treabă în interior. Știe fiecare ce înseamnă să stai noaptea, să spunem, sau când ai timp, și să lucrezi cu tine.”⁵⁸⁷ Prin urmare, practica artistică apare în primul rând ca un proces intern, căruia Bernea îi acordă întâietate în fața urmei lăsate de mână sau de trup în materie și pe care Gili Mocanu îl vede ca parte integrală a procesului de imprimare a sinelui pe suprafața aleasă. Amândoi artiștii sunt însă de acord că această urmă apare ca o materializare a concluziilor interne.

Totdată, această *urmă* reprezintă, în vizunea lui Bernea, o „formă reziduală care permite doar conceperea existenței unui fenomen, fără a face posibilă reprezentarea lui. Urma nu permite imaginarea ansamblului de fenomene ce i-au dat naștere, ea poate fi asimilată cu un obiect real (n-are importanță în cazul nostru). consecință a reflexelor de tip asociativ.”⁵⁸⁸ Bernea enunță

⁵⁸⁵ *Horia Bernea – Caiete/Notebooks 1969-1976* – Magda Radu, Anca Oroveanu – Autori Sanda Agalides, Călin Dan, Anca Oroveanu, Magda Radu, Editura MNAC, pag. 173

⁵⁸⁶ *Ibidem*

⁵⁸⁷ *Interview with Gili Mocanu* – Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu – publicat în 26 Octombrie, 2013 – sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y>

⁵⁸⁸ *Horia Bernea – Caiete/Notebooks 1969-1976* – Magda Radu, Anca Oroveanu – Autori Sanda Agalides, Călin Dan, Anca Oroveanu, Magda Radu, Editura MNAC, pag. 188

astfel două principii importante, anume că urma reprezintă doar fragmentar întregul, și faptul că semnificația pe care o acordăm semnelor, nu este altceva decât un reflex asociativ, și nu un mesaj încorporat în obiect.

Dacă revenim la una din premisele capitolelor anterioare, în care enunțam că orice urmă umană poate fi privită ca un artefact, găsim între afirmațiile lui Horia Bernea, o definiție a acesteia care este foarte similară cu cea a lui Iredell Jenkins, referitor la tipologiile artefactelor umane, a rolului artei și a artistului. Din punctul lui de vedere: „Idea de urmă îndepărtează factorii *iraționali* prin accentuarea importanței nivelului de organizare, relației, ierarhiei în fața valorilor strict materiale, pentru că orice poziție în care se afirmă importanță discursului, a ideii abstracte despre un fenomen sau ansamblu de fenomene e mai aproape de realitate, mai adevărată, mai fecundă. În planul percepției lumii înconjurătoare și al înțelegerii ei *urma* ar coincide cu o stare de gradul trei (prima stare – conceperea existenței unui obiect; a doua stare – conceperea esenței obiectului, deci înțelegerea relațiilor și privirea lui în raport cu lumea; a treia stare – urma – ființa, din nou izolarea obiectului, cu tot câștigul realizat în starea a doua dar anulând relațiile firești ca un lucru ce tulbură natura obiectului sau fenomenului.”⁵⁸⁹

Asemenea trinomului elaborat de Iredell Jenkins: *afectiv, rațional, estetic*, căruia îi corespund cele trei îndeletniciri umane: *tehnologie, teorie, artă*, Bernea atribuie *urmei* trei funcții similare. Dacă Iredell Jenkins spunea că *teoria* stabilește legăturile între lucruri, *tehnologia* identifică obiectele și potențialul lor de exploatare în relație cu condiția umană, *arta* izolează lucrurile, desprinzându-le de contextul lor natural și le privește din unghiuri noi, cu scopul de a revela noi și noi aspecte ale lumii și ale sinelui, Bernea propune și el o structură similară în privința *înțelegerii umane*. Astfel, *prima stare* pe care o enunță, *conceperea existenței unui obiect*, se suprapune sensului pe care Iredell Jenkins îl oferă *afectivului*, acela de *identificare* a elementului lumii, cea de-a *doua stare*, care presupune *înțelegerea relațiilor și poziționarea lui în raport cu lumea*, corespunde *teoriei*, așa cum apare ea prezentată de Iredell Jenkins iar cea de-a *treia stare*, *urma*, corespunde *artei*, esteticului, care *izolează* din nou obiectul, desprinzându-l de relațiile în care se află cu elementele naturii, izolându-l ca *particular* al lumii și conferindu-i un sens nou. Putem observa cum, în acest caz, un teoretician și un practicant, despărțiți geografic de mii de kilometri, membri a două paradigme cât se poate de diferite, vorbitori de limbi cu

⁵⁸⁹ *Ibidem*, pag. 189

rădăcini distincte, și reprezentanți a două generații complet diferite, formulează, fiecare în baza unor experiențe subiective, două puncte de vedere extrem de asemănătoare privitor la cunoașterea umană, rolul artefactelor în realizarea ei, și rolul pe care arta îl îndeplinește în întregul mecanism evolutiv uman.

Bernea explică mai departe că acest sens nou pe care *urma* îl poartă cu ea, nu poate fi elaborat decât în premisele subiectivității: „pentru mine, principala preocupare este să creez simboluri emoționale (o noțiune care circumscrie mai bine natura spirituală a imaginii) [...] Opera pictorului este o activitate profund spirituală, nu o căutare fără rost a unor mijloace. Un spirit nou crează mijloace noi de autoexprimare, dar mijloacele nu pot deveni niciodată un scop în sine.”⁵⁹⁰

El exemplifică folosind un element specific creației sale: „Praporul (fig. 76, 77) nu este un motiv. Inițial a avut acest caracter. Satisfăcea anumite înclinații personale. A devenit un subiect și am început să îi cedez. Nu este o teză. Emblema, semnul, simbolul, constituie o traiectorie pe care am acoperit-o în mod natural. [...] Acest semn în sine nu mă reprezintă pe mine. Nu este substanța primară a profunzimilor mele. Răspunde, pentru mine asemenea, unor anumite *nevoi de ordin interior*.”⁵⁹¹

Gili Mocanu completează afirmând că „practicianul de artă își caută un anumit mijloc prin care să aibă contact cu acele modalități care îi pot...de unde poate afla adevărul, să spunem, de unde poate afla ceea ce l-a măcinat în așa fel încât să ajungă acolo, la artă. [...] el atunci caută ceva și trebuie să găsească. Și acel lucru nu îl găsești expunând cine știe unde în nu știu ce spații sau făcând nu știu ce proiecte, ci lucrul respectiv este nemijlocit, nu are foarte multe cuvinte de spus, îl hrănește imediat pe artist atunci și el pe urmă începe să învețe din treaba asta (să

⁵⁹⁰ „For me, the main problem is to create emotional symbols (a notion that better circumscribes the spiritual nature of image) [...] The painter's work is a profoundly spiritual activity, not a vain pursuit of means. A new spirit creates new means in order to express itself, but the means can never become a purpose themselves.” – Horia Bernea - Editor: Mihai Oroveanu – Ed. Noi, pag. 13

⁵⁹¹ „The banner is not a motif. At first it did have this character. It fulfilled certain personal inclinations. It became a subject and I began to submit to it. It is not a thesis. The emblem, the sign, the symbol constitute a trajectory I naturally covered [...] This sign as such does not represent me. It is not the ultimate substance of my depths. It answers, for myself as well, certain needs of interior poise.” – Ibidem, pag. 29

developeze treaba asta oamenilor) să expună treaba asta într-un fel anume, [...] Pentru că artistul respectiv e mânat de undeva din viață să vorbească despre chestia aia.”⁵⁹²

Prin urmare, putem observa că desenul se bazează pe resorturi interne puternice, pe nevoi psihice, emoționale, care sublimează în realitate sub forma unor urme, pe care noi le înțelegem ca desen, și în cele din urmă, ca artă.

Gili Mocanu merge mai departe, și afirmă că desenul, pictura, arta, nu sunt necesare doar celor care o practică, ci și celor care doar privesc, care caută obiecte de artă în încercarea de a găsi anumite lucrări cu care să rezoneze, proin intermediul cărora să primească validare pentru stările, pentru emoțiile care locuiesc în interiorul lor: „tot jocul ăsta veșnic să spunem, pe undeva, se întâmplă permanent în pictură și de chestia asta are nevoie, pe undeva, omul în general; nu doar artiștii, toți oamenii, să vadă treaba asta. când intră în muzee au nevoie totuși de pictură modernă, nemodernă, ceva pictat.”⁵⁹³

Această *nevoie* nu se manifestă în mod direct, nu li se revelează artiștilor în mod clar de la bun început, ci mai degrabă fragmentar. Bernea povestește cum el nu poate porni să picteze în absența unei anumite materialități pe care o dorește de la obiectul în cauză. „Am realizat de curând că nu pot să născocesc un așa-zis gest creativ; Nu pot fi sigur de acest lucru, nu pot să fiu preocupat de o singură imagine și nu pot să mă aplec asupra ei să o înfăptuiesc în absența unei intuiții clare a tipului de materialitate care i se potrivește. Nu atât forma este aceea care îmi dă motivația decisivă, cât materialitatea în care este întrupată.”⁵⁹⁴

De asemenea, finalitatea intuită de artist, poate fi doar un punct în întreaga metamorfozare a nevoii subconștiente, pornind de la nivel mental și până la materializarea ei, obiectul finit, deiferind de multe ori de cel imaginat inițial, acest aspect însă, nefiind unul mai puțin gratificant.

⁵⁹² *Interview with Gili Mocanu* - Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu – publicat în 26 Octombrie, 2013. sursa: <https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y>

⁵⁹³ *Ibidem*

⁵⁹⁴ „I have realized recently that I cannot truly come up with a so-called creative gesture; I cannot be certain of it, I cannot be concerned with a certain image and I cannot go down to making it unless I have an extremely clear intuition of the type of materiality that suits it. It is not so much the shape that gives me the decisive motivation, but rather the materiality in which it gets embodied.” – Horia Bernea - Editor: Mihai Oroveanu – Ed. Noi, pag. 138

Amalia Dulhan (n. 1985) spune că: „E greu adesea, durează ore întregi să încerc să materializez o idee și de multe ori, sincer, e destul de diferit față de imaginea mentală. Dar și asta e o bucurie pentru că e ceva nou”⁵⁹⁵. Bernea completează această idee afirmând: „Spre exemplu, planific un lucru. Mă concentrez puternic în direcția potrivită pentru a duce lucrul la îndeplinire, însă rezultatul este ceva cu totul diferit. Trebuie să ai o viziune suficient de limpede și să ai un simț al măsurii pentru a realiza că acest ceva diferit, deși nu ceea ce ți-ai dorit (în cele din urmă ceea ce ți-ai dorit este destul de echivoc) poate conține un lucru mult mai valid, chiar dacă adesea este mult mai puțin desăvârșit. Poate fi un lucru profund pentru devenirea ta.”⁵⁹⁶ Nevoia poate fi validată astfel, chiar și în absența unei concordanțe perfecte între obiect și idee. Psihicul uman este unul fluid, și la fel și obiectul care nu face altceva decât să reflecte plasticitatea acestuia, înregistrând metamorfozări pe măsura minții și a emoțiilor celor care îl materializează.

Aceste stări interne și motivații pentru creație se prezintă într-o infinitate de variații de la un individ la altul, pe măsura particularităților fiecărei subiectivități.

Bernea povestește că „cea mai importantă preocupare a mea ca pictor este aceea de a mă pregăti. Prin asta înțeleg o permanentă pregătire pentru ceva ce are întotdeauna să vină... [...] Fiecare nouă lucrare este o încercare de pregătire, de a reitera o experiență. Este o atitudine a unei permanente experimentări a așteptării. Ca și când m-aș pregăti în mod constant pentru un mare test care s-ar putea să nu vină niciodată.”⁵⁹⁷ Această expectativă este unul dintre elementele care mă mână și pe mine însumi ca persoană, ca artist. Un sentiment de expectativă pentru ceva ce va să vină. Fără o formă concretă, sau o dimensiune temporală. Doar un sentiment al așteptării unui anumit lucru pe care îl voi identifica atunci când va apărea.

⁵⁹⁵ *Amalia desenează tot ce se pierde* – Ioana Pelehatăi, Scena 9, publicat 25 Mai, 2018 -

<https://www.scena9.ro/article/interviu-graficianamalia-dulhan>

⁵⁹⁶ „For instance I plan a certain thing. I apply myself hard into the right direction to see the thing fulfilled, yet the outcome is something entirely different. You need to be sufficiently clear-sighted and have a sense of measure in order to realize that this something different, though not what you wanted (afterall what you wanted is quite equivocal) may perhaps contain a more valid thing, even if often it is less accomplished. It may be a profound thing for your becoming.” – Horia Bernea - Editor: Mihai Oroveanu – Ed. Noi, pag. 180

⁵⁹⁷ „My most important concern as a painter is to ready myself. By this I understand a permanent preparation for something that is always to come... [...] Each work is a new attempt at getting ready, at remaking anew an experience. It is an attitude of a permanent experimentation, of waiting. As if I were constantly preparing for something, for a great test that may never come.” – Horia Bernea - Editor: Mihai Oroveanu – Ed. Noi, pag. 161

De asemenea, tot Bernea povestește despre o iconografie personală: „după nu știu câți ani am descoperit, desenând ceva în caiet că toate subiectele mele veneau din această iconografie. Asta e foarte interesant. Demonstrează – și în cazul meu – faptul că fiecare artist are niște constante, niște aprehensiuni și niște înclinații personale aproape invariabile. Eu credeam că izbutisem să fac un act aproape științific, că reușisem să obiectivez, să realizez niște forme capabile să subsumeze realitatea lumii materiale, în întregul ei – ca să descopăr până la urmă că erau formele mele; erau ale mele, dincolo de universalitatea formelor în sine. Iconografia era rezultatul unor determinări structurale proprii.”⁵⁹⁸ Toate aceste elemente formează un imaginar personal, specific fiecărui artist. O lume interioară în care se cristalizează pe rând toate elementele din universul emoțional al fiecărui individ.

Putem observa acest aspect în opera lui Alexandru Chira (1947-2011). El are un imaginar complex, locuit de simboluri și elemente ce alcătuiesc un limbaj subiectiv, o iconografie vastă (fig. 78-84). În viziunea lui „arta ar fi una din acele oglinzi *speciale* care memorează, fixează, conservă, - developează, proiectează și transcede subiectul și obiectul reflectării.”⁵⁹⁹

Această oglindire, în opinia lui, „nu se produce fără coexistența factorilor de emisie și de recepție – a emițătorului, ce poate apoi să se desincronizeze, chiar să dispară (întocmai ca receptorul), și, bineînțeles, a oglinzii care reflectă.”⁶⁰⁰ Prin urmare, reflexia ar fi condiționată de chiar elementele care constituie situația reflexiei, fiind dependentă de individul prin intermediul căreia se realizează această întipărire imagistică. „Subiectul și obiectul oglinzirii – omul – este cel care oglindește (gândește) semnul și semnificantul, iar oglinda ca efect este gânditul, (oglinditul) – semnificantul.”⁶⁰¹

Putem observa că și în cazul lui Alexandru Chira avem de a face cu o viziune în care orice concept mental, este unul de natură subiectivă; își are rădăcinile în om, în propria-i ființă.

De asemenea, el consideră că această *oglindire* ajută la înțelegerea de sine, desenul contribuind semnificativ la revelarea propriei identități a autorului. „A te cunoaște pe tine nu presupune o simplă operație de schimbare a subiectului cercetării (portretizării) ci declanșarea unui mecanism al *reflexiei* și al *reflectării*. Cunoașterea de sine presupune existența și utilizarea

⁵⁹⁸ Mihai Sârbulescu – *Despre Ucenicie*, Editura Ileana, 2015, pag. 135

⁵⁹⁹ Alexandru Chira - „Cuvinte pentru ochi” – Ed. Charmides, 2007, pag. 161

⁶⁰⁰ *Ibidem*, pag. 161

⁶⁰¹ *Ibidem*, pag. 162

la maximum, în egală măsură a capacităților de interiorizare și exteriorizare. A te cunoaște (la persoana întâi) presupune o implicare (*interiorizare*) și o capacitate de transfigurare (exteriorizare) maxime.”⁶⁰²

Produsul acestor transfigurări capătă, astfel, formele obiectelor artistice.

Alexandru Chira prezintă diferențele clare între realizarea unui portret și al unui autoportret, subliniind însă în același timp, faptul că, amândouă presupun o investigație în profunzime, a persoanei portretizate, respectiv a propriului sine. Desenul acționează, în ambele cazuri, ca o oglindă de mare profunzime.

„A realiza portretul cuiva înseamnă a te lansa într-o acțiune de cunoaștere treptată, de la general, la particular, de departe spre aproape, dinspre exterior spre interior, de la exterioritatea superficială formală (morfologică) până la expresia complexă a interiorității psihice.”⁶⁰³

„A realiza însă un autoportret presupune un demers complet opus: să pleci din tine însuși, din criptarea inițială, cu informațiile despre tine, și, prin deciptare, să le exhibi și să le transformi în imagini, operație sinonimă cu cea a transcederii personalității introvertite în *alter-ego-ul* extravertit.”⁶⁰⁴ Putem observa astfel că desenul apare în viuzunea lui Alexandru Chira ca o investigație a profunzimilor atât trecute, în resorturile memoriei, cât și a celor viitoare, potențiale, ale *proiectului* pe care îl avem fiecare despre noi înșine. El înțelege „arta ca pe un spor de vizibilitate spre adâncimi și nu doar adâncimea izvorului arhetipal, a memoriei, ci, dacă e posibil, prin el, adâncimea complementară a cerului, a proiectului.”⁶⁰⁵

Prin urmare, în viziunea lui Alexandru Chira, arta apare nu doar ca un produs al experiențelor subiective, ci și ca o capacitate de proiectare a eului într-un orizont al posibilităților sub forma unor posibile iterații viitoare ale acestuia. Un eu viitor prin prisma prezentului ce își află rădăcinile bine ancorate în trecut, arta reprezentând catalizatorul acestei viziuni. Arta este astfel percepută ca o cristalizare a tuturor experiențelor și năzuințelor autorului.

De asemenea, el afirmă că procesul său creativ se bazează foarte mult pe limbaj, cuvintele reprezentând punctul de plecare pentru orice obiect vizual. Din perspectiva sa, cuvintele reprezintă elemente de bază ale dezvoltării actului artistic.

⁶⁰² *Ibidem*, pag. 203

⁶⁰³ *Ibidem*

⁶⁰⁴ *Ibidem*

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pag. 132

„Într-un fel, cuvintele – care îmi declanșează starea de a face – au, cred, o valoare inițiativă, ele numesc acel punct de plecare echivalent nașterii și începutului pelerinajului la copacul, infinit arborescent, al cunoașterii (inclusiv al cunoașterii de sine).”⁶⁰⁶

Arta apare astfel nu doar ca un act de autocunoaștere, ci și de cunoaștere a lumii.

„Într-un fel cuvintele sărbătoresc triumful prezenței, dar tot ele se nasc pentru a suplini absențe de nesuportat. Cele din a doua categorie au <<materialitatea>> unor umbre și forma unor tipare a unor *negative*, singurele apte de a conserva, de a fixa tot ce este perisabil, prin sustragerea și izolarea lucrurilor din timpul și spațiul lor inițial. *Urma* acestor cuvinte, ca desen, și *umbra* lor, ca ecou, refac și apropiere, mult mai durabil și mai abordabil, prezența lor de neînlocuit.”⁶⁰⁷

Putem observa astfel, o dorință de izolare în timp și spațiu a anumitor particularități a realităților subiective, cu scopul conservării lor în timp, similară celei enunțate de Horia Bernea. Acest lucru intră în directă legătură cu ideea desenului ca proces continuu de materializare a anumitor aspecte ale memoriei individuale, pe care tot el o enunță: „Desenele (înțelese ca proiect continuu) sunt, așadar, un fel de *încercuiri în memorie ale unor stări* (sau vise sau amintiri sale lor) pe care le opun uneori, în cadrul aceluiași spațiu plastic, alăturărilor firești de elemente sau evenimente reale.”⁶⁰⁸

Aceste încercuiri în memorie nu sunt altceva decât o arhivare a stărilor umane ale individului ce pot fi ulterior reluate în conștiința autorului cu scopul de a reanaliza instanțe ale sale anterioare. Obiectul artistic, este recunoscut, astfel și de Alexandru Chira ca un depozitar al experiențelor umane, ca o arhivă, ca un jurnal criptic, deschis doar pentru cel ce îl înscrie cu propria-i ființă în obiecte exterioare sieși.

„Cele mai energice, mai adevărate cuvinte, sălășluiesc în întuneric, în tăcere, în absență, ecou...”⁶⁰⁹ aș adăuga eu, în profunzimile propriei persoane.

Pentru atingerea acestor adâncimi subiective, este nevoie însă de un proces îndelungat prin care fiecare artist să poată să înțeleagă ceea ce găsește în adâncul său. În opera lui Alexandru Chira, în mod particular, putem observa construcția unor elemente specifice

⁶⁰⁶ *Ibidem*, pag. 131

⁶⁰⁷ *Ibidem*, pag. 138

⁶⁰⁸ *Ibidem*, pag. 199

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pag. 139

mitologiei personale, a unor simboluri subiective, care, în cazul lui s-au concretizat nu doar în materia picturii ci și sub forma unui ansamblu de lucrări în aer liber, ce constituie o călătorie fizică în interiorul lumii sale subiective.

Această călătorie asamblată în spațiul real, nu este altceva decât o reflexie și o transpunere în plan fizic a unui drum inițiativ de ordin interior al artistului. Am mai întâlnit în această lucrare comportamente similare în cazul outsiderilor, dar iată că, în acest caz, apare și în cazul unui *artist*, conform definiției pe care o acceptăm în mod general, în prezent.

Acest tip de traseu interior este ilustrat prin Ansamblul de la Tăușeni, una dintre principalele opere ale lui Alexandru Chira. Pe baza a ceea ce artistul a intitulat *Casa Păsării de Foc sau casa Ploii* (fig.85) stă inscripționată următoarea afirmație. „Aici se află centrul lumii pentru o clipă, o zi, sau de-acum înainte”⁶¹⁰. Un centru al lumii fizice, și un centru al lumii subiective a artistului.

Tăușeni, satul copilăriei sale, același loc din care în copilărie dorise să evadeze către lună, folosind un mecanism construit împreună cu fratele său, a devenit locul construcției Centrului Lumii. Loc de o mare importanță afectivă, ansamblul de la Tăușeni a fost construit, asemenea „rachetei”, tot cu ajutorul fratelui său Liviu Chira.

Ansamblul (fig. 86, 87) poartă denumirea „*De-semne spre cer pentru ploaie și curcubeu* sau, în denominație inițială (tot metaforic) „*Instalație (magico-poetică) pentru rememorare, pentru sugestionat (sau la nevoie, pentru invocat) ploaia și curcubeul*”⁶¹¹ Instalația reprezintă un mijloc prin care Alexandru Chira se leagă pe sine pentru totdeauna de locul care i-a dat naștere. Putem astfel observa din titlu că menirea ei de *instalație (magico-poetică)* este aceea de *rememorare*, prin urmare, nu avem de a face decât cu o altă *încercuire în memorie*, un fragment din propria-i existență, materializat și structurat pe colina dealului din Tăușeni.

Acest tip de călătorie interioară poate fi observată și în cazurile în care artiștii rămân în suprafața bidimensională a pânzei sau hârtiei. Trude, dureri, adevărate lumi se desfășoară într-o manieră similară. Gili Mocanu și Amalia Dulhan, reprezentanți ai generațiilor mai tinere de artiști, sunt și exponenți ai unui sistem similar de elaborare a unor imaginarii personale.

Asemenea lui Bernea, Gili Mocanu își construiește imaginarul în jurul unor simboluri subiective, de factură atât emoțională cât și cognitivă, punând de asemenea accentul, în spiritul

⁶¹⁰ Pagina web oficială Alexandru Chira – <http://www.alexandruchira.ro/ansamblul-monumental>

⁶¹¹ *Ibidem*

spuselor lui Alexandru Chira, asupra cuvintelor, a căror reprezentare și analiză subiectivă reprezintă unori însăși substanța picturilor sale.

Și aici putem observa ideea de drum interior, de călătorie inițiativă, de trudă cu sinele: „Există niște trepte anume în care tu știi să ai un război cu tine însuși. Război... o luptă, un lucru. Acel lucru, dacă este coerent sau dacă are un discurs interior face mărturie în ceea ce se numește artă. El este arta. Acest proces este arta. Iar ceea ce rezultă [...] sunt mărturiile. Ele, dacă sunt corecte, fac mărturie a unui proces corect.”⁶¹²

Totodată afirmă că arta „hrănește nemijlocit”⁶¹³. Prin urmare, în viziunea lui este, asemenea hranei materiale, un element necesar supraviețuirii individului uman.

Dacă Gili Mocanu abstractizează elementele lumii (fig. 88-90), în imaginarul ei, Amalia Dulhan (n. 1985) și le aproprie și le transformă în versiuni subiective, uneori foarte puțin modificate față de forma lor naturală. În cazul ei, nu neapărat elementele în sine, cât mai degrabă relațiile dintre ele sunt substanța narativă a lucrărilor ei. Narațiunea vizuală joacă un rol important în opera ei.

Simbolistica personală înglobează elemente naturale, pe care le reorganizează într-un imaginar subiectiv, pe măsura nevoilor de ordin interior. Despre un astfel de simbol, povestește chiar ea: „Tigrul (fig. 91) este desigur o reprezentare simbolică a *eului*, solitar și curios, puternic dar mortal, frumos și supraréalist. [...] Am înclinat încă din copilărie către o conexiune cu natura și creaturile vii.”⁶¹⁴

„O vreme m-am luptat cu sentimentul de a fi întotdeauna un outsider, un spectator la normalitate și am realizat într-un final că nu sunt menită să mă conformez unei căi a vieții ce poate fi considerată de factură formală și rezonabilă. Viața mea se desfășoară lipsită de repere

⁶¹² *Interview with Gili Mocanu* – Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu – publicat în 26 Octombrie, 2013
[https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-](https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y)

Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y

⁶¹³ *Ibidem*

⁶¹⁴ *“The tiger is of course a symbolic representation of the Self, solitary and curious, powerful but mortal, beautiful and surreal. [...] I am inclined since childhood towards a connection with nature and living creatures.”* – Amalia Dulhan - Interview - <http://thereart.ro/amalia-dulhan-art-yourself-gallery/> The re:art

bine stabilite. Mi-a fost teamă de acest lucru pentru o vreme, însă acum îl îmbrățișez.

Necunoscutul este plin de frumusețe și entuziasm.”⁶¹⁵

Pentru Amalia, lumea, arta și rolul ei pot fi rezumate în câteva cuvinte: „Frumusețe care ascunde tristețe și dezagregare, aceasta este viziunea mea asupra Vieții. Lumea nu este perfectă și arta nu ar trebui să spună că este. Privitorul nu ar trebui să se identifice cu subiectul lucrării, în schimb ar trebui să o experimenteze ca pe o formă de poezie vizuală și să găsească sens în ea [...] pe cont propriu. Nu sunt ghicitori despre mine însumi, deși derivă din experiența mea personală de viață.”⁶¹⁶

Amalia afirmă importanța subiectivității și susține că interioritatea reprezintă creuzetul înțelegerii lumii exterioare: „Cred că este caracteristic spiritului uman să pornești din interior chiar și dacă ceea ce încercăm să înțelegem se află în afara noastră.”⁶¹⁷

Putem observa că motivația Amaliei este una preponderent intrinsecă, funcționând în baza unor resorturi interioare. „Eu continui să desenez pentru mine. [...]Din tot ce mi se-ntâmplă, o parte ajunge să fie transformată în chestia asta. Unora le place, pot să se regăsească, rezonează. Alții simt că e extrem de subiectiv și că nu asta vor.”⁶¹⁸

Referitor la perspectiva pe care publicul ar trebui să o aibă atunci când întâlnește obiecte de artă, Amalia enunță următorul punct de vedere: „Cred că decodarea înțeleșurilor din spatele

⁶¹⁵ *I struggled with being an outsider or a spectator of normality for some time and finally realized my life is not meant to conform to what one might consider a formally driven and reasonable life path. My life unrolls in a way that lacks well established landmarks. I was afraid of that for a while, now I embrace it. The unknown is full of beauty and excitement.* – Ibidem

⁶¹⁶ *”Beauty that hides sadness and decay, this is my vision of Life. The world is not perfect and art shouldn’t lie and say it is. The viewer shouldn’t identify with the subject of the work, instead they should experience it as a form of visual poetry and find meaning in it, as I said before, on their own. They are not riddles about myself although they derive exclusively from my personal life experience.”* – Ibidem

⁶¹⁷ *”I think it’s in the human spirit to start from within even if what we’re trying to understand is outside of ourselves.”* – Ibidem

⁶¹⁸ *Amalia desenează tot ce se pierde* – Ioana Pelehatăi, Scena 9, publicat 25 Mai, 2018 -

<https://www.scena9.ro/article/interviu-grafician-a-amalia-dulhan>

simbolurilor din opera mea este parte din experiența lucrărilor în sine, ceva ce fiecare persoană ar trebui să facă folosind propriile lor resurse intelectuale și emoționale.”⁶¹⁹

Găsim astfel, încă un punct de vedere ce susține una dintre premisele acestei lucrări, anume că fiecare om decodifică prin propria lui perspectivă, filtrând totul prin propria-i subiectivitate. Despre acest lucru ea afirmă: „cea mai mare bucurie a mea e când vine cineva și-mi zice: *Băi, am regăsit atât de mult din mine în lucrările tale!* Dar nu pot să pornesc cu miza asta. Nu pot să mă gândesc la altul când fac. Fac pornind din mine și dacă după-aia ne sincronizăm și ne oglindim, e minunat. Cea mai mare bucurie posibilă.”⁶²⁰

Efemeritatea, dispariția lucrurilor, absența, reprezintă teme prezente și în opera ei; iar desenul, ca element arhivator a tot ceea ce se poate pierde.

„Sunt constant conștientă de fragilitatea lucrurilor care mi se întâmplă, a experiențelor pe care le am. E un soi de anxietate în a încerca – nu să le capturez, că mi se scurg printre degete – dar să mi le marchez cumva. Chestia asta cu surprins clipa vine dintr-o conștiință foarte clară a efemerității.”⁶²¹ Desenul apare și în cazul ei sub forma unor *urme*, împărtășind această idee cu ceilalți artiști, aceea de arhivă a experiențelor.

„La mine-n cameră, în adolescență, era plin de tot felul de... nu știu cum să le zic... suveniruri din natură. (*Râde.*) Am cutii întregi de scoici, crenguțe, frunze, prostii arhivate, la care nici nu știu dacă o să mă mai uit vreodată. Dar așa de mult voiam să marchez momentele.”⁶²²

Amalia povestește despre desen și ca proces de sublimare, de procesare a emoțiilor, de obiectivare a lor: „Chestiile neplăcute sau *troubling* pe care le marchez sunt un act de curaj. Mi se pare că am nevoie să mă uit la ele, să te uiți direct la ele. Și dacă fac chestia asta, într-un fel, se transformă. E un proces alchimic. Nu că se rezolvă problema sau fac pace. Nu e neapărat terapeutic. Dar se produce o distanțare, o sublimare. Să văd viața dinafară și să fiu simultan și participant și observator.”⁶²³

⁶¹⁹ "I think decoding the meaning behind the symbols in my work is part of experiencing my works themselves, something each person should do using their own intellectual and emotional resources." – Amalia Dulhan – Interview – sursa: <http://thereart.ro/amalia-dulhan-art-yourself-gallery/> The re:art

⁶²⁰ *Amalia desenează tot ce se pierde* - Ioana Pelehatăi, Scena 9, publicat 25 Mai, 2018 – <https://www.scena9.ro/article/interviu-graficiana-amalia-dulhan>

⁶²¹ *Ibidem*

⁶²² *Ibidem*

⁶²³ *Ibidem*

Amalia afirmă că „totul e atât de strâns legat de fluxul meu interior și de cum procesez experiențele exterioare, încât lucrurile se metamorfozează de la sine.”⁶²⁴ În viziunea ei „artă fără substratul uman din spate nu există, oricât de abstractă și conceptuală este ea.”⁶²⁵

„Mă doare când spun că mă desenez pe mine, pentru că mi se pare că insinuează că am o mare dragoste de mine, că-mi place atât de mult de mine și de-aia. Când, de multe ori, e exact opusul. Mi se pare că ei nu înțeleg demersul. Nu cunosc alt om mai bine decât mine, nu am altă unealtă cu care să lucrez.”⁶²⁶ Substanța operei ei, propriul sine, își află ecouri în lumea exterioară care se transformă în cunoaștere și autocunoaștere (fig. 92-99): „Sunt introvertă și să expun așa bucățele din mine e de fiecare dată electric și riscant dar cumva distractiv. Aflu lucruri noi despre mine, despre ceilalți. Nu aș putea trăi fără forma asta de comunicare cu lumea.”⁶²⁷

Un alt exemplu al unui astfel de proces, al interiorizării elementelor externe, este Napoleon Tiron (n. 1935).

Într-un capitol din cartea sa, „Cuvinte pentru ochi”, intitulat „Omul ca desen în spațiu”, Alexandru Chira spune despre operele lui Napoelon Tiron că „desenează în aer [...] antropocentrice absențe sau schele în care să ne putem autoconstrui din temelii, pe care să le reconstruim transparent și extensiv în jurul nostru, în spațiul subiectiv, asemeni unei case.”⁶²⁸ Aceste absențe își regăsesc originile în experiențe din copilăria și tinerețea artistului care par să fi marcat întreaga sa carieră și viziune artistică.

„Eram la 15- 16 ani. Îmi era foarte sete și eram într-un lan de porumb. Am văzut în depărtare niște copaci. M-am dus într-acolo cu speranța că poate au fructe și voi putea să îmi potolesc setea. Erau corcoduși. Când am ajuns, am găsit niște camere de chirpici. Nouă bucăți, puse la rând, fără acoperiș, fără geamuri, fără uși. Erau niște chilii de la o fostă mănăstire, că m-am interesat după aceea. Unul din corcoduși crescuse în mijlocul unei camere. Copacul s-a dezvoltat până a întâlnit peretele. Am dărâmat cei patru pereți și a rămas un cub în aer, care m-a impresionat total și dureros. Pentru mine, copacul în creșterea sa a fost agresat de ziduri. Mutilat.

⁶²⁴ *Ibidem*

⁶²⁵ *Ibidem*

⁶²⁶ *Ibidem*

⁶²⁷ *Ibidem*

⁶²⁸ Alexandru Chira – *Cuvinte pentru ochi* – Ed. Charmides, 2007

Am făcut o serie de lucrări inspirate din asta mai târziu, pentru că atunci nu mă gândeam la arte.”⁶²⁹

Durerea apare astfel ca unul dintre factorii generatori ai lucrărilor. Acest lucru este evidențiat și de o altă istorisire de lui Napoleon Tiron: „la fel de impresionat am fost și când am găsit în albia unui râu o crenguță care s-a chinuit să se dezvolte pe sub pietrele de râu. Despre State Ion, graficianul care a murit la cutremur, știam că a rămas la atelier. După cutremur nu îl mai găsea nimeni. L-am descoperit în curte la Spitalul Colțea, unde erau duși morții, ca să fie găsiți. Avea în cap o formă perfectă de la cărămida care l-a ucis. M-a durut enorm. Aceste trei momente pe care le-am trăit m-au impresionat și m-au răscolit. Am simțit nevoia să dau o reprezentare durerii mele și m-am apucat de lucru. Am făcut o serie mare de lucrări pe tema asta cu agresivitatea.”⁶³⁰

Intenția sa creatoare apare astfel ca o directă și intensă nevoie de sublimare a emoțiilor negative. Agresivitate, mutilare, moarte. Observăm că în inima creației sale, se află trauma, durerea, și un profund sentiment al unei absențe, spațiile și formele pe care le construiește reprezentând fie contururi care așteaptă să fie umplute, fie conținuturi care așteaptă să își găsească marginile.

Aceste trei momente formatoare și-au lăsat adânc urma în memoria, ființa și creația lui Napoleon Tiron, care pare să caute modalități de a semnaliza și a umple aceste absențe/goluri din viața sa prin obiectele pe care le produce (fig. 100-106).

Lucrările sale par reconstituiri ale celor trei momente definitorii. Spațiile din natură migrează în opera sa sub forma unor spații/absențe subiective.

Observăm astfel, că, în afara lumii interioare, emoționale, un impact foarte puternic îl au și informațiile exterioare, ele influențând modul de lucru al subiectivității, construirea de simboluri depinzând de un întreg proces de apropiere a elementelor naturii și ale mediului antropoc în plan subiectiv.

Acest lucru este evidențiat tot de Horia Bernea care afirmă că: „privind îndelung natura, ajungi să te structurezi, la un moment dat, în felul naturii... Era primăvară și am avut o revelație, privind o zambilă. Am pictat-o, apoi mi-am făcut un autoportret – în aceeași zi, au fost primele

⁶²⁹ *Povestea senzațională de viață a sculptorului Napoleon Tiron* – Anastasia Stoiciu – publicat pe 20 martie 2017 <https://evz.ro/povestea-senzationala-de-viata-a-sculptorului-napoleon-tiron.html>

⁶³⁰ *Ibidem*

mele lucrări bune. Atunci mi-am dat seama că am înțeles ceva, dar nu puteam spune ce... Simțisem în floarea aceea un tonus vital care în pictura mea nu exista. Pictura mea era moartă, era negarea propriei mele substanțe... În primăvara aceea mi s-a dezvăluit un anumit flux vital și am priceput că aceasta e esențial pentru pictura mea.”⁶³¹

Un principiu asemănător aflăm și în cazul lui Ștefan Bertalan (1930-2014). Natura joacă un rol important. Asemenea unei prime oglinzi a omului.

Bertalan studiază structura intimă a lucrurilor și a lumii. Se folosește de elementele structurale ale lumii sau de structurile și mecanismele antropice pentru a realiza o analiză a interiorului uman prin prisma principiilor generatoare ale lumii, cu scopul de a determina rolul esenței umane în mecanismul universal al lumii, dar în același timp și al rolului omului în el însuși.

Istoricul de artă Erwin Kessler (n. 1967) afirmă despre Bertalan că:

„Trecerea de la studiul obiectelor externe la studiul lumii ca obiect de cercetare, și de la studiul obiectelor externe la cel al lumii interne, trece neobservat în primă instanță”⁶³² Prin urmare, putem urmări un traseu organic, prin desen, de la exterior, către interior.

În viziunea lui Bertalan există un schimb de informații între cele două lumi, internă și externă, iar contactul cu exteriorul nu face decât să activeze și să reactualizeze elementele lumii preexistente în mintea umană. Prin urmare, în viziunea lui, prin intermediul desenului s-ar restabili această legătură între sine și natură.

„Notele lui Bertalan dezvăluie tendința nesățioasă de a face trecerea de la un studiu al unor fenomene mecanice către un studiu al lumii înconjurătoare și implicit, către un studiu al sufletului uman, ca și când întreg sistemul artificial de date își află calea înapoi către rădăcini, către natura sa organică, naturală și prin urmare, către obscuritatea ermetică a psihicului individual.”⁶³³

⁶³¹ *Artistul la 30 de ani* – curatori Dan Popescu, Alexandru Davidan – ArCuB – pag. 14

⁶³² “*The shift from the study of external objects to the study of the world as an object of research, and from the study of external subjects to the study of the inner world, goes unnoticed at first.*” – *The Self-punishing one* – Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu – *The Art and Romania in the 80's-90's* – Editor Erwin Kessler – ICR – pag. 69

⁶³³ “*Bertalan's notes give away the unrestrained tendency to shift a study of mechanical facts to a study of the surrounding world, and implicitly to a study of the human soul, as if the whole artificial data system finds its way back to the roots, to its natural, organic nature, and therefore to the hermetic obscurity of the individual psyche.*”

El încearcă să alcătuiască un drum invers, din exterior înspre interior, cu scopul înțelegerii și cunoașterii propriului sine. Prin urmare, putem observa că resortul întregului proces de analiză a naturii prin desen este, în definitiv, nevoia de autocunoaștere.

„În timp ce explorează povestea lumii vegetale, artistul reușește să găsească o cale înapoi către el însuși, numai că la un nivel superior, un nivel profund personal care în definitiv îl ajută să relaționeze cu universul din jurul său.”⁶³⁴ Desenul apare și în acest caz ca un mecanism de cunoaștere și înțelegere a lumii.

Corespondențele dintre lumea naturală, corpul uman și mecanismele construite de om reprezintă o căutare a unui sens comun și a rolului omului și în acest caz, al artistului însuși în schema generală a lumii. Putem observa această coeziune între natură și *eu* în desenele sale (fig. 107-109).

Kessler interpretează acest aspect astfel: „Lumea plantelor, ca de altfel și cercetarea sistematică [...] a tărâmului vegetal îi conferă lui Bertalan cheia către accesul atât la complexe probleme ale interacțiunii sociale cât și la zonele mai obscure ale eului interior, așa cum apare el în autoportretul realizat într-o secțiune transversală printr-un trunchi de copac.”⁶³⁵ Autoportretul apare în acest caz, la fel ca în una dintre ipotezele inițiale ale acestei lucrări, ca o cale de autoinvestigare și de investigare a relației omului cu natura.

În viziunea lui Bertalan, elementele lumii sunt preexistente în psihicul uman și sunt revelate prin contactul cu natura. Din punctul lui de vedere „Nu există niciun fenomen psihologic ce poate fi înregistrat în conștiință fără ca el să fi existat deja anterior acolo”⁶³⁶ prin urmare, cu cât sinele explorează mai mult elementele naturii, cu atât, în viziunea lui, sunt activate mai multe elemente de factură interioară.

This tendency becomes stronger with the passing of time, swinging from a construct, from artificial and abstract, to natural and organic.” – Ibidem, pag. 70

⁶³⁴ *“while spinning the story of the vegetal world, the artist manages to find his way back to himself, only on a superior level that ultimately helps him relate to the universe around him.” – Ibidem - pag. 72*

⁶³⁵ *“The world of plants as well as the systematic research [...] of the vegetal realm, gives Bertalan the key to access both the intricate matters of social interaction and the more obscure areas of the inner-self, as it appears in the self-portrait showing the transversal section through a tree trunk.” – Ibidem, pag. 75*

⁶³⁶ *“There is no psychological fact that can be recorded in the consciousness without it previously having been there – any experience devoid of the input of light and noise is linked to touching and sight” – Ibidem*

Aceste corespondențe între elementele naturale și structura internă a omului sunt evidențiate în mai multe note înscrise pe desene. Bertalan răspândește texte printre desenele sale cu fervoarea unui om care își înscrie viața într-un jurnal. Desenele se împletesc cu scrisul într-un palimpsest fertil ce oglindește structura internă a artistului, preocupat atât de forma obiectelor lumii cât și de posibilele sale semnificații (fig. 110-114). Pentru Bertalan, desenul se dovedește a fi o unealtă de sondare a lumii externe, dar și a lumii sale interne, preocupate cu aflarea unui *mare plan* care să unifice întreaga creație, pentru a cărui aflare caută neconținut legături între om și natură: „Ramificări arborescente – sinapse – săruri dizolvate în apă – precum alte lucruri care se descompun în ioni odată ce sunt plasați în apă.”⁶³⁷

De asemenea, în natură, Bertalan găsește motivație pentru menținerea valorilor proprii. Erwin Kessler spune că „Verticalitatea și vitalitatea sunt valori morale fundamentale, care, sub circumstanțe sociale alienatoare sunt percepute în mod acut de către hipersensibilul Bertalan, care le proiectează asupra plantelor și trăiește după modelul lor în compania plantelor care, în această situație, devin destinația surplusului de pasiuni intelectuale și morale.”⁶³⁸

„Deoarece, ca ființe umane, avem ocazia să ne vedem organele interne foarte rar – lucruri diferite, amintiri ale sufletului... Întodeauna vom proiecta dezvoltarea vieții noastre adevărate pe aceeași lungime de undă precum rezonanța divină.”⁶³⁹

O autodisecție/disecție proprie, subiectivă cu ajutorul cuvintelor și a desenului în urma căreia în acest *mare plan* (fig.115) unificator al lucrurilor, el enunța dezvoltarea naturii și a năzuințelor umane ca extensii ale unei voințe divine (fig.116). Desenul și limbajul capătă astfel, în viziunea lui, dimensiuni mistice.

Desenul este o sursă vastă de emoții pentru Bertalan. Afirmă că procesul creativ este o sursă de anxietate: „Am întors cu susul în jos imaginea naturii tumultuoase – rădăcinile sunt

⁶³⁷ “Arborescent ramifications – synapses – salts dissolved in water – just like other things dissociate into ions when placed in water.” – *Ibidem*

⁶³⁸ “Verticality and vitality are fundamental moral values which, under socially alienating circumstances, are acutely perceived by the hypersensitive Bertalan, who projects them on the plants, and lives by them in the company of the plants which, in his situation, become the receiving end of the artist’s moral, intellectual and emotive overflow of passions.” – *Ibidem*, pag. 77

⁶³⁹ “For, as human beings, we very rarely get to see out internal organs – different things, memories of the soul... We will always project the development of our true life on the same wave-length with the divine resonance.” – *Ibidem*, pag. 78

uscate , dar speranțele sunt înalte – în adâncul meu sunt de-a dreptul înspăimântat”⁶⁴⁰ Se identifică pe sine cu procesul de creație spunând lucruri precum: „De o vreme pictez în propriul meu sânge.”⁶⁴¹ sau „Carnea trupului meu s-a transformat într-o pensulă instant/ Și m-am simțit uscat și gol pe interior.”⁶⁴² ceea ce ne arată complexitatea emoțională a procesului pe care Bertalan îl resimte nu doar mental ci fizic, ca și când el însuși ar fi creionul sau pensula care însemnează hârtia sau pânza, lăsând în plan fizic o urmă a sinelui în fiecare desen.

În final, regăsește liniște, și un sentiment de echilibru în desen: „Meditam în timp ce desenam. Și oh, eram așa de fericit.”⁶⁴³

Putem observa, în urma acestor câteva studii de caz, că există un tipar de manifestare și înțelegere comun al resorturilor desenului, ce traversează generații și domenii ale artei. Desenul ca arhivă personală, și estropolând, a umanității, Desenul ca element de sublimare emoțională, ca spațiu de cristalizare și analiză a stărilor interioare, de cunoaștere a lumii și autocunoaștere.

Dar pentru a putea obține niște date mai concrete, propun să mai efectuăm încă o analiză în acest sens.

3.5 Desenul în prezent

Întrucât am menționat încă din debutul lucrării faptul că doresc să fac o analiză a desenului dincolo de teoriile existente și să încerc să descopăr răspunsuri mai aproape de rădăcinile practicii desenului, am considerat necesară conducerea unei cercetări pe bază de chestionare, prin intermediul căreia să culeg informații despre modul în care se raportează în prezent oamenii la această activitate.

⁶⁴⁰ “I turned upside-down the image of the nature in turmoil – the roots are dry, but the hope is up high – and I am so terrified so deep down inside.” – *Ibidem*, pag. 104

⁶⁴¹ “I have been painting for a while in my own blood” – *Ibidem*, pag. 193

⁶⁴² “The flesh of my body turned instantly into a painting brush/ And I felt dry and empty on the inside.” – *Ibidem*, pag. 193

⁶⁴³ “Meditating while drawing. And oh, I was so happy.” – *Ibidem* – pag. 211

M-am adresat tuturor, fără să impun barierele semantice pe care le menționam anterior, de *artist* și *non-artist*, întrucât există și oameni care desenează fără să fie artiști, și artiști care nu au urmat nicio formă de învățământ de artă.

Prin urmare am elaborat un set de 9 întrebări care să mă ajute să alcătuiesc un portret al desenului așa cum este el perceput astăzi.

Două întrebări au urmărit să stabilească parametri legați de vârsta și sexul participanților, o a treia să stabilească dacă au urmat sau nu studii de specialitate, trei întrebări au reprezentat întrebări cu variante de răspuns standardizate și exemplificări, iar celelalte trei au fost formulate pentru a înregistra răspunsuri libere, cu scopul de a stabili raportul emoțional pe care participanții la studiu îl au cu practica desenului.

În ceea ce privește eșantionul de vârstă, am înregistrat 135 de răspunsuri, acoperind o plajă de vârstă cuprinsă între 15 și 58 de ani. Un participant nu a răspuns la această întrebare (fig. 117).

Se poate observa că ponderea cea mai deschisă la a completa un astfel de chestionar a fost segmentul de vârstă 25-29 de ani.

79.26% au fost răspunsuri oferite de femei și doar 20.74% răspunsuri oferite de bărbați. Am putut observa o reticență a bărbaților în a discuta despre motivațiile din spatele desenului (fig. 118).

La cea de-a treia întrebare: *Ai absolvit o formă de învățământ de artă? Dacă răspunsul este afirmativ, ce formă? (Gimnaziu, liceu, licența, master, doctorat)* un aspect interesat a fost să observ că o pondere de 28.89% dintre respondenți nu au urmat niciun studiu de specializare. La polul opus, ponderea cea mai mare au constituit-o absolvenții de studii superioare, cu un procent de 65.18%. Restul de 5.92% sunt reprezentați de cei care au absolvit o formă de învățământ artistic însă doar gimnaziu, liceul sau cursuri particulare.

Cea de-a patra întrebare: *Există o componentă biografică în creațiile personale? Dacă răspunsul este afirmativ, cum anume ți-a influențat povestea de viață stilul de lucru și tematicile abordate?* a încercat să determine gradul de reflexie a experiențelor personale în desen.

Răspunsurile au arătat că un procent de 46,67% integrează componente biografice în lucrările lor, un procent de 32.59% nu integrează sub nicio formă, un procent de 2,22% au afirmat că există posibilitatea să integreze, dar nu fac asta întotdeauna, și un procent de 8,89%

afirmă că fac asta foarte rar. Un procent de 8.89% au oferit răspunsuri inconcludente și un participant nu a răspuns (fig. 119).

Următoarea întrebare, *Este sau nu desenul o nevoie recurentă?* a înregistrat răspunsuri pozitive într-o pondere de 80.74%, și reprezintă încă un argument pentru ipoteza prezentată în această lucrare (fig. 120).

Procentele se mențin și la împărțirea pe sexe: 80,37% dintre femeile intervievate și 82,14% dintre bărbați, au răspuns pozitiv la această întrebare.

Existența cazurilor rare din cercetarea lui Prinzhorn, în care desenul nu ajuta la îmbunătățirea stării pacientului, ci dimpotrivă, uneori o agrava, m-a determinat să evaluez impactul desenului asupra psihicului participanților. Prin urmare s-a cristalizat următoarea întrebare: *Desenul are un impact pozitiv sau negativ asupra psihicului tău? Elaborează.*

Răspunsurile au înregistrat un impact pozitiv de 83.70%, însă au existat și subiecți care au raportat o ambivalență a impactului, fiind afectați uneori pozitiv, alteori negativ, înregistrând un procent de 15.56%. Un singur participant a spus că desenul are doar un impact negativ asupra sa (fig. 121).

Despre elementele care cauzează acest impact negativ, vom discuta în continuare.

În final, cele trei întrebări cu răspuns liber: *De ce desenezi?*, *Ce reprezintă activitatea desenului pentru tine?* și *Ce simți când desenezi?*, au urmărit de fapt un singur scop, și anume înregistrarea tipurilor de cuvinte folosite pentru a descrie activitatea desenului.

Diferența dintre numărul de cuvinte pozitive folosit în descrierea desenului și cel de cuvinte negative este destul de mare, studiul arătând un procent de 89.23% în favoarea cuvintelor pozitive, și doar 10% cuvinte negative. Un participant nu a știut să răspundă la întrebare (fig. 122).

În continuare am să reproduc o parte dintre răspunsurile participanților pentru a putea observa cum anume se reflectă desenul în spusele lor. Pentru a proteja anonimitatea participanților, am oferit fiecărui interviu un număr de înregistrare în baza căruia voi prezenta afirmațiile acestora.

În primul rând. Ce se poate observa din răspunsurile înregistrate, este faptul că majoritatea celor care descriu desenul ca pe o experiență negativă, sunt legate de locul de muncă, școală sau facultate, insușii ce reglementează desenul și aplică anumite limite, anumite criterii în evaluarea lui.

S8 (F, 25 ani) „Impactul negativ a fost mai ales în școală – liceu/facultate – datorită problemelor întâmpinate cu temele propuse, cu părerile profesorilor, cu credința că eu nu sunt destul de bună datorită acestora”

S3 (F, 24 ani) „Când e pentru facultate, cu corectură a doua zi, poate fi anxietate”

Prin urmare angoasele, anxietatea, frustrarea, apar fie în raport cu mediul academic, fie în prezența unor rigori similare, dar interiorizate, pe care fiecare individ și le impune ca măsură a competenței lor în cadrul activității desenului. Dacă aceste obiective interne nu sunt atinse, apar emoțiile negative.

S10 (F, 23 ani) „Uneori însă mă simt enervată, frustrată pentru că nu pot desena un lucru exact așa cum aș vrea să îl văd în minte”

S9 (F, 27 ani) „Izvor de frustrare atunci când mă compar cu alții”

S8 (F, 25 ani) „Dacă nu desenez o perioadă mai lungă, chiar câteva zile, starea mea mentală suferă și mă simt fără scop.”

S6 (F, 23 ani) „Atunci când nu desenez mă simt vinovată și cu cât trece mai mult timpul, devine o idee greu de suportat [...] Există momente în care sincronizarea [dintre mână și gândire, n.at] lipsește, fiind un conflict între ce gândești și ce desenezi”

Trebuie însă observat că aceste criterii sunt absorbite de fiecare dintre noi din cultura în care trăim și ne dezvoltăm. De asemenea, acest tip de rigoare de multe ori inhibă indivizii să ia creionul în mână și să continue activitatea desenului, din teama de a nu fi judecați, după cum putem observa în cazul următor:

S2 (F, 25 ani) „Mi s-a spus întotdeauna că *am idei foarte bune, dar că rezultatele arată foarte urât*. Așa că mzgălesc uneori de plăcere, dar prefer să fac fotografii acum pentru că este mai puțin dureros. Desenul este egal cu stres.”

Iar dacă ceilalți nu îi judecă, dar sunt obișnuiți cu un sistem pe bază de pedeapsă și recompensă, chiar și în absența factorului inhibitor, ei se vor autocenzura, raportându-se la criteriile sociale și culturale interiorizate. În ceea ce privește activitatea desenului, acest lucru nu servește scopului pe care acesta îl are de îndeplinit ca activitate a psihicului uman. Ceea ce nu trece dincolo de filtrul mental și este reprimat, contribuie la sporirea neliniștii individului, transformând ceea ce ar fi trebuit să fie în mod normal o activitate de autoechilibrare, într-un motiv în plus de frustrare, nevoia internă de autoechilibrare rămânând nesatisfăcută.

Dimpotrivă, cei care au descris desenul utilizând cuvinte pozitive, l-au asociat cel mai adesea cu *plăcere, refugiu, concentrare, cunoaștere, comunicare, bucurie, pasiune*.

S133, (F, 25 ani) spune că desenul „este ca un sanctuar personal în care meditez asupra trecutului, prezentului și viitorului meu în această lume”. S103 (F, 32 ani) afirmă că desenul are un efect „pozitiv, aproape meditativ. Când desenezi ești una cu ceea ce reprezintă.”

Alți participanți au afirmat că desenul îi ajută în procesul de înțelegere a lumii sau a sinelui: S85 (F, 20 ani) îl definește ca pe „un exercițiu de răbdare, înțelegere și traducere a lumii din jurul sau dinlăuntru meu”. S99 (F, 23 ani) spune că „desenul este un proces de a cunoaște lumea. Dar în același timp și o autocunoaștere”. Într-o manieră similară continuă mărturiile lui S32 (F, 29 ani) „Simt că înțeleg mai bine lumea din jur și pe mine însămi”, S117 (F, 27 ani) care spune că desenul are un rol de structurare „Mă ajută să îmi ordonez gândurile, să văd cum arată ceea ce gândesc”, iar S134, (F, 58 ani) completează „cred că are un efect pozitiv, atunci când reușesc să fiu deplin prezentă. Mă ordonează, ordonează lumea pentru mine. Creează structură? Nu știu. Dar pentru mine a desena are de a face cu a ordona lumea. Ca să pot trăi.” În cazul lui S27 (F, 24 ani) reprezintă „o analiză a propriilor sentimente și emoții”, autocunoaștere în cazul lui S7 (F, 15 ani) „un prilej pentru a mă cunoaște mai bine” sau de clarificare în cazul lui S12 (F, 32 ani) „desenez pentru a-mi clarifica ideile și sentimentele”. S12 (F, 32 ani) afirmă la rândul ei: „pot totuși să folosesc desenul și ca mod de *pipăire* și înțelegere a exteriorului, ceea ce într-un fel este reversul imboldului meu obișnuit de utilizare a desenului ca mod de exprimare a unui univers interior”. Iar S3 (F, 24 ani) completează: „Este un mod prin care te cunoști, vezi ce îți place să desenezi și de ce, pentru că te poți exterioriza sau elibera de frustrări”

Această ultimă afirmație ne aduce la o altă temă ce străbate într-un număr ridicat mărturiile participanților la studiu, și anume sublimarea emoțională. S130 (F, 30 de ani) afirmă că „Arta pe care o fac provine din experiențele interioare personale. Transform în simboluri sentimentele”. S69 (F, 26 ani) percepe desenul ca ”mod de refulare”, de descărcare, într-un mod similar afirmațiilor lui Horia Bernea, despre care am discutat anterior, fapt susținut și de S122 (F, 23 ani): „Faptul că desenez mă face să coștientizez și să eliberez tensiunile interioare”, S39 (F, 26 ani) ”Când desenez mă eliberez de sentimente. Uneori e ceva foarte intim. Când desenez fac reprezentări a ceea ce se află în mine. Idei și sentimente”, S27 (F, 24 ani) „Activitatea în sine, pentru mine reprezintă o descărcare”, S25 (F, 28 ani) „Este o formă de descărcare creativă și uneori nervoasă” și S8 (F, 25 ani) care afirmă că încripțează în mod intenționat toate trăirile în

obiectul artistic: „toate emoțiile cu care mă încarc în timpul zilei [...] le pot descărca seara sub formă *codată* în caietul meu”. În câteva cazuri desenul apare chiar ca un remediu, ajutând psihicul să proceseze traume. S8 (F, 25 ani) afirmă că „desenul m-a ajutat de fiecare dată când am trecut prin stări și situații negative” iar S32 (F, 29 ani) exemplifică: „Când treci prin lucruri neplăcute care te marchează, simți nevoia să-ți explici și să înțelegi de ce. Prin desen devii un fel de doctor, te analizezi, operezi, te vindeci și mergi mai departe.”

Acest lucru ne aduce la ideea de autoechilibrare, o altă temă răspândită între răspunsurile participanților. S85 (F, 20 ani) afirmă că „e acel ceva care mă face să mă simt cumva împlinită și calmă”, S81 (F, 24 ani) spune că desenul este ca o ”activitate de curățare a minții, este ca o terapie”. În cazul lui S54 (F, 24 ani) „Finisarea unei lucrări mă ajută în atingerea unei stări de împlinire și mulțumire de sine.”, pentru S52 (M, 27 ani) „Este o activitate terapeutică, ritualică”, iar pentru S30 (F, 25ani) „E forma mea ideală de meditație”.

Putem observa o legătură directă între sublimare și autoechilibrare în mărturia lui S27 (F, 24 ani) care afirmă că „desenând mă descarc și, de multe ori, după ce finalizez un desen, mă găsesc într-o stare de liniște”. Afirmatia lui S15 (M, 26 ani) arată cum exteriorizarea desenului ajută psihicul să își mențină mai mult timp stima de sine: „Există un indicator extern, concret pentru progresul meu interior, ceea ce mă face să mă simt că fac ceva bine. Practic, atunci când iese un desen bine, creez precedente pozitive la care să mă întorc atunci când mă simt incapabil de ceva”, aspect valabil și în cazul S14 (F, 29 ani) care spune că desenul „E mulțumirea că *am făcut ceva* palpabil, pozabil, frumos, satisfăcător (pentru mine)”. S11 (F, 26 ani) spune că atunci „Când *măzgălesc* mă liniștește. Consum energie pe care altfel aș fi vărsat-o mai urât”. S12 (F, 32 ani) prezintă chiar cum desenul ar pune ordine între componenta rațională și cea instinctuală a omului: „desenul ilustrează astfel dualitatea naturii mele omenești – aspirația către echilibru și ordine rațională, estetică și morală – în opoziție cu partea instinctuală, autodestructivă, acaparatoare, mânată doar de dorința unei multiplicări și creșteri fără limite.”

S5 (F, 26 ani) accentuează și ea aspectul terapeutic al desenului spunând că „este ca mersul regulat la psiholog. În unele cazuri este ca o exorcizare, dar asta pentru că personalitatea mea este una foarte acidă. În același timp desenul m-a ajutat să îmi atenuez trăsăturile negative de personalitate, tocmai pentru că le-am așternut pe hârtie. Tot așa, desenul pentru mine ține loc și de jurnal.” Iar ideea de jurnal, de autoarhivare este reluată și de alte voci. S103 (F, 32 ani) spune că „Fiecare desen reprezintă un moment al vieții tale, chit că este o schiță pentru un proiect la

care lucrezi sau o reprezentare care reflectă o stare socială, emoțională sau, de ce nu, spirituală. Fiecare desen te reprezintă atât extrovertit cât și introvertit. Chit că este caligrafie sau desen, trecându-ți prin mână, îți redă toată ființa pe hârtie așa cum este ea în momentul respectiv.”. S85 (F, 20 ani) afirmă de asemenea că „desenele din anii trecuți sunt un jurnal vizual, tematica abordată fiind camera mea, casa bunicilor, lucrurile de care eram atașată.”, fiind completată de S41 (F, 43 ani) „Fiecare desen e o urmă și un testament al unui moment sau al unei trăiri” și de S36 (F, 26 ani) care, pe lângă experiență menționează încă un aspect important al interviurilor, respectiv imaginația: „Lucrările mele au cel mai adesea codate diverse experiențe pe care le-am trăit sau imaginat”

Această construcție a unor limbaje și simboluri interne, ce ajung uneori să construiască adevărate imaginerii personale, reprezintă un alt element important, menționat de participanții la studiu. S12 (F; 32 ani) afirmă: „Am senzația că desenul îmi este mereu la îndemână, că este o expresie simbolică a lumii mele interioare, a ideilor, sentimentelor și vorbelor pe care altfel nu le pot scoate din mine. Efectul este întotdeauna pozitiv.”

De asemenea, aflăm și aici mărturii despre cum anume desenul, prin proiectarea unor structuri externe psihicului, ajută mintea umană să își înțeleagă mediul și pe sine însuși. S6 (F, 23 ani) spune că „Desenez pentru că așa reușesc să îmi explic anumite idei, concepte și modul în care relaționez eu cu ele. Desenul mă ajută să mă plasez, îmi oferă coordonate interioare. Este o analiză a exteriorului, îmi explică vizual ceea ce eu nu am înțeles prea bine la o prima vedere. Desenul îmi oferă acel răgaz de gândire asupra unei situații la care nu am avut timpul necesar până atunci să reflectez.” Această afirmație este susținută de S81 (F, 24 ani) „mă ajută să materializez ceea ce am avut în minte”, S5 (F, 26 ani) „Desenez pentru că am idei pe care vreau să le văd fizic nu doar mental”, și S12 (F, 32 ani) „Desenez ca să materializez ceea ce este mai întâi în minte”.

Un alt element important asupra căruia merită să ne oprim, este procesul de actualizare. De percepție a sinelui în timp și spațiu cu claritate. Această proprietate a desenului este susținută de mărturii precum cea a lui S134, (F, 58 ani): „Să fiu prezentă complet, atunci”, S55 (F, 35 ani) „Simt că mă ancoroz în prezent”, S30 (F, 25ani) „Mă face să fiu prezentă” și S11 (F, 26 ani) „Că sunt în prezent [...] că întăresc legăturile cu planta/omul pe care îl desenez...sau pentru care desenez”

Alte aspecte pe care le putem observa sunt: validarea de către semenii, în mărturia lui S39 (F, 26 ani) „Uneori desenez pentru că vreau să primesc apreciere și recunoaștere din partea celorlalți.”; o reflexie a paradigmei din care face parte autorul:

S30 (F, 25ani) „Tot ce consum din punct de vedere cultural și tot ce mă înconjoară influențează desenele pe care le fac.”; un proces autoimpus de validare prin performanță:

S126 (F, 36 ani) „Pot spune ca este un proces complicat de autodepășire.”; și nu în ultimul rând, cu adevărat o nevoie organică: S12 (F; 32 ani) „Desenul a fost mereu o nevoie recurentă. Ca un tic, sau ca un gest perfect integrat în rutina vieții între spălatul pe dinți și ritualul pieptănatului părului”.

Aceste date vin în sprijinul ideii desenului ca mijloc de îmbunătățire a calității vieții fiecărui individ, demonstrând în același timp că poate să se transforme și într-o activitate mai puțin plăcută, dacă este îngrădit de reguli, convenții și așteptări.

Ca o concluzie a acestei investigații în psihologia umană, am putut observa că începând din copilărie, desenul joacă un important rol formator și mediator între psihicul uman și elementele exterioare lui, ajutându-l să facă sens atât din ceea ce se întâmplă în afara lui, cât și din structurile sale interioare. Acest proces, după cum am putut observa, dacă este cultivat, poate să îl însoțească pe om pentru toată viața, ajutându-l în continuare să își sporească și să își întrețină capacități cognitive, imaginația și uneori chiar sănătatea mintală.

Am pornit în primul capitol al acestei cercetări de la o analiză macroscopică a civilizației. Apoi am avansat în mod sistematic, din ce în ce mai profund în personalitatea umană, și în relația ei cu desenul, reconstituind cumva drumul lui Iona, menționat în debut, în încercarea de a afla, ce anume ar fi găsit dacă săpa din ce în ce mai adânc în propriul sine. A mai rămas un ultim strat de investigat, cel mai subiectiv dintre toate, un ultim element care să completeze această investigație: propria mea operă.

Capitolul 4
Oglinda interioară

„Nu săpa prea adânc îți zic,/ nu săpa prea adânc, nu săpa/
că o să dai de cer/ că o să dai de cer/ de alt cer, de alte stele, îți zic/ de alt cer, de
alte stele/ și acolo între ele/ de alt pământ, de alt pământ.”

Nichita Stănescu - Către Fântânar⁶⁴⁴

Ca un ultim argument în sprijinul acestei teze, voi aduce în discuție creația mea personală. De la primele desene ale copilăriei, până la lucrările pe care le fac în prezent. Voi prezenta imaginile și simbolurile ce o alcătuiesc, semnificația lor, conexiunile cu biografia mea, exemplificând cum anume opera mea oglindește lumea mea interioară și care sunt resorturile acesteia. Deși am ales să o prezint în finalul lucrării, este de fapt locul din care a pornit toată această investigație.

4.1 Lumea Interioară

Un om apare la suprafața unei mări albe. Trage adânc aer în piept. Minutele petrecute sub apă îi încetiniseră pulsul. Apa e clară, lină. Niciun val, nicio undă, nimic în jurul lui de-a lungul a zeci de mile marine. Lumina e atât de puternică încât nimic nu mai are culoare sau consistență. Doar contur. Negru pe alb. Ca un înscris, ca o caligrafie. De departe se aude un sunet de frunze foșnind, urmate de un sunet grav, crescând, asemea unei pietre scrâșnind. O prismă rectangulară de pădure apare din depărtare. Se deplasează precis pe deasupra apei, cu rădăcinile atârând în aer la metri buni deasupra apei, niciuna dintre ele neatingându-i suprafața sărată. Omul o așteaptă. O așteaptă chiar de mult timp. Căutase pe fundul mării indicii, însă nu le găsisese. Și iată răspunsurile venind spre el în cel mai puțin așteptat moment. În momentele pe care le neglijase cel mai mult. Faptul că era nevoie să iasă la suprafață după aer îl nemulțumea, îi răpea din timpul căutării. Devenea din ce în ce mai frustrat, cu fiecare respirație adâncă. Iată însă că enigmaticele sale își găseau concluzia deasupra orizontului, iar nu în adâncuri, așa cum crezuse până în acel moment.

Masa vegetală se oprește. Omul își deschide brațele și se lasă în voia mării. Știa ce avea să se întâmple. Pădurea prismatică începe, cu un vaier prelung, să se sfărâme lent. Copac după

⁶⁴⁴ Nichita Stănescu – *Ordinea Cuvintelor*, pag. 310

copac, pădurea se prăbușește în mare, peste omul așteptând. Undele impactului se propagă până departe. Tot lemnul, tot pământul, toate frunzele, toate așchiile, revin la suprafață, rând pe rând, populând suprafața apei. În locul omului, rămâne doar forma sa vidată de propria-i prezență. Apa se întunecă. Lumina pălește. Toate resturile pădurii sunt înghițite pe rând de mare. Apa se răstoarnă. Negrul ei devine cer. Din el, o picătură mare, întunecată, se desprinde către sol, dizolvându-se încet, în timp ce se prăbușește de la zeci de mii de kilometri înălțime prin atmosfera albă. Învelișul negru se evaporă, lăsând privirii, un costum alb cu vizieră neagră. Același om, cade, în costumul său menit să exporeze spațiul, înapoi prin atmosferă.

O lumină caldă pătrunde pe fereastră.

E deja amiază. De ceva timp, e numai amiază.

Este prima dată când marea mă ajută să găsesc ceva și nu doar îmi ia. De fiecare dată când o visez, pierd lucruri în adâncul ei. De data asta mi-a oferit o cheie.

Ies pe prispa casei.

Un coș de fabrică veghează din depărtare, asemenea unui far stins, care nu mai știe să ghideze oamenii către țărm. Câinele meu negru dă din coadă bucuros. Se așează lângă mine, la baza treptelor.

O furtună se adună molcom în orizontul negru. Fulgere brăzdează cerul în depărtare. Vântul aduce miros de ploaie de pe câmpurile îndepărtate. Vegetația se lasă purtată în voia vântului asemenea unor alge marine în bătaia valurilor.

E târziu. De prea mult timp e prea târziu.

Îmi scot caietul cu coperti negre de la piept. Îl răsfoiesc. Câteva luni stau înscrise între paginile lui. Fiecare pagină câte un desen, fiecare desen, câte o zi. Fiecare zi, câte un nou înțeles.

Iau creionul de pe prispă și mă întorc în casă.

Parcurg holul lung, până ajung la ușa neagră, decupată în zidurile albe ale casei.

Deschid ușa.

În fiecare zi intru aici: o cameră neagră fără lumină, fără ferestre. E liniște. Atât de liniște încât îți poți auzi sângele curgând prin vene. Las caietul negru din mână. Lângă el așez creionul, iar în fața lor, mă așez și eu. Ating copertile și contemplez ceea ce urmează să se întâmple. Am să deschid caietul, iar în peretele negru din fața mea se va deschide o fereastră. Întotdeauna este

însă, altă fereastră. Deschid copertile negre. Paginile luminează discret în întuneric. Răsfoiesc paginile până ajung la o foaie velină. Ridic creionul și îl apropii de suprafața hârtiei. Trasez o primă linie. Simultan, o linie luminoasă apare pe zidul negru din fața mea și începe să descrie un dreptunghi cu margini rugoase. În interiorul lui, o altă linie îl secționează pe mediană. Precum două obloane, zidul se deschide și lasă lumina să pătrundă.

Alb. Parașuta desfăcută flutură subtil în vântul cald. Trag aer adânc în piept. Am scos casca de pe cap. În urma mea, vizorul ei negru reflectă încă cerul. Lângă, un copac alb uscat ros de timp. Silueta lui ca o flacăra albă e singurul lucru vizibil pe o rază de kilometri. Am pierdut busola la intrarea în atmosferă. Oricât am încercat să o găsesc pe o rază de câteva sute de metri în jur, nu am reușit. Singurele lucruri pe care am reușit să le păstrez sunt caietul cu scoarțe negre și creionul. Încă nu știu exact la ce au să îmi folosească, însă e un început. Terenul este plat, perfect regulat. Ar trebui, pentru ceva vreme, să pot păstra pinul alb ca reper.

Așa că îmi iau inima în dinți și pornesc într-o direcție, lăsând locul aterizării mele în urmă. Pas după pas, măsoar o distanță incertă.

Traversez de o bucată bună de timp peisajul minimal. Copacul s-a pierdut de mult în urma mea. La orizont, se prefigurează o linie întunecată. Linia se transformă în zid, iar odată cu apropierea mea, zidul se transformă în labirint. Are o singură intrare, îngustă și înaltă. Este întotdeauna același labirint, cu aceleași cotloane întortocheate. Un labirint fără ieșire. Cel puțin până în momentul de față. Este atât de vast, încât senzația primară este că în el te poți doar afunda, către o perpetuă rătăcire. Am umblat mult astfel, căutând o ieșire, și am început să îmi las tot felul de semne cu creionul pe zidurile lui. De fiecare dată am tocit creionul fără să reușesc să însemnez totul și nici să cartografiez în caiet. De fiecare dată când ajung în acest punct notez porțiunile explorate din labirint. Însă nu par să corespundă unele cu celalate, deși el rămâne în aparență neschimbat. Rătăcirea a continuat până în momentul în care am realizat că labirintul nu trebuie deslușit, ci îmblânzit. A fost mai degrabă o descoperire fortuită, și nu o concluzie logică. Una din posibilitățile de a parcurge un labirint este să urmărești cu mâna unul dintre zidurile sale; astfel, vei ajunge întotdeauna, într-un final la capătul lui. De asemenea, mă gândeam că prin

atingere spațiul se va înregistra în subconștient cu o acuratețe mai mare decât s-ar înregistra prin singur, văzul. Când am atins însă cu varfurile degetelor marginile zidurilor sale, labirintul a început să se reconfigureze. Unul după celalalt, colțurile au început să dispară, labirintul simplificându-se până la momentul în care, din toată complexitatea sa, a rămas doar un culoar lung. Cu două ziduri drepte, infinite, de-a stânga și de-a dreapta mea.

Doar două direcții: înainte și înapoi, parcă la fel de încâlcite ca și multiplele direcții anterioare. Un drum liniar perpetuu, ce converge în ambele părți în două puncte, diametral opuse. Un început și un sfârșit interschimbabile, ce arată identic. Nu mai știu din ce parte am pornit și către care punct trebuie să mă îndrept. Degetele mele ating însă, în continuare zidurile albe. Simt cum încet încet, densitatea le cedează sub apăsarea mea, iar din fața și din spatele meu, cele două ziduri încep să se retragă amplu și lent în solul de sub tălpile mele. Până când, scrâșnind încet, dispar. Iar eu rămân în planul alb. Un nou labirint, doar că fără margini sau repere. Orizontul singur, o linie distantă intangibilă. Nu-mi rămâne decât mersul. Să aleg o direcție, sau niciuna, și să merg. Abia astfel realizez că labirintul inițial, în toată complexitatea lui, era mult mai lesne de parcurs, întrucât, în ciuda cotloanelor infinite, te puteai ghida și găsi căi de înaintare, printre toate celalalte căi fără ieșire. Chiar și labirintul liniar îți lăsa măcar un ultim reper: direcția de înainte sau înapoi. Aici însă nu mai există niciun reper. Doar tu și mersul tău. Distanța dintre tine și orizont. Distanța dintre tine și interiorul tău. O distanță greu comensurabilă. În mijlocul acestui nou labirint există o cameră, (la marginea căreia nu știu cum am ajuns). Camera este la interior pe jumătate neagră. La mijlocul ei, un perete în care stă săpată o fereastră ce lasă privirea să alunece peste un fragment de natură. O frântură de câmp este vizibil prin ea. Singura pată de culoare în toată această lume monocromă. În mijlocul jumătății neagre se află o cutie ce găzduie un puls. La atingerea mea, cutia se lichefiază, iar lichidul negru este absorbit de podeaua însetată. Suspendată, în mijlocul cutiei stă o inimă albă pulsatilă, al cărei glas răzbate între pereții negrii ce mă-nconjoară. O iau în mână. Este sincronizată cu propriul meu puls. În palma mea, bătăile ei se sfârșesc lin, iar inima toată se desprinde din forma ei umană într-o pulbere albă ce îmi alunecă printre degete. Atunci camera se desface. Tavanul dispăre în înalt. Pereții cad grei pe solul alb, iar capetele camerei se întind negre către orizontul îndepărtat, alcătuiind o rană perfectă, chirurgicală, în țesutul mediului alb. Podeaua neagră își pierde consistența, și astfel mă trezesc în fața unei noi tăieturi: în profunzime. Într-adevăr, ultimul reper, pe care încă nu îl înțelesesem ca atare, a fost înlăturat, lăsând loc unui hău negru, fără de sfârșit. Cerul alb devine din ce în ce mai

îndepărtat. O linie albă suspendată undeva la zeci de kilometri deasupra mea, din ce în ce mai fină și mai aproape de a se destrăma. (Senzația nu e de cădere, ci mai degrabă de suspensie). Am rămas doar eu, suspendat în timp și spațiu (concepte lipsite de înțeles pentru situația actuală), în centrul unui neant, ale cărui margini nu am de unde să le știu.

Ferestrele în cameră s-au închis. Nu mai pot vedea nimic. Nici creionul, nici caietul; nimic. Desenez orbește, pipăind conturul foii albe. Grafitul atinge hârtia. Linia neagră erupe într-o lumină discretă. Liniile, rând pe rând, unite, aprind caietul, iar din filele deschise încep încet-încet să apară, înțelesuri noi. Caietul alb în sine, luminând, devine fereastră.

Întunericul devine fluid. O apă înnegurată ce se materializează peste tot în jurul meu. Presiunea ei mă apasă. Simt aerul rămas în plămâni cum mă ridică prin lichidul negru, iar eu, având acum o direcție clară, împing din mâini și din picioare către suprafață.

În mijlocul mării găsești insule.

Refugii în fața apei vaste, lipsită de repere.

Unele sunt mici, îți dau răgaz să respiri, să le parcurgi, să îți aduni energie pentru a te avânta din nou în mare.

Altele sunt mari, mult mai complexe, iar pe măsură ce le explorezi, pereții lor se înalță.

La început consideri că este ceva normal. Că toate aceste schimbări fac parte din fizionomia insulei. Apoi înțelegi de fapt că insula crește pentru că acesta este scopul ei. Este un refugiu nu în liniște ci în trudă. În trudă cu tine însuși. Acest tip de insule, sunt capcane asumate. De la începutul călătoriei scrii cu tine însuși, lăsând o dâră albă în urmă, pentru a putea regăsi calea înapoi. Deși știi că nu există drum de întoarcere. Doar înainte. Iar refugiul, acum atât de apăsător știi că nu ți se va deschide către o ieșire.

Inveți unghiurile labirintului, inveți textura lui. Înveți întunericul ce te înconjoară. Singura lumină rămâne în tine. Iar atunci este momentul în care te vezi pentru prima oară. Te

privești și observi că ești schimbat. Toate liniile ce au rămas în urmă, acum fac parte din tine. Iar textura zidurilor o simți ca parte a degetelor tale.

Realizezi că acesta este momentul în care vei părăsi refugiul. Răspunsul către aflarea ieșirii lui îl deținuseși tot timpul. Dar știai că drumul tău încă nu este terminat. Că mai este necesar să mai parcurgi distanță, să mai faci câțiva pași. Să desenezi în urma ta, nu o hartă a labirintului, ci o hartă propriului sine. Insula nu mai are ce să te învețe. Face acum parte din tine. E momentul să îți desenezi o ieșire. Înapoi în mare.

Folosești ultimele fărâme de alb din tine pentru a îți desena o ușă în inima labirintului negru.

Ți-ai îngravat harta lui în piele.

Marea nu te mai înspăimântă. Este și ea, doar un labirint lichid ce așteaptă să fie explorat.

Pășești prin ușă. Lași apa să te înconjoare.

Afară plouă. Rar. Simetric. Picăturile sar din sprafața mării în structuri geometrice regulate. Ca un ecou distant al pulsului. Undele se propagă lin. Valuri, în mod straniu nu sunt. Totul e calm. Doar apa umple spațiul cu sunetul ei dens de curgere sacadată. Eu înot către un mal, pe care nu îl văd dar îl cunosc. O direcție internă către care sunt împins. Un instinct ascuns din vremuri uitate. Țărmul alb apare la marginea privirii mele.

Apa nemișcată, e cutată doar de mișcările mele.

Ajuns aproape de țărm, observ un rând de haine negre aruncate pe plajă, și un rând de urme ce intră în apă. În jurul meu începe vântul. Întâi slab, o briză caldă, ca apoi să se întetească. Ploaia cade din ce în ce mai greu. Ies, obosit, din apă și mă las trântit pe țărm. E liniște. Din est bate un vânt familiar. Ploaia s-a oprit la marginea mării. Norii la fel. O furtună mută se zbate dincolo de marginea apei. Urmele ce intră în apă, sunt propriile mele urme. Pașii se potrivesc perfect. Hainele negre, sunt ale mele. Eu însumi, ieșit din apă, împrumut pielea neagră a mării.

Îmi acopăr negrul pielii cu negrul hainelor.

Vântul răcoros le zvântă.

Calm, privesc valurile mușcând din mal.

Nisipul începe să fie familiar. Îi simt textura ca făcând parte din mine. E făcut din restul zidurilor mâncate de timp. Din resturile rocilor ce îi ținuseră piept. Și din nou, nu îmi rămâne

altceva, decât să merg. Să pășesc dimpreună cu propriul puls. Intrând în ritm cu propria inimă. Pas după pas. Bătaie după bătaie.

Mă văd în depărtare, ținând în mână un caiet cu coperți albe și foi veline, și un creion alb. Desfac propriul meu caiet cu coperți negre și văd că de mult nu am mai desenat. Foile albe așteaptă ca linii să fie așternute pe ele. Eu sunt însă prea obosit. Nu mai pot lăsa urme decât cu negrul înrădăcinat în mine. Mă apropii de mine însumi și mă las să cad alături. Mă uit la mine: desenez cu sârg între coperțile caietului alb. Sunt așezat cu fața înspre orizont, unde furtuna s-a liniștit. Marea s-a calmat. Singurul care încă freamătă sunt eu. Întunericul din mine. Se frământă, se întoarce. Iau creionul și desenez o fereastră între coperțile negre. Apoi mă uit la mine cum desenez o altă fereastră între coperțile caietului alb. Fereastra se desenează în mine.

Rămân alb, privind cum eul negru se desprinde într-un nor adânc ce urcă grăbit și se refugiază deasupra mării. Acoperă încet orizontul, pentru ca apoi să se prăbușească în el. E liniște, vântul nici măcar nu mai adie. Totul e nemișcat. Doar sunetul creionului meu zgârie hârtia, tăind linii în adâncul meu. O aștept. Nici nu e nevoie să mă uit la ea, căci știu că se apropie. Marea se retrage în sine. Orizontul se înalță, iar totul în jurul meu e absorbit de negru. Apă neagră, infinită.

Înot către suprafață, lăsând învelișul negru în urma mea.

Lumina îmi urcase de mult timp pe sub piele. Caietul însuși, încă luminează. Ridic creionul de pe el. Răsfoiesc paginile. Sute de ferestre se deschid și închid pe zidul din fața mea.

Închid caietul. Se închid și ferestrele.

Negru totul.

Deschid ușa camerei.

Pășesc înapoi în lumina amiezii.

Visez de mulți ani marea. Întotdeauna diferită. Cu alt vânt, alte ape, altă lumină. A devenit în timp, un simbol al propriei temeri de a nu pierde controlul. Și în definitiv de a nu mă pierde pe mine. O definiție a propriului eu pe care credeam că o știu pe de rost, s-a dovedit a fi, de-a lungul călătoriei din ultimii ani, prin parcurgerea tuturor tipurilor de labirint interior pe care mi le-am putut imagina, doar o frântură din totalitatea nuanțelor descoperite pe parcursul acestui

drum inițiativ prin propriul imaginar. După mult timp, simt că am ajuns la o margine. Un spațiu liminal dincolo de care zace o lume încă nedefinită.

Acest moment reprezintă contemplarea drumului parcurs până acum și a celui ce va să vină.

Părăsesc țărmul, lăsând în urmă labirintul lichid al mării.

E timpul pentru un nou prag. O nouă călătorie, a cărei formă încă nu o deslușesc.

Singurul lucru pe care îl simt este textura drumului de sub picioare.

Din depărtare, de pe marginile câmpurilor, bate un vânt ce aduce cu el miros de ploaie.

Ploaia, aici, încă nu a ajuns.

Dar aștept furtuna.

Din când în când, în zile ca cea de astăzi, cu ploaie densă, cu nopți luminate doar de ferestrele caselor, există momente de claritate. Când, ajuns la sfârșitul unui drum, privești pe geam ca într-o oglindă și nu te vezi decât pe tine. Pe tine și tot ceea ce ai lăsat în spate. Toate ușile prin care ai trecut, toate potecile pe care le-ai parcurs, și care acum fac parte din tine.

Un moment imponderabil, efemer, a cărui liniște va mai apărea doar în acel moment de trecere de la o cale, către o alta.

4.2 Dâra de firimituri

4.2.1. Începuturi

M-am născut iarna, într-o zi friguroasă, urmată de zăpezi mari.

Am început să desenez la vârsta de trei ani.

Țin minte chiar și acum unul dintre primele desene, făcute pe o agenda de telefon cu foaie velină (fig. 123), pe un pat de spital cu cearșafuri albe, pe care bătea o lumină galbenă, ca de ploaie, proiectată de soarele de iarnă prin fereastra salonului de copii în care eram internat alături de mama mea. Eram la Spitalul Caraiman. Făcusem alergie la ciocolată. Mama avea un capod colorat plin de figuri geometrice. Cu puțin timp înainte, căutase în penarul cu pixuri pe care îl ținea în geantă, ceva cu care să desenez. Lăsam urme pe hârtie cu ajutorul unui pix negru.

Erau mai mulți copii cu care mă jucam acolo, dar singura fată al cărui nume îl țin minte, era Diana. Afară, în zăpadă, era un câine negru. Asta e tot ce îmi amintesc despre acea perioadă.

Nu îmi amintesc v beexact ce intenționeam să reprezint în desenele din agendă (fig. 124, 125, 126), însă observ că revin în mod organic în lucrările recente, douăzeci de ani mai târziu, la același tip de sinteză vizuală.

A urmat descoperirea unui instrument nou: cutia cu acuarele (fig. 127). Din interiorul ei au început să apară un nou set de urme și nuanțe vii (fig. 128, 129, 130, 131, 132). Alături de acuarele, au urmat, la aproximativ un an distanță, cariocile ce aveau să devină, între cinci și șase ani, instrumentul meu preferat de desen (fig. 133). Erau portabile și le puteam folosi oriunde, fără să fie nevoie de pensule sau apă. Îmi plăceau caietele de matematică (fig. 134, 135, 136, 137). Îmi ofereau o structură peste care să construiesc. Pentru acuarele însă, foloseam întotdeauna caiete cu foaie velină. Părinții mei și mătușa mea s-au străduit întotdeauna să îmi cumpere cele mai bune materiale pentru desen și pictură. Acuarela prezenta ceva interesant prin modul în care apa și culoarea se combinau, pigmentul explodând lent în borcanul cu apă limpede din debutul oricărui desen. Apoi erau momentele în care puteam observa cum culorile se imbinau pe hârtie, interacționând atunci când tușele se atingeau între ele, ceea ce pentru mine era aproape ca un experiment constant al legilor fizicii.

Desenam și pictam pe orice. Activitatea preferată era să colorez cu pensula discret geamul de la ușa sufrageriei, fără ca părinții mei să observe.

Caietele mari de matematică din acea perioadă sunt pline cu desene vii ce definesc lucruri cotidiene. Peisaje, case, căței, pisici, mașini, lacuri, mări, oceane, etc.

O temă interesantă a perioadei respective o reprezintă portretele (fig. 138, 139, 140, 141, 142), o temă care ulterior avea să dispară pentru mult timp din repertoriul meu. Portrete de oameni dați în urmărire (wanted posters).

O altă componentă (repet, aveam doar 5-6 ani) o reprezintă satira politică și socială. Benzi desenate despre partide și luptele lor interne, despre șoferi care circulau sub influența alcoolului, etc. O ramură ce a dispărut ulterior. Acestea erau întotdeauna realizate în liner negru.

Acuarelele urmăreau și ele cam aceleași tematici (fig. 143, 144, 145, 146, 147), diferența mare fiind cea stilistică. Dacă desenele erau toate liniare și controlate, conținute în formă, acuarelele erau mult mai expansive, formele mult mai necontrolate, tușele mai largi și mai abundente, culorile, aplicate pe suprafețe mai mari. O altă diferență interesantă, ce s-a păstrat cam până la vârsta de 16 ani, a fost faptul că atunci când pictam, nu foloseam creionul pentru a

scria un desen în prealabil peste care să aplic ulterior culoare. Pensula era creionul meu. Cu ea trasam liniile, conturam formele, construiam atmosfera.

Gândind retrospectiv, era ca și când aș fi gândit diferit, în funcție de instrumentul folosit. Și e posibil ca această scindare între instrumente și atitudini de lucru să stea și la baza celor două lumi imaginare prezentate anterior. Cea monocromă, calculată, geometrică, și cea plină de elemente naturale și culoare, organică. Vom reveni asupra acestor două aspecte ulterior.

De asemenea, revenind la desenele copilăriei, mai este interesant de observat că siluetele umane aveau o frecvență mult mai mare în caietele de matematică, decât în caietele veline cu acuarele, unde erau mai degrabă absente.

Un alt lucru ce a marcat acea perioadă au fost o serie de coșmaruri, multe dintre care încă îmi sunt proaspete în minte. Într-un mod curios, niciunul din acestea nu a trecut în desenele mele din acea perioadă.

Coșmarurile continuă și astăzi, deși mai rar.

4.2.2 Schimbarea paradigmei

4.2.2.1 Bradul de ceară

Am continuat să desenez și în anii școlii primare.

Peisajul se schimbase între timp. Lăsasem în urmă ușa cu geam pictată discret și pe ascuns în acuarele, grădina cu legume și parcul mic unde hrăneam găini, pentru un nou apartament în apropierea unui râu și a unui parc semnificativ mai mare.

În această perioadă am început o serie de desene realizate tot cu ajutorul cariocilor, în care încercam să imaginez design-uri mai eficiente pentru orice mijloc de locomoție îmi putea trece prin minte: mașini, camioane, avioane, trenuri, vapoare, elicoptere, etc. Țin minte că eram foarte entuziasmat de posibilitatea de a le conferi o formă potențial inovatoare.

Acuarelele continuau și ele să apară, cu o orientare puțin diferită totuși, deoarece începusem să integrez în tematica abordată elemente din mediul imediat nu doar ca reflexie a imaginației sau a lumii mele afective ci și ca studiu al realității. Prin urmare, ajunseseam la vârsta la care făceam trecerea de la ideoplastie către o viziune fizioplastă. Încercam să redau proporțiile, texturile și structurile elementelor în concordanță cu realitatea. Aici pot da ca exemplu un studiu al acvariului cu pești pe care tata mă învăța să îi îngrijesc (fig. 148, 149, 150), și țestoasa pe care

o avusesem înaintea acvariului (fig. 151), și care și-a aflat sfârșitul, în mod paradoxal, deși era o țestoasă de apă, înecată, în urma unei pneumonii severe.

Lucrurile au luat însă o întorsătură semnificativă din cauza unei întâmplări ce nu avea legătură directă cu desenul. Mă aflam la ziua unei prietene de familie și nu eram atent la discuțiile adulților. Fiind vară, pe mesele restaurantului fuseseră aprinse lumânări albe. Cea de pe masa noastră se topise destul de mult, lăsând multă ceară să se scurgă dincolo de marginile ei. Am luat o scobitoare și am început să mă joc în ceara topită. Nu după mult timp am observat că pot desprinde ceara aplatizată de la baza lumânării și o pot reîncălzi fie la flacără, fie în palmă, redându-i maleabilitatea. Am testat întâi materialul, modelând câteva forme simple, pentru ca mai apoi să abordez un obiect mai complex, pe baza unui prototip pre-existent pe care îl aveam în minte: bunica avea o lumânare verde, turnată sub forma unui brad. Am decis ca scobitoarea să devină trunchi, iar marginile lumânării revărsate, stilizări ale rândurilor de crăci ale bradului. Cu o determinare și răbdare pe care mama nu le mai văzuse până atunci, cu riscul de a mă frige de la ceara topită (ceea ce am și reușit de câteva ori, fără să dau însă înapoi) am continuat să construiesc cu tenacitate, nivel după nivel, până în vârf, moment în care m-am declarat mulțumit și m-am oprit.

Întorși acasă, două lucruri s-au întâmplat:

1. Bradul de ceară a fost înfipt într-o bară de plastelină albastră care i-a devenit suport și contragreutate pentru mulții ani ce aveau să urmeze până când bradul avea să cedeze presiunii timpului;
2. Mama a hotărât că trebuie făcut ceva cu abilitățile mele creative.

4.2.2.2 Dilema

Deși nu aveam prieteni buni în clasele primare, mi-a fost greu să renunț la ideea de a continua în același colectiv la liceul cu specific spaniol la care studiasem în învățământul primar. Era o iluzie a siguranței la care nu eram pregătit să renunț.

Lucrurile se schimbaseră în ultimele câteva luni. Mersesem împreună cu mama la cercul de artă de la Palatul Copiilor. Inițial încăpățânat și reticent, odată ajuns acolo nu am vrut să mai plec. Îndrumați către cercul de bandă desenată, în urma unui test simplu, de a picta în interiorul unei siluete umane decupate, haine și trăsături, am fost redirecționați către o altă aripă a clădirii, la atelierul de modelaj. Mi-a luat mult timp să rețin drumul până acolo, deoarece trebuiau

străbătute o serie de culoare aproape identice care orbitau în jurul unei curți interioare. Zidurile pe care le vedeam pe ferestre erau și ele identice, toate fiind decorate cu aceeași cărămidă roșie, ferestrele fiind ele însele aceleași pe toată raza cercului. La un moment dat, găseam un set de scări pe care le coboram și ajungeam la ușa atelierului. Fusesem îndrumați aici, deoarece profesoara, deși predă modelaj, preagătea și elevi pentru examenul de admitere la liceul de arte. Primul test pe care l-am avut de dat, a fost să desenez o cană. Atunci am făcut cunoștință prima dată cu conceptul elipsei și al faptului că este de fapt reprezentarea în spațiu a unui cerc privit din lateral. Știu că acest fapt m-a fascinat o perioadă destul de lungă. Faptul că marginea căzii nu avea colțuri, așa cum avusese până atunci în desenele mele. Apoi mi-au fost prezentate compozițiile cu personaje. A urmat achiziția unui nou set de acuarele (Pelikan, de data aceasta).

În clasă cu mine mai aveam o colegă ce urmărea și ea să se înscrie la liceu de arte, dar se pregătea cu un alt profesor. Întâmplător, era fiica învățătoarei mele. Dânsa, aflând de pasiunea mea, ne-a invitat, pe mine și pe mama la atelierul domnului Dorel Zaica, despre care, la momentul respectiv nu știam nimic. O singură ședință a fost suficient ca să mă convingă și pe mine, și pe mama de oportunitatea atelierului dânsului.

Pentru mine acel atelier urma să devină un fel de refugiu, ani la rândul, dar nu știam încă acest lucru. Probabil că aș fi putut să-mi folosesc timpul altfel, dar nicio altă variantă nu ar fi fost un câștig mai mare.

Dânsul mi-a prezentat pentru prima oară tempera, acest material pe care îl căutasem fără să știu și în maniera căruia întrebuițam de ceva timp în mod greșit, acuarelele.

Am continuat pregătirea pentru examenul de la liceul de arte la atelierul dânsului, cu o metodă pedagogică cu totul diferită, nouă și neobișnuită pentru mine, dar potrivită exact pentru nevoile mele creative. Dar despre acest aspect voi vorbi într-un capitol separat.

Premisa unui liceu în care să învăț doar despre desen și culoare îmi surâdea, m-aș fi văzut făcând lucrul ăsta. Alternativa era continuarea la aceeași școală generală la o clasă de matematică intensiv, alături de măcar o parte din foștii colegi, perspectivă care mă atrăgea și ea (în acea perioadă chiar eram pasionat de matematică, și am continuat să fiu până în liceu), însă parcă nu la fel de mult ca ideea liceului de arte. Cu toate acestea, era un lucru care nu îmi plăcea deloc: faptul că aveam să schimb colectivul complet. Oameni noi, fețe noi, profesori noi.

Decizia știu că am luat-o într-o discuție intensă în care am dus o importantă luptă cu mine, într-o după-amiază, în bucătăria bunicii. Era ziua mea onomastică și primisem primul CD

cu muzică. Mama, tata, mătușa și bunica erau cu toții acolo. Diferența a făcut-o întrebarea mamei: dacă nu ar fi fost vorba de colegii de clasă, ce aș alege? Până la acel moment nu reușisem să separ aceste două aspecte. Răspunsul a fost clar: desenul.

4.3. Anxietate și refugiu

4.3.1 Liceul de Arte

Mult timp m-am întrebat ce anume s-a întâmplat între 10 și 13 ani. Ultima vârstă la care țin minte că încă mă bucuram desenând, și momentul în care cele două simboluri, camera și întunericul și-au făcut loc în imaginația mea. După îndelungi căutări, răspunsul, aflat de fapt în văzul meu tot timpul, era faptul că desenul își pierduse gratuitatea. Devenise o unealtă. O unealtă împotriva anxietății mele sociale.

Cumva, în toți acei ani, am reușit să fiu mai mult sau mai puțin inadaptat social. În special în copilărie era foarte dificil să fiu acceptat într-un grup. Încă nu reușesc să îmi dau seama exact de ce.

Cât am fost copil, scutul meu a fost în primă fază cunoașterea. Eram foarte curios și asimilam rapid informații despre orice. De la un punct însă, am realizat că, mai mult decât pasiune, informația poate să fie folositoare în contextele sociale.

Să știi mai multe lucruri decât toți ceilalți din cameră, decât toți ceilalți din jurul tău. Astfel, oricare dintre ei, dacă ar fi încercat să se poziționeze într-o poziție de putere, eu să am avantajul de a cunoaște și a folosi informații astfel încât situația să rămână echilibrată. Alesesem cumva, inconștient informația, pentru că îmi era la îndemână, iar grădinița și școala erau două medii în care aceasta era apreciată.

Același lucru a devenit, ulterior, și desenul în gimnaziu. Pentru că mediul în care mă aflam aprecia desenul de data aceasta, mai mult decât informația.

4.3.2 Dorel Zaica

Greșala în desen este un produs al sistemului educațional. În desen nu există corect sau greșit. Desenul este doar coerent sau nu cu tine însuși. Există, într-adevăr și situația în care desenul nu corespunde cu imaginea mentală pe care o ai despre el, dar asta nu înseamnă că poate

fi judecat de ceilalți. ”Greșeala”, imperfecțiunea, nu este una de ordin exterior, ce poate fi judecată de ceilalți. Este un dezechilibru și o nemulțumire de ordin interior, cu care omul se va lupta, până va găsi echilibrul dorit, chiar dacă acel echilibru va fi căutat de-a lungul mai multor lucrări sau mai multor ani, poate chiar uneori, de-a lungul întregii vieți.

Desenul te ajută să te aprofundezi pe tine, fiecare linie pe care o așterni pe hârtie, fiind o poveste lămuritoare, o pildă, o parabolă despre tine însuși. Indicii. O dâră de firimituri (înapoi) către tine însuși.

Iar la acest drum a contribuit în moduri nenumărate domnul profesor Dorel Zaica.

Țin minte că în liceu, când mergeam sâmbăta la cursurile lui, deși în mod normal exercițiile durau două ore, două ore și jumătate, am reușit performanța de a petrece odată nouă ore în șir, și probabil că dacă dânsul nu ar fi plecat acasă la sfârșitul zilei, aș fi rămas în continuare acolo să lucrez.

Pot spune, cred, că am făcut mai multe școli deodată: școala-școală și școala Zaica.

Aș vrea să mai adug ceva despre dânsul, făcând referire la una dintre analogiile pe care le face chiar el: Imaginați-vă o bibliotecă infinită, cu rânduri de cărți din toate erele care umplu din podea până în tavan spațiul de jur împrejur. Pus în fața alegerii unei cărți, fără ezitare ar găsi rapid raftul pe care s-ar afla cea aleasă, ar deschide cartea, din interiorul ei ar desprinde trei foi, apoi ar alege câteva cuvinte de pe acele pagini, care, în momentul acela ar fi exact lucrul care îți este ție necesar pentru a merge mai departe. Această esențializare a lucrurilor a ajuns, în timp, să joace un rol important în modul în care îmi gândesc lucrările și instalațiile.

Ar trebui poate să explic câteva lucruri despre biografia sa. Dorel Zaica este unul dintre pionierii exercițiilor de creativitate în artă. Cu o carieră de peste 53 de ani în arte vizuale, atât ca artist cât și ca profesor, a pus bazele a peste o sută de exerciții de sporire a creativității, exerciții care mie, personal, mi-au reformat sistemul de gândire. Ședințele de lucru debutează întotdeauna cu un set de istorii și întrebări despre lume, obiecte, oameni, toate personalizate, adresate astfel încât copilul să nu se mai simtă îngrădit în limitele răspunsurilor logice, corecte și, astfel, să își dea frâu liber imaginației. Odată creierul fiind setat în afara noțiunii de ”corect” și ”greșit”, devine mult mai creativ, mai receptiv la schimbare, iar ideile noi, inovative, abundă. După aproximativ o oră de exerciții mentale, se trece la exercițiile vizuale, care pun un cu totul alt set de probleme, bazându-se însă, pe aceeași flexibilizare a minții copilului și pe imaginația acestuia.

Acest sistem de lucru, a ajuns să fie denumit ”Experimentul Zaica”. *Experiment* care presupune în fapt un sistem foarte bine pus la punct, al cărui roade, ca absolvent al programului, încă le culeg, de mai bine de un deceniu și jumătate.

Sistemul dânsului te învață că nu există răspunsuri greșite, ci doar imaginație. Totul este gândit să te pună în fața unor situații noi, cu care nu te-ai mai întâlnit până atunci. Fiecare exercițiu este o provocare. Fiecare exercițiu îți dă noi chei de interogare a lumii și a propriei existențe.

Din stilul dânsului de lucru am preluat poate liniștea și preocuparea pentru om și condiția sa în lume. Știu că sună abstract, dar mă refer la atmosfera aceea de introspecție a lucrărilor sale, în care gălăgia, dacă există, de cele mai multe ori se află în interiorul personajului, ascunsă privitorului. O solitudine contemplatoare orientată către interior. Cred că cel mai degrabă pot asemăna acest concept cu un labirint interior. O continuă căutare de sine. Acestea sunt elementele pe care cred că le-am luat cu mine din lucrările dânsului.

4.4 Primele texte

În clasa a VII-a am avut ocazia de a întâlni două profesoare care priveau diferit materia pe care o predau. Un context logistic straniu a făcut ca perioada petrecută cu fiecare dintre ele la catedra de limba și literatura română, să fie de un semestru. Au făcut însă două lucruri importante: mi-au stârnit curiozitatea și m-au încurajat să scriu. Astfel am început să elaborez texte cu o mai mare aplecare asupra subiectului, mai întâi poezie, urmată la scurt timp și de proză scurtă. De asemenea, un an mai târziu am început să țin un jurnal. Poeziile erau de natură simbolistă, cu o tematică sumbră. Din versurile elaborate atunci, am să citez doar câteva, relevante pentru premisele imaginarului personal: ”Toată noaptea mă-n-conjoară / Singur în universul meu / Noaptea, ca o cameră-n întuneric / Îmi apasă mintea / Nu mai suport.”

Asemenea narațiunii din prima parte a acestei secțiuni a lucrării, ce reprezintă forma finală a imaginarului, singura explicație pe care o pot identifica este o sintetizare a anxietăților și întrebărilor sub forma unor simboluri ce pot fi vizualizate și îmblânzite prin desen. Dovadă pentru această interpretare stă faptul că, în mod conștient sau nu, simbolurile, odată create, au trecut proba timpului, rămânând o parte integrantă a imaginarului, la cele existente, doar s-au adăugat noi elemente, fără ca cele deja descoperite să se estompeze.

Jurnalul, inițial început ca un exercițiu literar, a devenit un mod de clarificare a fluxului constant de gânduri și întrebări ce îmi străbătea mintea. Puteam să transcriu totul pe hârtie, și să îmi studiez stările și reacțiile mai bine. Analiza s-a transferat astfel, de la operele literare, la elementele constitutive ale propriei mele persoane.

Proza scurtă a fost următorul pas. Elementele din jurnale erau încryptate în simboluri, narațiunile personale devenind astfel scurte povești fantastice. Acest tip de conversie, alimentat de structurile de gândire neconvenționale pe care le practicam în continuare la cursurile domnului Zaica aveau să joace un rol important în dezvoltarea ulterioară a imaginarului personal.

4.5 Cutia cu chibrituri

Un an mai târziu, în clasa a VIII-a, împreună cu un grup de prieteni din clasă am fost recomandați unei studente de la psihologie, care realiza un studiu în cadrul unui ONG asupra elevilor de la arte. Ședințele de grup erau informale, și în general evitam să vorbesc prea mult despre mine. Dar ascultam în schimb ce spuneau ceilalți. De câteva ori însă, am găsit prilejul de a împărtăși și eu câteva lucruri.

Într-una din zile, am fost rugați să căutăm în camera respectivă un obiect cu care ne identificăm. Am căutat destul de mult și nu reușeam să mă regăsesc în nimic.

Într-un final am deschis un sertar unde erau multe jucării. Sub ele se afla o cutie de chibrituri. Instinctiv am luat-o. Apoi am ars toate bețele din ea, spre surprinderea celorlalți, jucându-mă în același timp cu ceara unei lumânări pe care o tot aprindeam și stingeam. După ce am ars toate bețele, am spus că mă identificam cu ea. Cutia cu chibrituri consumate. Și de atunci, un lung timp, am rămas cu întrebarea: Ce se întâmplă atunci când se golește cutia? Cu ce mai luminezi?

Este o altă temă ce a trecut proba timpului, și care, în simbolistica actuală corespunde momentului în care toate ferestrele se închid și în camera neagră nu mai pătrunde niciun pic de lumină.

Am să reproduc în continuare un fragment din textul ce însoțea o lucrare realizată opt ani mai târziu, în anul întâi de studii masterale, ce relua tema chibritelor:

”De când mă știu am ars pentru alții. În stânga și în dreapta. Chibrit după chibrit. Cumva îmi oferea o alinare. Dacă făceam ceva pentru cineva, contam. Cu cât efortul meu depus era mai mare și arderea mai intensă, cu atât mă simțeam mai mulțumit în final. Deși eu de fapt mă aflam într-o continuă căutare. Și asta era de fapt un test. Pentru ceilalți. Are cumva, cineva să se consume la fel, cu aceeași intensitate pentru mine?

Problema este acum, că am realizat că ard, deși cutia este goală. Chibriturile s-au terminat de mult. Nu știu ce anume se aprinde și cum.

Oricum tot procesul de consumare pentru ceilalți era în definitiv o fugă de mine. O fugă de golul din mine mai exact.

Nu știu ce anume mă mână mai departe. De unde apar chibriturile pe care totuși le ard, sau ce se întâmplă cu ele odată ce se consumă.

Până când va continua arderea și de unde vine combustibilul?...

Sunt întrebări la care încă nu am răspuns.

Aștept ca ceva sau cineva să reumple cutia goală.

Cutia pe care am realizat-o vorbește totdată și despre memorie și despre perisabilitatea ei.

Etichete cu date și cuvinte sunt prezente în cutie de la suprafață până în adânc. Însă observabile sunt doar cele de deasupra. La fel este și memoria. Amintirile recente sunt cele mai pregnante, pe când cele din copilărie devin din ce în ce mai puține și mai îndepărtate.

Fiecare chibrit reprezintă un moment în care m-am consumat. Pentru cineva sau pentru ceva.

Sunt mai multe tipuri de arderi interioare. Cele care te consumă, și cele care te conduc mai departe, care te trag mai departe în timp. Care te împing înainte.

Ambele tipuri de arderi sunt prezente în cutie. Bețele de care nu am legat nimic reprezintă arderile consumatoare. Cele care au cuvinte sau date atașate, mult mai puține, reprezintă o selecție de momente pozitive. În care focul interior era productiv, iar nu distructiv.

Cutia în sine este un simbol psihanalitic al subconștientului. Iar lucrarea mea este o radiografie a memoriei. A unui trecut consumat definitiv, fără șansă de reîntoarcere.

Orice chibrit neaprins reprezintă un potențial. Orice chibrit aprins este un moment prezent. Orice moment trecut, este un chibrit ars.

Cutia e plină de chibrituri arse.

Niciunul întreg.”

Această lucrare, intitulată *Ardere* era însoțită de o animație a unui chibrit ce se aprindea pe sine pentru a lumina calea altor obiecte pierdute în întuneric, până la consumare și o scurtă secvență de narațiune grafică, ce prezenta o călătorie a chibritului stins în afara spațiului întunecat, într-o căutare sortită eșecului, a propriei cutii de chibrituri. Am sărit însă puțin cam mult în timp. Aici deja apar în manieră concretă simbolurile ferestrei, ușii, a labirintului, sub multiplele sale forme, și tema căutării perpetue. O primă variantă încheată a lumii geometrice. La începutul acestui subcapitol ne aflăm însă, abia la primele semne de concretizare a simbolurilor, așa că ne vom întoarce în anul 2007.

4.6 Elaborarea limbajului simbolic

Gimnaziul nu a fost deloc un teritoriu bun pentru explorare la nivel tematic. Naturi statice, compoziții, și întotdeauna, tematici impuse. Chiar și atunci când trebuia să facem anumite lucruri creative, când ne erau prezentate concursuri la care puteam participa existau niște subiecte deja stabilite de către organizatori. La una dintre competiții însă, am reușit să câștig un premiu ce a venit la pachet cu o tabără de creație în afara țării.

Macedonia a fost prima țară în care am călătorit.

A fost prima ocazie, după mult timp, în care tematica era suficient de largă încât să pot să îmi aleg singur ce aspecte reprezintă din străzile orașelor, Krushevo (fig. 152, 153), Bitola (fig. 154) și Ohrid, chiar dacă exista și aici constrângerea peisajului. Această constrângere, pentru mine era o eliberare. În timpul liceului, foarte rar am avut ocazia de a face peisaj. Cu atât mai puțin să avem timp să lucrăm în plein-air.

Era prima dată când aveam ocazia să mă plimb în tihnă, să observ, să analizez, să selectez și apoi să pictez clădiri asupra cărora timpul își lăsase amprenta. În București nu găseam răgaz să văd cu adevărat împrejurimile.

Peisajele le păstrasem în vedere în atelierul domnului Dorel Zaica, deoarece școala nu încuraja deloc astfel de demersuri. A fost o pasiune continuă pentru mine. Era un refugiu în fața tematicilor repetitive ale școlii. Singurul curs la care aveam parte de o oarecare varietate, era cursul de desen, unde începusem să explorăm mai multe tehnici, și, din acest motiv, să ne fie

propuse pentru studiu și subiecte și obiecte ceva mai interesante. Unul dintre aceste obiecte a fost o rădăcină împletită (fig. 155) Tema împletiturii avea să rămână una din teme centrale ale perioadei adolescenței. Un alt element specific perioadei ce a debutat odată cu această rădăcină a fost multiplicarea propriilor lucrări. Datorită frecvenței ridicate a concursurilor din acea perioadă, profesorii găseau potrivit să trimitem și să retrimitem, și să retrimitem aceași și aceeași lucrare la mai multe concursuri. Așa am ajuns să am până la urmă cinci variante ale rădăcinii.

Împletitura avea să revină sub forma unei lucrări în creion ce reprezenta un fragment dintr-un gard împletit de la Muzeul Satului. Mult timp am crezut că acel gard este înalt, dens, maiestuos, întrucât lucrasem după o fotografie, pentru ca ulterior să se dovedească contrariul, odată cu vizita la muzeu.

Trei ani mai târziu, în primăvara anului 2009, am revizitat tema împletiturii, și am realizat un triptic: Un desen în tuș brun (fig. 156), o gravură pointe sèche și o a treia lucrare în tehnică mixtă, a aceleiași împletituri de cozi de ceapă. A reprezentat un adevărat exercițiu de răbdare și de rafinare a tehnicii peniței și a gravurii.

Realizarea unei singure bucle din împletitură consuma în jur de 6 ore, în funcție de grosime și complexitate. A fost singura dată când am reușit să lucrez susținut, cu program fix, câte șase ore pe zi, în fiecare zi, din momentul în care mă întorceam de la liceu până la miezul nopții. În weekend, toată ziua. A fost un adevărat exercițiu de disciplină, rigoare și răbdare, ce avea ulterior să rezulte în ideea trudei cu sinele.

Era asemenea unui ritual. Ascultam constant muzică, iar tușele deveniseră aproape mecanice. Eram prezent mai degrabă în poveștile ce mi se derulau în minte decât pe hârtie. Povești ce ulterior aveau să treacă în cuvinte și să alcătuiască baza imaginarului personal. Tușele de peniță mă ajutau să leg gânduri, să umplu spațiul dintre două interogații, să îmi analizez propriile demersuri, propriul comportament. Mâna se ghida singură, gestul se rafina cu fiecare tușă, iar gândirea privea din ce în ce mai adânc în interiorul ei.

Momentele de analiză ale jurnalului ce debutaseră cu câțiva ani înainte, migraseră cu această ocazie, în desen.

Țin minte că acesta a fost prilejul cu care am început să epurez ideea unui deșert infinit de toate firele de nisip, urmând ca din această imagine să rezulte labirintul alb, fără margini sau repere, și labirintul fizic, infinit, simboluri asupra cărora am să revin.

O ultimă împletitură avea să apară doi ani mai târziu, la 19 ani, sub forma unei ilustrații pentru o poezie despre absență (fig. 157), o altă temă asupra căruia voi reveni.

4.6.1 Marea

Undeva în jurul vârstei de doisprezece ani am asistat, în timpul unei vacanțe la mare alături de părinții mei, la un fenomen simplu, dar care, pentru mine, în acel moment, a reprezentat ceva fascinant și o întâmplare ce avea să mă marcheze în mod subconștient pentru tot restul vieții. Era o zi normală de plajă fără nori, fără un vânt prea puternic. Apa însă era rece și nu se putea face baie. În acest molcom drum al zilei, la un moment dat un val, care nu părea cu nimic mai deosebit de celalalte, se sparge, iar spuma lui se întinde vast până la primul rând de cearșafuri. Un al doilea val îl urmează, și îi face pe turiști să își strângă lucrurile ude și să se dea la o prate din fața valurilor. Un al treilea și un al patrulea val, mușcă din țarm cu poftă, până la picioarele și bagajele noastre. Ne-am ridicat și noi în acel moment și ne-am mutat din calea apei. Acea după-amiază și zilele ce i-au urmat, au păstrat linia țarmului în acel loc înaintat în mal. Nimeni nu a fost rănit, nimeni nu a pierdut nimic. A fost pur și simplu un eveniment care ar fi putut să fie ignorat de alte persoane, și aruncat între mulțimea de lucruri cotidiene care sunt epurate în fiecare zi de creier și lăsate pradă uitării. În cazul meu însă, fenomenul a fost absorbit în subconștient și materializat sub forma unor vise recurente. Prin urmare, de atunci și până în prezent, în mod constant, vizitez tot felul de țarmuri realiste sau fantastice, decoruri imaginare necesare minții pentru a multiplica și hiperboliza scena reală sub forma unei mări ale cărei valuri cresc atât de mult încât invadează nisipul, iar eu îmi pierd de fiecare dată ghiozdanul și lucrurile în ea, fără a mai avea nicio speranță de a le recupera. Uneori mă întreb dacă nu reprezintă o teamă subconștientă de a nu pierde controlul. Ghiozdanul fiind resursa reală a tuturor lucrurilor de care aș putea avea nevoie în orice situație.

Încă nu am reușit să salvez niciun lucru din apele ei întunecate.

Ca imagine însă, plaja apare, prima dată câțiva ani mai târziu, în 2007, fără o legătură cu simbolul ce avea să devină ulterior. Pictam o stradă îngustă între ziduri de case, când am observat că, întoarsă pe lateral, strada devenea un zid, iar zidurile plajă. Ferestrele caselor, gropi în cer și în nisip (fig.158) Atunci nu știam, dar doi ani mai târziu, țarmul și marea aveau să se coaguleze și ele, ca simboluri încărcate de semnificații în imaginarul meu.

În 2008 și 2009, la finalul taberelor de pictură din Macedonia am avut oportunitatea de a petrece două zile, câte una în fiecare an, în orașul Peraia, la 4 km de aeroportul din Thessaloniki.

Intrarea în apă este lină. Din loc în loc, hoteluri fantomă străjuiesc marea. Marea este calmă. Un ponton lung cu felinare brăzdează linia mării. Este dimineață. Ora 5 și jumătate. Soarele încă nu a răsărit. Eu stau pe un scaun găsit pe plajă, desprins probabil de vreo mână din cârdurile teraselor grecești ce se întindeau pe alocuri până la buza mării. Aici însă plaja este liberă. Este sfârșit de Mai. Lumina gălbejită, pală, dizolvă încet, încet, apa neagră a nopții. Valurile se sparg tăcut de țărni. Îmi făcusem greșit calculele. Omisesem faptul că soarele răsărea din spatele Muntelui Chortiatis, ceea ce îi întârzia apariția cu minute bune. Timp în care mie îmi era din ce în ce mai frig. Pe plajă eram doar eu și un grup de pescari matinali care își întinseseră undițele în capătul pontonului. Și mai era o buburuză care se așezase pe adidasul meu. Tremurând, am pornit la pas pe malul apei, cu intenția de a explora cât se poate de mult din țărni, până când soarele avea să răsară, pentru a mă încălzi. Am mers până într-un capăt al plajei unde nisipul se sfârșea într-un sol brun din care răsăreau fire de iarbă tinere. Din acest punct, scrutând orizontul după un soare ce refuza cu încăpățănare să se ridice din spatele muntelui, am pornit în sens opus. M-am hotărât să mă opresc abia după ce am parcurs și mai mult de jumătate din partea vestică a plajei stațiunii. M-am oprit pe o peninsulă artificială, din vârful căreia țâșnea un dig de-a lungul căruia ancoraseră o seamă de bărci. Îmi aducea aminte cumva de imaginea pe care i-o atribuisem eu digului din Ohrid (fig.159 - Imagine care era foarte departe de configurația adevărată a acestuia. Însă așa simțisem că trebuie să îl sintetizez cu câteva zile înainte). Arunc cu pietre în apă. Acesta este momentul în care am observat că bubruza încă nu s-a dat jos de pe adidasul meu. Ba mai mult, mă însoțește pe tot drumul înapoi prin nisip. Undeva, în scurtul drum dintre plajă și hotel, dispare. Ajuns înapoi în camera de hotel, mi-am încropit din antebraț o pernă pe care să recuperez din somnul pe care nu îl avusesem. Pe balustrada de beton a balconului se adună, în jurul meu, alte buburuze.

Încă mă gândesc uneori, la toată călătoria aceea, dimineața.

În ciuda acestei noi experiențe definitorii la marginea mării, visele și coșmarurile cu marea au continuat. Mare întunecată de furtuni, brăzdată de fulgere, luminată de zăpadă, colorată de nori sau înghețată în cristale mari de gheață, toate aceste stări au continuat să apară recurent în vise.

Valurile din copilărie, alături de drumul parcurs cu piciorul, singur în acea dimineață și de imaginile ei recurente, plăsmuite în timpul somnului de subconștientul meu, au dus la pătrunderea mării și a marginilor ei rugoase în imaginarul meu creativ.

4.6.2 Omul

Una dintre cheile către alfabetul meu simbolic a fost în parte, după cum am menționat anterior, preocuparea domnului Dorel Zaica pentru silueta și condiția umană și sinteza pe care o făcea în procesul de esențializare al siluetelor sale. De la dânsul am învățat să păstrez doar esența formală a elementului pe care doresc să îl redau. Simbolul. Rezentantul.

Din propria auto-analiză a rezultat însă, mai mult, o dorință de găsi o serie de elemente primordiale definatorii, atemporale, pentru condiția omului. Care au fost elementele definatorii ale omului pe care le-am identificat în acea perioadă? Construcția de structuri care să îl adăpostească, utilizarea unui limbaj complex, și propriul său contur. Toate aceste elemente aveau să pătrundă în dicționarul personal vizual.

Sintetizarea vizuală a simbolurilor în desen, dincolo de literatură a debutat cu o anumită lucrare (fig.160). A fost prima dată când am juxtapus peisajelor, simboluri. Silueta umană, câmpul și scara. Sub influența simbolisticii lui Dorel Zaica, am încercat și eu o sinteză a siluetei umane. Prin opoziție cu siluetele sale sculpturale, parcă pictate în piatră, m-am concentrat asupra golului, asupra spațiului interior al omului. Omul ca deschidere prin care poți privi.

Retrospectiv privind, aceasta pare a fi prima *fereastră*. Țin minte că am pornit de la ideea de a nu face pur și simplu o decupătură de formă umană prin care să se vadă restul peisajului, ci am ținut să alterez subtil peisajul. Câmpul este gol, lipsit de vegetație, iar în orizont, în locul dealurilor, trei tușe de culoare albastră, transparentă sugerează structuri antropomorfe distante. Ruine aproape de nedistins în planul general al peisajului. O notă pe care mi-am lăsat-o doar pentru a-mi servi propriei imaginații. Primul spațiu liminal.

Ulterior acestei lucrări am început să caut, să strâng liste de simboluri pe care încercam să le epurez constant.

Zonele de confluență între voința umană și natură pot fi observate în urmele pe care mintea umană le trasează geometric, constant, de mii de ani pe suprafața pământului prin structurile pe care acesta le lasă în urma sa. Urmele locuirii ce se păstrează prin adăposturile acestuia măcinate de timp și fenomene naturale, constituie puternice imagini ale absenței.

Prin urmare, aflându-mă în această căutare a trecerii umane prin lume, îndreptarea către structurile industriale megalitice prin care acesta a încercat să supună natura voinței lui, a fost una organică.

Odată stabiliți parametri stilistici: peisaj minimalist populat de artefacte umane aflate în degradare, au urmat o serie de lucrări ce au lărgit paleta de simboluri.

A doua lucrare din serie, realizată la scurt timp (fig. 161) este una dintre primele lucrări care explorau tema reflexiilor. O serie de oglinzi înșirate pe diferite niveluri de-a lungul unui zid, ce reflectau fiecare o altă versiune a câmpului aflat în spatele privitorului. Diferențele dintre cele 4 versiuni sunt subtile, punând problema dacă sunt într-adevăr reflexii sau ferestre către continuarea câmpului. Dacă erau reflexii, privitorul nu avea să știe niciodată care dintre versiunile prezentate era cea reală, iar dacă erau ferestre, indicau către planuri ce nu corespundeau cu perspectiva planului în care se afla privitorul, autenticitatea lor, dacă într-adevăr ele erau reale, punând sub semnul întrebării veridicitatea propriei versiuni a realității în care privitorul se afla.

În depărtare un coș de fabrică veghea tăcut.

Din seria de picturi voi mai menționa două lucrări, ce introduc motivul ușilor în ecuație. În prima iterație sunt răsfirate de-a lungul unui câmp alb, în diferite stadii de deschidere. Ele nu au însă funcție. Doar există, în bătaia vântului hibernal, ca o tentație pe marginea drumului din șipci de lemn ce duce drept către orizont (fig. 162). A treia lucrare ce a urmat siluetei decupate în șipcile de gard, este o afirmare clară a spațiilor de graniță. A posibilelor decizii înghețate în timp.

Cea de-a doua iterație, neterminată, prezintă o serie de ancadrame de ușă dispuse una în continuarea celeilalte, asemenea unui lung culoar. Ușa de această dată, făcea trimitere către labirintul liniar (fig. 163).

4.6.3 Absența

Elementul comun al lucrărilor mele începând cu acea perioadă este absența umană. Artefactele atestă trecerea omului prin acel mediu la un anumit moment, de nedistins însă din punct de vedere temporal. Simbolul care reprezintă poate, această absență cel mai bine este reprezentat în imaginile pe care le-am avut de realizat pentru evaluarea finală la sfârșitul liceului.

Lucrarea de diplomă pentru liceu a constat în elaborarea unei cărți ilustrate cu o serie de gravuri. Nu puteam alege orice text, ci trebuia să fie neapărat poezie autohtonă. L-am ales pe

Nichita Stănescu, întrucât regăsisem în poeziile sale aceleași lumi vide ce îmi populau și mie imaginația, iar ca simbol, am ales să folosesc scaunul. Sau mai degrabă forma lor alterată de natură și timp. Scaunul mi s-a părut cel mai potrivit la acel moment pentru reprezentarea unei absențe umane continue. Astfel versurile sale au fost acompaniate de o serie de scaune atemporale (fig. 164), umanizate, care se îndoaie, îmbătrânesc, a căror natură este răstălmăcită, care uneori chiar interacționează între ele și din care, uneori rămâne doar umbra.

În aceeași manieră riguroasă în care mi-am restrâns propria paletă de simboluri, mi-am impus niște criterii foarte clare și atunci când am făcut selecția de versuri din opera lui Nichita Stănescu. Am ales numai poezii care nu conțineau zei, cai, nume sau personaje mitologice. Am încercat astfel, să epurez până și simbolistica lui, în căutarea unor elemente primordiale, general valabile.

Absența traveresează opera mea asemenea unui fir roșu. Că este vorba despre peisajele populate cu urme ale artefactelor umane, sau ancadramente vidate de prezența umană, lipsa umanității este un element constant. Cred că faptul că în ultimii ani am început să construiesc fragmente din lumile mele imaginare în realitate sunt o soluție găsită în mod subconștient pentru a modifica această stare de fapte. Odată materializate, aceste spații se deschid posibilităților. *Peisajele* imaginare pot fi parcurse, atinse, experimentate și de alți oameni. Brusc, ele invită prezența umană, pe care o încorporează în mod organic. Omul asigură spațiul liminal dintre imaginar și real, cele două planuri contopindu-se într-unul singur. Ceea ce pentru mine reprezintă un element imaginar, ceilalți oameni experimentează ca realitate.

4.6.4 Cutia

Dacă în lucrările de gravură am juxtapus artefacte umane naturii, în cazul cărții obiect (fig. 165, 166) ce a trebuit realizată de asemenea pentru examenul final, am inversat procedeul și am preluat un element natural pe care l-am juxtapus artefactului de tip artistic.

A fost primul obiect interactiv pe care l-am realizat, și prima mea tentativă de a aborda instalația. Ideea din spatele cărții obiect era aceea de a realiza o meta-carte. O carte care să genereze la rândul ei cărți. Astfel, după deschiderea tuturor straturilor sale, privitorii rămâneau în fața alfabetului cu care își putea scrie fiecare, propria poveste.

Este prima oară când cutia își face apariția în vocabularul meu simbolic. De altfel, cutia abundă de conotații simbolice. În primul rând era un obiect ce își dezvăluia pe rând

componentele și semnificațiile. Observată din afară, era o simplă cutie cubică. Singurul aspect ce o scotea din anonimat era faptul că, pe capacul ei, creștea geometric, o prismă de iarbă plantată cu câteva zile în urmă. Odată cu ridicarea capacului, pereții cubului se desfăceau, lăsând în locul cubului de carton, o prismă transparentă de plexiglas plină cu semințe de iarbă. Prisma se ridica și ea, lăsând să se scurgă toate semințele din jurul unei sticle sigilate cu ceară în interiorul căreia se aflau mărunte litere tridimensionale albe. Cutia reprezenta mintea umană, semințele ideile, sticla sigilată, mesajul, iar alfabetul, limbajul ce avea să alcătuiască povestea. Iarba de deasupra cutiei reprezenta fructificarea ideilor aflate în interiorul ei.

Cutiile aveau să revină în prim plan în cadrul lucrării de disertație, unde, bazându-se pe același principiu al dezvăluirii graduale a mesajului fiecăreia, aveau să poarte în pânțele lor, încrîptări lingvistice (fig. 167, 168, 169).

4.6.5 Turnul Babel

După cum am mai menționat anterior, nu am fost o persoană care să se descurce grozav din punct de vedere social. Și poate liceul a fost unul dintre cele mai bune exemple pentru a descrie acest lucru. O incapacitate de a transmite și de a comunica, cu excepția câtorva apropiați. Era ca și când între mine și ceilalți ar fi existat o barieră de limbaj. Acest lucru a escaladat în primii trei ani de facultate. Colectiv nou, oameni noi, profesori noi, situații noi, ce m-au determinat să încep să analizez actul de comunicare și legătura lui cu obiectul de artă. Eram ferm convins că se poate crea un meta-obiect care simultan, să reprezinte și să comunice un mesaj precis, care să alinieze intenția autorului cu mesajul receptat de privitor. Am observat însă, atât la nivel teoretic, cât și practic, că nu numai că un astfel de obiect este implauzibil, dar că oamenii nu reușesc să transmită verbal sau prin scris nici măcar lucruri banale, așa cum au fost ele intenționate de către emițător. Receptorul adăuga întotdeauna de la el înțelesuri, bazate pe experiențe anterioare, percepții diferite asupra aceluiași cuvânt, context, limbaj paraverbal, etc. Și atunci am realizat că, dacă forma de bază a comunicării curente, limbajul, este atât de greu în fapt de descifrat, un cod, pur vizual, mult mai puțin descriptiv și chiar din contră, de multe ori abstract, nu ar putea să poarte în el o semnificație unică universal transmisibilă. Atunci am început să privesc din alt unghi toată problema legată de lucrările pe care le produc. Dacă fiecare persoană se pune pe sine în obiectul de artă, atunci poate ar trebui ca obiectul în sine să acționeze precum o oglindă. Să fie acel lucru ”aproximativ-exact” care, pornind de la o serie de indici

vizuali, să dea posibilitatea fiecăruia să poată completa cu propriile sale experiențe. Mai mult, dacă singura persoană care deține cu adevărat cheia deciptării obiectului artistic este nimeni altul decât însuși artistul, atunci, poate că ar trebui să îmi mut atenția de la a transmite privitorului, la a-mi transmite mie însumi. La a-mi clarifica mie însumi ce reprezintă și cum mă raportează la elementele lumii și la mine ca organism viu. La a crea o dâră de firimituri înapoi spre mine, astfel încât, ori de câte ori m-aș găsi rătăcind, să pot să mă angajez din nou pe ruta aceasta, în încercarea constantă de a-mi restabili și redefini identitatea. De ce o dâră de firimituri și nu un fir, asemenea celui al Ariadnei în labirintul Minotaurului? deoarece, după cum spuneam anterior, la fel cum păsările veneau și ciuguleau firimiturile din urma lui Hânsel și Gretel la fel, marea vine din când în când și fură obiecte de la mal. Obiecte pe care de multe ori nu le mai pot recupera⁶⁴⁵. De aceea, un șir de texte, obiecte și sunete, care să mă readucă într-o stare de echilibru, se dovedește a fi o cale mult mai înțeleaptă de orânduire a motivațiilor din spatele desenului. O orientare mai puțin către exterior, și mai degrabă către interior. Pentru că o comunicare și o înțelegere mai profundă a sinelui duce întodeauna, în mod poate paradoxal, la o înțelegere mai profundă a exteriorului și a celorlalți.

4.6.6. Camera

Prima cameră pe care am documentat-o datează de acum zece ani. Era în mijlocul unui deșert întins. Fără trăsături aparte. O cunoșteam doar pe interior. Era o cameră care se metamorfoza. Care se vindeca încetul cu încetul. Zidurile vechi i se regenerau. Doar fereastra o lega de exterior. Inițial zidită, ea se deconstruia încet, până ajungea să facă din nou legătura cu exteriorul. Avea și o ușă care însă ducea către un alb omniprezent, fără orizont. Un alb întunecat infinit.

Există un moment în care izbutesc să ies pe fereastră și să văd totul din afara camerei, doar ca să văd ca nu exista un exterior. În afara încăperii nu exista decât fereastra atârnată în aer. Doar atât exista dincolo de marginea ei.

⁶⁴⁵ De ce anume marea? Poate că mai există un motiv al recurenței ei în imaginația mea. Din punct de vedere simbolic, marea stă ca simbol al subconștientului. Faptul că îmi pierd constant lucrurile în ea, nu mă poate duce cu gândul decât la mecanismele de clarificare ale creierului, care selectează în fiecare zi doar ceea ce este necesar pentru mine pentru a parcurge distanța de la zi la noapte și lasă tot restul, ce consideră a fi mai puțin esențial, uitării.

O altă experiență ce m-a determinat să revizualizez și să reevaluez camera, au fost momentul în care am intrat pentru prima dată în catedrala Stephansdom din Viena, noaptea, când mare parte din lumini erau oprite iar întunericul din interiorul unei ogive, își dădea răgazul de a-și imagina catedrala fără acoperiș prin care ar fi pătruns întunericul nopții. La antipodul acestei experiențe, cu un an înainte, redefiniam camera din prisma luminii care pătrundea într-o veche biserică la poalele Munșilor Făgăraș.

Pereții erau afumați, și simțea cum silueta bisericii se strânge în jurul tău, protector. Lumina intra albă doar prin câteva ferestre mici. Senzația pregnantă era aceea că ai fi pășit în interiorul unui corp străpuns ici colo de perdele de lumină albă. Iar sentimentul cel mai pregnant era de adăpost. De siguranță.

A treia vizualizare a camerei avea să fie mult diferită de prima. Inspirată mult din experiența vechii bisericii, din camera imaginată inițial nu mai rămăseseră decât fereastra și ușa. În rest doar întuneric. Însă nu unul claustrofobic, ca în poezia enunțată anterior, ci unul familiar, ce poate fi împlânzit.

Ce a rămas constant însă a fost proprietatea de metamorfozare.

Într-un final, în acea perioadă am asociat imaginea camerei întregului proces de a desena.

Uneori e ca o încăpere goală, simplă, fără caracteristici arhitecturale distincte. Atârnate de ziduri, ferestre și uși de diferite forme își schimbă constant poziția și starea (închis/deschis/întredeschis). Nu există o sursă de lumină; ea intră doar prin deschiderile camerei.

Îmi asumam camera asta. Întrebarea mea rămânând ce se va întâmpla atunci când se va închide și ultima fereastră?

Și atunci ajungeam la astfel de concluzii:

Între timp totul s-a întunecat. Ferestrele s-au închis. Ușile s-au zidit. Înăuntru e numai întuneric. Nicio sursă de lumină. Rămân doar cu dreptunghiul alb al caietului, la fel de întunecat precum restul camerei ce mă-nconjoară. (sau uneori era singurul dreptunghi luminos, care devenea el însuși fereastră). Încerc să-mi sap singur o fereastră în zid. Prin ea se vede cel mai clar afară. Dar e și cea mai efemeră dintre toate. Se zidește imediat la loc. Precum o rană ce se închide. Desenez în beznă, din memorie. Sap alte ferestre în ziduri. Mă uit la ele precum la chibrituri arzânde. Lumina le piere rapid.

Cu creionul tai ferestre în beznă, în perete și în mine. Caietul singur luminează. Labirintul devine limpede. E alb. Un alb întunecos, precum cel din văzul orbilor. Fără margini sau repere. Doar un alb de necuprins, omniprezent. O foaie albă ce așteaptă să fie parcursă cu pasul, cu timpul și cu pulsul. Cu grafitul ca un sânge ce se înscrie în foaie asemenea unor vene. Râu negru al unei stepe albe, nemărginite.

După această experiență, am descoperit și camera anecoică a laboratoarelor Orfield. O cameră special construită pentru a absorbi orice urmă de reverberație a sunetelor emise în interiorul ei. O cameră plină de liniște. O liniște atât de profundă (-9dB) încât îți poți auzi clar nu numai pulsul ci chiar și sângele curgând prin vene. O cameră plină de liniște, fără lumină în care îți auzi interioritatea. Camera Orfield nu a făcut decât să completeze imaginea pe care o aveam despre camera întunecată, constituind un spațiu ideal pentru o confruntare cu propriul sine, cu propria identitate.

Aceste experiențe reale și imaginare sunt cele ce reprezintă punctul de plecare al actualelor iterații ale încăperii despre care voi povesti pe larg în finalul capitolului.

4.6.7 Labirintul

Am menționat mai devreme labirintul.

Camera nu există în absența lui. Nu are înțeles de una singură. Este dependentă de el, întrucât labirintul se afla ascuns în premisa camerei încă de la bun început. Am să revin, prin urmare, puțin la povestea inițială.

Prima iterație a camerei întunecate, în poezia simbolistă, prezenta un moment de confuzie, de lipsă de claritate, o încercare de a face sens din noianul de gânduri ce îmi populau în acel timp mintea. Cea de-a doua iterație a camerei, roasă de timp, prezintă două medii pe care ulterior aveam să le descopăr tot ca simboluri ale labirintului: deșertul de dincolo de fereastra camerei și planul alb, infinit, vidat de elemente distincte, care se întindea dincolo de ușă. Mă aflu în perioada în care căutam de zor simboluri, iar cel care se putea suprapune asupra constantei mele senzații de rătăcire fără sfârșit, era labirintul, care apare ca o cristalizare a problemelor și stărilor care mă preocupau în mod mai mult sau mai puțin conștient de mai multă vreme. Orice moment de introspecție era pentru mine un labirint.

Îmi imaginam tot felul de posibilități de iterare a acestora, în încercarea de a găsi labirintul în care mă aflam eu. Labirinturile clasice au tot felul de cotloane și fundături. Iar eu nu simțeam că mă blochez în anumite puncte, sau că lucrurile/evenimentele ar fi întortocheate. Mă simțeam mai degrabă pierdut. Așa că am epurat în primă fază labirintul de cotloane, și am ajuns la un labirint drept, dar fără cap și fără coadă. O direcție oarecum predestinată, fără început sau finalitate, (la care eu sunt doar spectator). Apoi am realizat că nici aceasta nu este varianta exactă. Întrucât avea două posibile direcții prestabilite, iar eu nu simțeam că așa avea deloc o direcție clară. Și atunci am eliminat și cele două ziduri rămase. Rezultatul a fost un labirint fără margini și repere. Un alb omniprezent, în care nu știi nici măcar dacă ești pe direcția greșită, darămite pe cea corectă. Nu-ți rămâne să privești decât orizontul, care se situează întotdeauna la aceeași distanță de tine, indiferent cât de mult ai merge înspre el, sau de câte ori ai schimba direcția. În locul acesta, singura opțiune rămasă, este să te orientezi în interior și să cauți acolo răspunsuri, direcții, repere. Să parcurgi labirintul interior.

Lipsa unor repere exterioare îți lasă timp și spațiu căutării interioare. Iar el, labirintul interior, se dovedește a fi cu adevărat cel mai dificil de parcurs dintre toate.

Aici intervine povestea lui Iona în care aflăm o nouă tipologie de labirint, ce întregește imaginea căutării de ordin interior. Acesta nouă iterație prezintă un labirint în profunzime. Prin urmare este eliminat chiar și planul care în mod normal ar fi oferit stabilitate și posibilitatea de a avansa într-o direcție sau alta. Nu mai există niciun un punct exterior de echilibru. Nicio suprafață care să ne susțină greutatea. Totul trebuie căutat în interior.

4.6.8 Iona

În pasajul Biblic, pentru Iona, drumul prin lume nu era decât o fugă, de sine și de divinitate. Era o căutare în exterior.

Conștient că furtuna de pe mare se pornise din cauza lui, se oferă pentru sacrificiu. Înghițit de chit, nu mai are unde să fugă. Este nevoit, prin urmare, să se confrunte cu el însuși și cu divinitatea. Lipsa stimulilor externi îl îndeamnă la introspecție și pocăință. Drumul înapoi către lume îl face prin propriul său sine. Este înghițit de ape,

înghițit de chit, scufundat în sine. Trei învelișuri reluate în piesa lui Marin Sorescu sub forma celor trei burți de balenă.

Deși cetaceul pare în primă fază o pedeapsă, ea de fapt îi servește drept spațiu de metamorfozare. Dacă nu l-ar fi înghițit, s-ar fi pierdut în apele involburate ale mării. În același timp, penitența lui îi este și salvare, în urma autoanalizei găsind claritate. Chitul devine astfel chilia lui. Locul de introspecție, rugăciune, adăpost și siguranță. Locul prin care avea să își croiască drum înapoi către lume.

Citind varianta dramatizată a piesei de teatru a lui Marin Sorescu am putut observa că și acesta oferă același tip de interpretare a pasajului biblic. Cel de-al doilea chit din care Iona iese este înfățișat asemenea unei peșteri⁶⁴⁶, iar chipul lui Iona arată precum chipul unui pustnic:

„O gură de grotă, spărtura ultimului pește spintecat de Iona. [...] La gura grotei răsare barba lui Iona. Lungă și ascuțită – vezi barba schivnicilor de pe fresce.”⁶⁴⁷

În ambele cazuri, chitul este lipsit de caracteristici. Și cred că din ambele relatări lipsește un amănunt semnificativ. Chitul era mai mult decât un recipient care să îl conțină pe Iona. Era viu. Pulsa. Iona sigur îi auzea bătăile inimii. La fel, Iona însuși era viu. În liniștea ce îl înconjură, își auzea cu siguranță propriul puls. Două corduri care nu băteau simultan, dar care se influențau reciproc. Două pulsuri ce se transportau prin timp unul în interiorul celuilalt.

Țin minte că am citit acum câțiva ani un scurt articol despre inima balenei albastre, care este atât de mare încât un om poate încăpea în ea. întreg. Este totuși, în același timp, suficient de mică pentru ca omului să nu-i poată sluji decât drept chilie.

Prin urmare, chitul oferă spațiul și timpul necesar parcurgerii drumului înapoi către sine. Îi oferă ocazia lui Iona să taie adânc în propria-i identitate și să privească în interiorul său.

4.6.9 Identitatea

În piesa lui Marin Sorescu se ascunde o altă temă ce mă preocupă: Identitatea.

⁶⁴⁶ Important de menționat este și faptul că peștera, asemenea mării, asemenea cutiei, este un simbol al subconștientului uman.

⁶⁴⁷ Marin Sorescu – *Iona* – Editura Fundației ”Marin Sorescu” indicații scenice la începutul Tabloului IV – pag. 45

Iona este de atâta timp în căutarea sa, încât și-a uitat și numele. Căutarea lui inițială, exterioară lui, nu l-a adus mai aproape de propria-i identitate, ci dimpotrivă l-a îndepărtat până aproape de alienarea cu propriul său sine. De aceea la final se orientează către el însuși:

„E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. [...]

- (Scoate cuțitul.) Gata, Iona? (Își spintecă burta.) Răzbim noi cumva la lumină.”⁶⁴⁸ Într-o analiză întreprinsă într-un text mai vechi, analizând actul artistic ca mediu de comunicare, descriam solitudinea ca o însingurare voită, benefică. O stare de introspecție, de echilibru, în care ești coerent cu tine însuși și ești conștient de propria-ți identitate.

Și simt nevoia să accentuez faptul că, cel puțin pentru mine, desenul este una din căile de a ajunge în această stare. Desenul asigură o cale sigură către solitudine. Oricât de dificil ar fi procesul, este unul de clarificare cu tine însuși.

Camera din mijlocul labirintului este punctul de echilibru. Este adăpostul din fața necunoscutului. Este identitatea.

Problema în aflarea propriei identități este aceea că nu te poți niciodată observa din exterior și niciodată separat de mediul care îți furnizează constant noi informații. Ai nevoie să îți cunoști cumva conturul. Linia care te desparte de restul lumii. Marginea de care se lovesc oamenii, care îți spune mereu că ești acolo și că țărnuțul de care se sparg toate lucrurile îți aparține și nu e al nimănui altcuiva.

Desenul, prin urmare, îndeplinește o funcție de reactualizare, ajutându-mă să mă plasez ca individ în raport cu restul lumii, al semenilor, și chiar în raport cu propria mea conștiință în ceea ce noi percepem ca moment actual, ca *prezent*.

4.6.10 Pulsul, timpul și distanța

Cu mai multe veri în urmă, a trebuit să realizez un scurt performance împreună cu alte două persoane. Rolul meu era să delimitez un spațiu pătrat foarte clar în jurul celorlați prin mers. Cea mai interesantă descoperire de atunci a fost că pot să pășesc măsurând timp. Fiecare pas pentru fiecare secundă. Apoi că îl pot ajusta sub formă de

⁶⁴⁸ Ibidem, pag.53

puls. Fiecare pas să se potrivească unei sistole. Și atunci m-am întrebat cel mai evident lucru, și anume care trebuie să a fost prima unitate de măsură a timpului? Iar răspunsul urma să fie: pulsul.

Nu există ființă umană care să existe sau să fi existat care să nu fi măsurat într-un mod literal, cu inima.

Ceasul trebuie să a fost o încercare de luare în posesie a pulsului. De obiectivizare. A, ești acolo, ești un ceas, ești ceva exterior mie. Nu trebuie să îmi fac griji. Dar tocmai de aceea, am ajuns să avem confortul de a irosi timp. Pentru că l-am disociat de noi. Timpul e egal pentru toată lumea. Pe când bătăile inimii nu. Au ritmuri diferite, intensități diferite, și în definitiv, un număr maxim de bătăi finit și diferit de la o persoană la alta. Ceea ce conceptul de timp nu va avea niciodată. El este imuabil și infinit. Singurul lucru care a rămas comun între cele două, este că amândouă își vor găsi sfârșit odată cu ultima bătaie a inimii ultimului om. *Timpul*, așa cum îl știm noi se va stinge odată cu pulsul (fig. 170, fig. 171).

Concluzia acestui șir de gânduri a fost că există două moduri naturale prin care măsurăm. Cu pulsul, și cu pasul. Timpul și spațiul, cele două concepte primare în preocupările științifice actuale, sunt înrădăcinate în propria noastră existență. În felul nostru de a fi.

Tot pulsul îți dovedește constant că ești în viață. Este lucrul care te urmărește oriunde. De care nu poți să scapi. Este una din reflexii. Ești tu, cel care te urmărești pe tine.

Astfel mi-am răspuns la întrebarea: ce anume se aude în cameră? Și am realizat că se aude timpul. Pulsul care bate constant și care ține măsura vieții fiecăruia.

După cum spuneam mai sus, pulsul nu poate fi cu adevărat un ceas, deoarece ritmul cu care bate este neregulat. Ar însemna că uneori timpul curge mai repede, iar alteori mai încet, în funcție de starea noastră fizică și psihică. Însă, deși pulsul nu poate fi propus ca un sistem de măsură universal, el poate fi propus ca un sistem de măsură personal. Al timpului interior. Fiecare celulă își măsoară propria viață în funcție de puls. În funcție de momentul în care primește din nou oxigen. Corpul nu se raportează la un timp exterior, ci la propriul lui timp generat de inimă. Bătaie după bătaie.

Ce altă reflexie mai potrivită să se alăture naturii și desenului decât propria măsură a existenței? Ce alt timp să te însoțească în introspecție decât cel interior?

4.6.11 Uși, ferestre și arcade

După cum explicam anterior, interesul meu pentru ancadramente naturale a pornit acum șapte ani, când am început să analizez fragmentele de spațiu izolate în interiorul cadrele ușilor, ale ferestrelor și ale arcaadelor. Există exercițiul acela când ești mic și înveți să desenezi și ți se explică modul în care să tai un dreptunghi din hârtie cu ajutorul căruia să îți compui natura statică sau să îți selectezi o bucată din spațiul înconjurător, ca să îți fie mai ușor să o treci pe hârtie. Ei bine, am realizat cu această ocazie că fiecare ancadrament de ușă sau fereastră este un dreptunghi alb de hârtie în interiorul căruia obiectele, volumele, suprafețele sunt ca și aranjate. Așteaptă doar pe cineva să vină și să le culeagă într-un caiet de schițe. Într-o perioadă ajunsesem chiar să asociez întreg procesul de a desena cu activitatea aceasta. Fiecare pagină de caiet era o fereastră prin care culegeam ceea ce se afla în jurul meu. După cum menționam în debut când povesteam despre ipostazele camerei, uneori mă simțeam ca într-o încăpere goală, simplă, fără caracteristici arhitecturale distincte. Atârnate de ziduri, ferestre și uși de diferite forme își schimbau constant poziția și starea. (închis/deschis/întredeschis). Nu există o sursă internă de lumină; intra doar prin deschiderile camerei. Odată ce am avut această imagine în minte am început să analizez *camera* în care mă transpunea desenul și să văd ce e cu ea și cum anume relaționez eu cu starea aceasta de izolare în desen. Am început chiar să extrapolez. Nu mai era vorba doar de ferestre, ci în definitiv de ochi, și de modul în care alegem unghiurile de vedere potrivite. Cum anume selecționăm cadrele care vor deveni desene, și cum anume selecția respectivă mă echilibra pe mine. Selecția în definitiv nu era doar în ancadramentul pe care îl foloseam ca reper, ci și în ochiul meu. Ochi care, în sine este o fereastră biologică. Dacă adăugăm peste aspectul biologic și personalitatea mea, care condiționează alegerea unghiului de vedere, fereastra pe care o reprezint în desen devine o reflexie a mea, și mai puțin a realității. Condițiile alegerii unghiului de vedere răspund unei nevoi interne. Selecția finală conferă validare în mod inconștient unor anumite nevoi interne ce caută soluții de a ajunge din nou la un

echilibru. Adunând laolaltă toate elementele de mai sus am decis să construiesc la propriu acea cameră întunecată în care stau și desenez ce văd pe ferestre. Am simplificat imaginea și am păstrat o singură fereastră. Mi se pare de asemenea interesant faptul că imaginea mentală a camerei se concentra asupra ferestrelor și nu asupra ușilor.

„Ferestrele diferă de uși deoarece preponderent oferă permeabilitate vizuală și nu admit de la bun început trecerea.”⁶⁴⁹ Fereastra izolează, însă lasă loc contemplației. De ce anume mă izolez? Încă nu am un răspuns.

Ferestrele m-au fascinat încă de mic copil. Fiind născut la oraș și neavând rude apropiate la țară, întodeauna am simțit atracția asta către natură. Către orizont. Pe care îl priveam întotdeauna prin ferestre. La fel de interesant mi s-a parut faptul că oriunde am locuit la bloc, întotdeauna am avut acces cu privirea către o bucată de orizont eliberată de blocuri, în care să pot să mă pierd cu privirea. O linie care separă planurile precum linia creionului separă pe hârtie suprafețele atunci când desenează. Orizontul el însuși un alt tip de tăietură, în care se adăpostesc potențialuri încă nedescoperite, posibilități încă neexplorate, și în care rezidă într-un final, dorința de cunoaștere a fiecăruia. O linie.

Unele dintre primele momente în care îmi amintesc că mă jucam cu ferestrele și cu ceea ce se vede prin ele, sunt din casa bunicii. Nu cred că aveam mai mult de cinci, șase ani. Bunica are un coridor lung, care îți permite să mergi cu spatele în linie dreaptă, de la fereastra din dormitor până la chiuveta din bucătărie. Eram fascinat de iluzia apropierei de ceea ce era dincolo de sticla geamului, pe care mi-o dădea de fiecare dată (în) depărtarea de fereastră. Uneori pur și simplu așa îmi petrecem timpul. Parcurgând drumul ăsta înainte și înapoi. Nu cred să mă fi plictisit vreodată de jocul ăsta optic pe care îl puteam observa doar făcând câțiva pași pe holul bunicii. Ca dovadă, ani mai târziu, încă fac lucrul ăsta de fiecare dată când trec pe acolo.

După cum am menționat anterior, în copilărie desenam constant, repetitiv, case. Case, case și iar case. Toamna, iarna, pe vânt pe ploaie. Case în orice ipostaze. Era cumva natural ca mai apoi interesul meu să se apropie și de casele reale, nu doar de cele imaginare. Acest lucru a fost explorat în mod extensiv în perioada liceului și în mod

⁶⁴⁹ “Windows differ from doors because they are mainly for visual permeation and do not readily admit passage.” – Duncan P.R. Patterson - *There's Glass Between Us: A critical examination of the window in art and architecture from Ancient Greece to the present day*, pag. 2

special în picturile din Macedonia. Momentul cheie a fost însă reprezentat de primele desene pe care le-am selectat cu ajutorul ancadramentelor naturale realizate acum șase ani, într-o vizită de lucru cu facultatea la Palatul Mogoșoaia, în urma contactului cu un caiet de schițe al Irmei Ineichen (n. 1929). Cumva stilul ei aproape plat, m-a făcut să imi epurez pentru prima dată desenele de detaliile laborioase cu care eram obișnuit. A doua sau a treia zi, după ce elaborasem deja o serie de desene, știu că m-am nimerit la un moment dat pe o bancă, la umbră. Era prânzul și era cald. Nu aveam de gând să plec din locul acela, și îmi propusesem să fac totuși un desen. În dreapta mea se afla un zid lung, plan, fără detalii, perforat într-un singur loc de o arcadă. Un pasaj către restul proprietății. O *fereastră* în zid. Și atunci am realizat primul desen ales exclusiv cu ajutorul unui contur deja existent (fig. 172).

Adevărata revelație a potențialului ferestrelor am avut-o însă, în vara aceluiași an, în Samokov, Bulgaria, într-o altă tabără de artă. Scopul nostru era să arhivăm experiența săptămânii petrecute acolo. Elementul central era o casa veche, de început de secol douăzeci. Petrecând aproape șapte zile în împrejurimile casei, am început să investighez tot felul de unghiuri noi de vedere, până când, într-o zi m-am oprit în fața unui cadru de ușă, am pendulat stânga-dreapta până am găsit geometria pe care o căutam și am desenat spațiul delimitat de ușă. Apoi, la câteva desene distanță, am găsit o fereastră. Prin care se vedea o altă fereastră, la capătul căreia se afla o altă fereastră (fig. 173).

La fel cum desenele mele erau cuprinse într-un contur, iar conturul lor cuprins în marginile albe ale caietului, fiecare pagină era la rândul ei o fereastră (fig. 174, 175). Caietul întreg, o colecție de granițe, de spații *liminale*.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ termen folosit de Georgina Cole în lucrarea *Wavering between two worlds – The Doorway in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* preluat de la Arnold van Gennep "Termenul de liminal, însemnând prag sau margine, a fost introdus de antropologul Arnold van Gennep la începutul secolului douăzeci, pentru a descrie stadiul de tranziție într-un ritual de trecere. Stadiul liminal descrie chiar momentul pasajului, al trecerii peste prag, prin care sinele este integrat într-o nouă existență."

"The term *liminal*, meaning *threshold or margin*, was appropriated by anthropologist Arnold van Gennep in the early twentieth century to describe the stage of transition within a rite of passage [...] The *liminal stage* characterizes the very moment of passage, the crossing of the threshold through which the self is integrated into a new existence." – *Wavering between two worlds – The Doorway in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* - pag. 20. În acest caz, imaginea/desenul asigură accesul în adâncul sinelui.

Într-o discuție cu un psiholog, la scurt timp după elaborarea primelor desene cu spații liminale, acesta mi-a explicat că pragul poate reprezenta indecizie, un loc în care ești blocat, fără puterea de a te deplasa înainte sau înapoi. Această nemișcare se potrivea stării mele mentale din acea perioadă, în care mă simțeam blocat într-o buclă repetitivă de experiențe și decizii recurente. În timp însă am realizat că pragul dintre cele două medii reprezintă în același timp și cel mai bun loc din care poți observa atât spațiul pe care îl părăsești, cât și cel în care urmează să pășești. Un spațiu din care poți evalua aspectele pozitive și negative ale ambelor medii, cu scopul de a îți clarifica deciziile trecute, și a le evalua pe cele viitoare (fig. 176, 177, 178).

Victor Ieronim Stoichiță menționează în lucrarea sa, *Instaurarea Tabloului*, privitor la condiția ferestrei că „În fața artei, ca și în fața naturii, fereastra izolează un fragment, permițându-i să se propună, el însuși ca o nouă totalitate.”⁶⁵¹

„Ferestrele sunt granițe dificile – ne permit să vedem împreună atât înăuntru cât și în afară în timp ce se angajează în geneza lor reciprocă. [...] Ferestrele încețoșează limita, aducând înăuntru în afară și ceea ce se află în afară, înăuntru.”⁶⁵²

Citind (mai mult) despre subiect am realizat că ceea ce spun eu nu e deloc nou, ideea încadrării realității în drumul ei spre a deveni imagine, fiind expusă încă din Renaștere, începând cu Leon Batista Alberti, subiectul devenind o adevărată temă în pictura flamandă de secol XVII.

Leon Battista Alberti descria însuși actul de a desena precum o alcătuire a unei ferestre prin care să privească:

„Lăsând la o parte alte lucruri, vă voi dezvălui acum ceea ce fac eu când pictez. Încep de acolo de unde vreau să pictez. Desenez un dreptunghi din unghiuri drepte, atât de mare cât doresc eu și îl socotesc ca pe o fereastră deschisă prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc.”⁶⁵³

⁶⁵¹ V.I. Stoichiță - *Instaurarea Tabloului* - pag. 68

⁶⁵² “*windows are complicated thresholds – they let us see both inside and outside together as they engage in their reciprocal genesis [...] windows blur the boundary, bringing the inside out and the outside in*” – Duncan P.R. Patterson – *There’s Glass Between Us: A critical examination of the window in art and architecture from Ancient Greece to the present day*, pag. 5

⁶⁵³ *Leon Battista Alberti – Despre pictură*, pag. 27

„Actul picturii, pentru Alberti, era precum deschiderea unei ferestre către o altă lume, inițiată de actul prim de a-i delimita marginile.”⁶⁵⁴

O pictură este un tip de suprafață semnificantă, o suprafață pe care citim o serie de semnificații. Ferestrele și ușile, pe de altă parte, sunt praguri. Dar dintr-un punct de vedere, Alberti avea dreptate, pictura fiind și ea asemenea unui prag. Odată ce te lași purtat de imagine, îți poate oferi acces către o altă lume, dincolo de suprafața ei.”⁶⁵⁵

Ușile, ferestrele și arcadele picturilor de secol XVII „invită la un schimb între spațiul fictiv al picturii și câmpul vizual al privitorului, producând un spațiu liminal de contact între reprezentare și realitate, care destabilizează separarea lor definitivă”⁶⁵⁶.

Prin lucrarea de față însă, nu mi-am propus să explorez metapicturalitatea, interesul meu pentru spațiile liminale fiind stârnit mai degrabă de starea conflictuală dintre interior și exterior și cum acestea se modelează unul pe celălalt. De modul în care „lumea exterioară și cea interioară sunt *produse* simultan în timp ce comunică înainte și înapoi [...] prin fereastră”⁶⁵⁷. De faptul că „fereastră este o fertilă înlănțuire între exterior și interior, în care exteriorul și interiorul coexistă și participă împreună în devenirea fiecăruia în parte.”⁶⁵⁸

Iar acesta este momentul în care în poveste apare:

⁶⁵⁴ *“The act of painting, for Alberti, was like opening a window to another world, initiated by that primal act of making its boundary.”* – Duncan P.R. Patterson - *There’s Glass Between Us: A critical examination of the window in art and architecture from Ancient Greece to the present day*, pag. 7

⁶⁵⁵ *“A painting is a type of significant surface, a surface upon which we read a play of signifiers. Windows and doors, on the other hand are thresholds. But there is a way in which Alberti was right and a painting too is kind of like a threshold. As soon as you let yourself carried away by it, it can give you access to another world beyond.”* – *Ibidem*, pag. 10

⁶⁵⁶ *“invite an exchange between the fictive space of painting and the field of the beholder, producing a liminal space between representation and reality that destabilizes their definitive separation”* – Georgina Cole – *Wavering between two worlds – The Doorway in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, pag. 19

⁶⁵⁷ *“the exterior world and the interior world are “produced” simultaneously as they communicate back and forth [...] through the window”* – Duncan P.R. Patterson – *There’s Glass Between Us: A critical examination of the window in art and architecture from Ancient Greece to the present day*, pag. 5

⁶⁵⁸ *“the window is a fertile nexus between the outside and the inside, in which the exterior and the interior co-exist and participate in each other’s becoming”* – *Ibidem*, pag. 16

4.7 Oglinda interioară

Într-o scrisoare de la Muzot, din 11 august 1924, Rilke scrie:

„Oricât de întinsă ar fi lumea exterioară, ea nu suportă, cu toate distanțele ei siderale, nici o comparație cu dimensiunea de profunzime a interiorului nostru.”⁶⁵⁹ După cum menționam și anterior, vorbind despre Iona, călătoria înspre exterior, constă în parcurgerea labirintului interior.

Pentru a rezuma un alt fragment din același capitol al *Originii operei de artă*, Martin Heidegger spune că în invizibilul de maximă interioritate al spațiului inimii totul este întors spre înăuntru, spre conștiință, iar acest spațiu eliberează deschisul de îngrădiri.⁶⁶⁰

Iar „în acest întors spre înăuntru, propriu spațiului interior al lumii, există o stare de siguranță situată în afara ocrotirii.”⁶⁶¹

Un punct de echilibru.

După cum spuneam, un desen este o fereastră și o oglindă în același timp. Este o fereastră către lumea exterioară, o suprafață liminală prin care interiorul se definește, își găsește margini. Este o oglindă, deoarece desenul în sine devine o reflexie a interiorului uman, a caracterului, al identității fiecăruia, natura, mediul, conținutul desenului, fiind doar un pretext, elemente exterioare fiecăruia fiind pur și simplu ceea ce avem la îndemână pentru a ne înțelege. Desenul este o cunoaștere experiențială a sinelui, prin contact cu lumea.

Reflexiile pot aminti de teoria mimetică platoniciană, dar parcursul este invers. Imaginea reprezentată nu mai este o reflexie a lumii reale, care este la rândul ei o reflexie a lumii ideilor, ci dimpotrivă: imaginea reprezentată, desenul, este o reflexie a sinelui celui care îl face, exprimat prin mijloacele lumii înconjurătoare, dar care nu transmite și rămâne accesibil în mod integral doar persoanei care îl făurește.

⁶⁵⁹Martin Heidegger - *Originea Operei de artă* – pag. 303

⁶⁶⁰ ”Re-interiorizarea ne reorientează acea esență care nu provine din vrerea noastră îndreptată spre impunere, precum și obiectele sale, trimițând-o în invizibilul de maximă interioritate al spațiului inimii. Aici totul este întors spre înăuntru (inwendig): totul rămâne întors spre acest interior autentic al conștiinței” – *Ibidem*, pag. 305

⁶⁶¹ *Ibidem*, pag. 306

Interiorul și exteriorul sunt interdependente. Nu pot exista unul în absența celuilalt. Sunt solidare. Precum fereastra face legătura între cele două, și le ajută pe fiecare să se definească reciproc, la fel desenul face legătura între individ și exteriorul său, ajutându-l să se definească în raport cu sine însuși și lumea exterioară.

Din toate aceste elemente aparent neconectate, a luat naștere în timp, întregul meu imaginar, prezentat în debutul acestui capitol. Se poate astfel observa că toate artefactele mele poartă o puternică amprentă atât a experiențelor personale cât și a culturii din care fac parte. Nu pot fi disociat de ele, precum nici ele de mine. Imaginarul personal și simbolurile enumerate anterior (*labirintul* – fig.179, *camera* – fig. 178-182, *oglindea* – fig. 183-185, *orizontul* – fig. 186, *întunericul* – fig. 187-189, *ușile* – fig.194, *ferestrele* – fig. 195, *țărnuțul* – fig. 192,193, *marea* – fig.196-198 și *insulele ei* – fig. 190-191) ce îl acățuiesc au reușit să îmi cristalizeze în timp un refugiu în fața anxietății și m-au ajutat să procesez emoțiile negative și mi-ai dat răgaz să extrag din ele aspecte pozitive, într-un amplu sistem intern de sublimare emoțională ce m-a ajutat să merg de fiecare dată mai departe. Toate aceste texte, lucrări și spații realizate, de la poeziile simboliste din debut, la peisajele suprarealiste din adolescență, la instalațiile recente, și chiar și această cercetare de față, nu au avut alt scop decât să mă ajute să găsesc răspuns la întrebările pe care le port în mine. Legate de lume, de ceilalți și de propria persoană. Ele îmi aduc, împreună, echilibrul. Mă ajută în procesul constant de reactualizare.

Prin urmare, pot afirma că rolul desenului în propria existență este unul esențial în stabilirea și clarificarea constantă a propriei identități. Obținerea unei viziuni clare asupra propriei identități ne ajută să ne păstrăm pe noi și pe cei din jurul nostru, în echilibru și siguranță. O bună cunoaștere a propriilor noastre relații cu fenomenele lumii și a comportamentelor noastre în relație cu ele și cu semenii noștri, ne ajută să înțelegem la rândul nostru șirul de cauzalități ce stau în spatele mecanismelor generatoare ale lumii și a relațiilor pe care ceilalți oameni le exercită asupra împrejurimilor, a semenilor și în definitiv, asupra noastră înșine.

Această unealtă a supraviețuirii, acest mecanism rafinat al evoluției, ne permite să ne cunoaștem și să ne înțelegem rolul în structura intimă a lumii.

Creionul taie de fiecare dată adânc în interiorul nostru, transformând hârta într-un spațiu liminal de exploare a identității noastre. Desenul constituie astfel o reflexie amănunțită a ființei și existenței noastre umane. Este prin urmare, o adevărată oglindă interioară.

Concluzie

În această lucrare am explorat multiple fațete ale desenului și am încercat să arăt care sunt beneficiile lui și cum anume ne-am putea lărgi percepția noastră actuală asupra lui ca practică umană. El reprezintă o parte integrantă a vieții umane și ar merita poate, o atenție mai mare din partea noastră, a fiecăruia. Desenul se prezintă ca o adevărată nevoie a ființei umane, el aducând cu sine o sumă de beneficii.

Din punct de vedere antropologic, am putut observa că desenul face parte din practicile omului de cel puțin 39.900 de ani, conform dovezilor fizice. Însă, datorită răspândirii desenelor rupestre pe mai multe continente în afara Africii, respectiv atât în Europa cât și în Asia, și datorită urmelor indirecte descoperite pe continentul african (urmele de ocră, scoicile perforate) putem enunța ipoteza că desenul și ritualurile simbolice ar putea fi practici mai vechi de 60.000 de ani, perioadă care desemnează începutul migrațiilor ample ale populațiilor de *Homo Sapiens*. Dacă urmăm mai departe acest fir, al uneltelor folosite pentru a desena, al semnelor grafice, și al dislocării de populații, observăm că desenul ar putea chiar transcede specia *Homo Sapiens*. Astfel regăsim desenele și urma de palmă din peștera La Pasiegam Spania realizate de *Homo Neanderthalensis* acum 64.000, respectiv 66.700 de ani, și putem merge înapoi în timp chiar până la *Homo Erectus*, specie responsabilă de realizarea scoicii găurite și îngravate cu un zig-zag, veche de 500.000 de ani, din Trinil, Indonesia.

Din punct de vedere fiziologic, am putut observa că cel mai probabil desenul a evoluat odată cu limbajul, cele două procese fiind strâns legate de Nucleii Bazali, structuri cerebrale care sunt esențiale în elaborearea mecanismelor de secvențiere ale mișcărilor. Necesare întreprinderii acestor două acțiuni: vorbirea și realizarea de semne controlate. De asemenea, este foarte probabil ca acest mecanism de secvențiere să fie în fapt o specializare a proceselor pe care creierul le dobândise odată cu dezvoltarea mersului biped. La nivel cerebral am putut observa că procesul desenului îmbunătățește conectivitatea funcțională a *Rețelei de Mod Implicit* (Default Mode Network / DMN) o componentă aflată în strânsă legătură cu mecanisme cognitive cum ar fi introspecția, automonitorizarea, prospecția, memoria episodică și auto-biografică și înțelegerea stărilor emoționale și ale intențiilor celorlalți. De asemenea studiile recente au arătat o activitate crescută în Cortexul Median Prefrontal (MPFC), zonă responsabilă cu procesarea emoțiilor negative dar și cu sporirea conștientizării de sine, o creștere a plasticității psihologice și un efect antidegenerativ la nivelul țesutului cerebral.

Evoluția tinde să elimine elementele sau obiceiurile unui organism atunci când devin inutile. În cazul oamenilor putem observa că desenul a supraviețuit. Prin urmare, trebuie să îndeplinește un rol evolutiv important în dezvoltarea speciei și al indivizilor ei.

Din punct de vedere cognitiv, desenul pare să fi contribuit la dezvoltarea gândirii simbolice. Acest lucru îl putem observa prin evoluția de la fizioplastia desenelor rupestre Paleolitice, către elementele ideoplaste specifice desenelor rupestre Neolitice. Prin opoziție, în cazul copiilor, aceștia încep să deseneze având deja o viziune ideoplastă și doar prin exercițiu reușesc să ajungă în timp să poată reproduce lumea în mod fizioplast. În cazul lor desenul joacă un rol de ordonare al lumii și de dezvoltare a abilităților motrice. Ideoplastia a jucat un rol important în structurarea mecanismelor mesopotamiene de calcul și ulterior de scriere, acestea reprezentând primele două limbaje vizuale abstracte umane. Desenul ajută mintea să materializeze concepte și cantități pentru ca aceasta să poată opera mai ușor cu elemente abstracte. Acest proces este împrumutat matematicii și scrierii, ce rafinează acest proces. Desenul, la rândul său, preia din practica scrierii mecanismele narrative, pe care le aplică desenului, metamorfozând elementele statice ale desenului decorativ ideoplast, în narațiuni vizuale. În baza acestui fenomen putem încerca să aplicăm premisele teoriei Sapir-Whorf la funcțiile desenului. Din această asociere putem observa că desenul, prin mecanismele sale de reprezentare simbolică, este capabil să modifice întregi paradigme, cazul cel mai clar fiind populația mesopotamiană, care, prin utilizarea lui a dobândit noi mijloace de înțelegere și sintetizare a lumii. În baza unor studii științifice complementare, realizate în perioade recente, putem afirma că același lucru este valabil și la nivelul individului uman. Ansamblurile de elemente simbolice, specifice imaginariilor individuale, oferă fiecărui făuritor de imagine, o viziune subiectivă asupra lumii, o viziune construită prin prisma experiențelor personale. Din această perspectivă, putem arăta că desenul, în ciuda genealogiei cerebrale comună cu limbajul, se diferențiază în mod clar de acesta, prin faptul că nu poate transmite mesajul încriptat în el mai departe de conștiința autorului. Spre deosebire de limbaj, care are niște mecanisme rafinate în timp, care îi permit să facă posibilă o oarecare comunicare între indivizi prin vocabularele reglementate de-a lungul a întregi generații ce le oferă indivizilor posibilitatea de a avea acces la o serie de mecanisme de decriptare a mesajelor ce îi ajută pe vorbitori să înțeleagă măcar parțial care este subiectul conversației, în cazul desenului, avem de a face cu un mecanism complet nereglementat, care nu poate fi decriptat decât prin prisma experiențelor celui care îl realizează.

Ceea ce ne aduce înapoi la teoriile filosofie artei. Dintre toate teoriile enunțate în primul capitol, cea care pare cea mai conștientă de acest aspect al lipsei de transmisie a unui mesaj universal inteligibil, este *teoria expresivă singulară a artei*. Aceasta nu presupune un public către care este orientat obiectul artistic și are scopul de clarificare al artistului cu el însuși⁶⁶², devenind o oglindă de ordin interior.

Critica adusă de Noël Carroll la teoria transmisiei, face referire în primul rând la procesul de transmitere al unui sentiment dinspre artist către public, susținând că nu există dovezi conform cărora să putem dovedi că starea artistului coincide întotdeauna cu sentimentul trimis de obiectul său artistic.⁶⁶³

În urma argumentelor expuse în această lucrare putem fi de acord cu combaterea elementului de transmisie; între artist și public nu se poate realiza un proces de transmitere al unui mesaj prin intermediul obiectului artistic, întrucât artistul și publicul nu au aceleași mecanisme de decriptare al obiectului de artă. Artistul se va reflecta în obiectul de artă și va putea accesa cu precizie înțelesul pe care l-a pus în el, pe când publicul, la rândul lui nu îl va vedea pe artist reflectat în obiectul de artă, ci pe ei înșiși, fiecare individ decriptând obiectul de artă într-un mod personal, unic, care nu se va suprapune niciodată peste interpretarea artistului, fiecare decriptare în parte fiind filtrată prin experiența de viață și personalitatea fiecărui individ în parte. Deoarece codurile de încriptare și decriptare diferă, un mesaj universal transmisibil nu este posibil.

Atâta timp cât nu poate fi un proces de transmitere către public, desenul înseamnă că are o legătură mai strânsă cu interiorul celui care îl săvârșește.

Astfel, eliminând atât teoria transmisiei cât și critica lui Noël Carroll din ecuație, rămânem cu teoria singulară expresivă a artei, în care putem căuta în continuare indicii asupra motivației desenului.

⁶⁶² "Crearea unei lucrări de artă nu este o chestiune de izbucnire, eliberare sau declamare; este un proces de clarificare" - Noël Carroll – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* – Routledge, 1999, pag. 53

⁶⁶³ "Nu putem spune acest lucru, din cel puțin un motiv – atunci când suferim, nu urmărim să creăm o operă de artă și nici să îi facem pe ceilalți să sufere alături de noi. Când suferința este puternică, nu ne putem preocupa de sentimentele celor din jurul nostru și nici nu intenționăm transferăm starea noastră celorlalți." *Ibidem*, pag. 52 Cu mențiunea faptului că, din experiența personală, suferința puternică te poate îndemna la desen. Într-adevăr, nu dorești să transmiți starea celorlalți, dar asta nu înseamnă că nu poți consuma trăirea într-un desen, fără însă ca acesta să transmită suferința mai departe (n.at)

După cum menționam în debutul acestei lucrări, în acest caz, desenul apare ca o practică individuală ce nu are niciun scop exterior celui ce o săvârșește. Are un rol de clarificare.

Noël Carroll spune că în cazul artei conceptuale și a celei generative nu poate fi vorba de transmiterea unui sentiment, fiind mai degrabă un proces strict intelectual, în care fie intervenția artistului este minimală (arta generativă) fie obiectul artistic nu are o formă fizică (arta conceptuală). Din nou sunt de acord că desenul nu poate fi o manifestare legată doar de emoție, însă ceea ce nu este luat în considerare este faptul că până și artiștii conceptuali au luat o decizie care le-a condiționat mijloacele de expresie prin care și-au materializat ideea. Ce mă interesează din această situație este tocmai motivația pentru care au făcut asta. Este o decizie conștientă care dorește să aducă un comentariu la adresa artei, a teoriilor ei și a modului în care este ea percepută. Este un argument mental conceput în subiectivitate. Este o decizie intelectuală personală. Dacă au dorit să transforme lucrările lor într-un manifest, atunci înseamnă că au avut o problemă cu conceptele pre-existente asupra artei. Ceea ce înseamnă că se aflau într-o stare de nemulțumire, de dezechilibru. Afirmarea noilor idei prin seriile de lucrări conceptuale sau generative, nu aveau ca scop decât restabilirea echilibrului interior al artiștilor. Era o soluție pe care o propuneau în cadrul propriului lor sistem de credințe. Era un mijloc de autoreglare.

Astfel, putem spune că desenul nu răspunde doar nevoilor emoționale, ci și celor intelectuale, fiind capabil să regleze la fel de bine anxietățile de ordin emoțional cât și pe cele de ordin intelectual.

Ajungem astfel la valențele psihologice ale desenului. Din perspectiva psihologiei copiilor, desenul reprezintă un mod de mediere atât a lumii înconjurătoare, cât și a celei interioare, emoționale. Rolul cel mai puternic îl îndeplinește în definirea identității, ajutând copilul să se diferențieze pe sine de restul elementelor lumii înconjurătoare, ca individ autonom. Psihologii utilizează desenele copiilor pentru a identifica traume pe care le-au suferit sau pentru a diagnostica afecțiuni psihice care se manifestă și la nivelul desenelor. De asemenea am putut observa cum psihiatrii și mai apoi psihologii, încă de la începutul secolului XX, au încercat să dezvolte tehnici de terapie prin artă pentru a alina suferința pacienților cu afecțiuni mentale, arhivând în același timp desenele acestora. Studiile de caz publicate, au ajuns să influențeze atât artiști de anvergură, cât și întregi curente artistice, după cum am putut observa în cazul Expresionismului și a Suprerealismului. În cazul curentelor artistice am putut observa că în poetica manifestelor, într-o proporție foarte mare, artiștii menționau concepte corelate propriei

lor individualități: *idee, spirit, spiritualitate, emoție, sensibilitate, subiectivitate*. Chiar și în cazul curentelor care încercau să se distanțeze de aspectele individuale, subiective, psihologice, prin încercarea de a le nega, le recunoșteau importanța în crearea obiectului artistic. În interviuri și autobiografii, de asemenea, artiștii menționează adevărate activități de sublimare ale unor tensiuni psihologice în obiectele artistice, ei utilizând de multe ori desenul ca element de refugiu, validare sau autoanaliză. Același lucru este valabil și pentru *outsideri*, care, deși lipsiți de pregătire artistică, reușesc, prin mijloace similare artiștilor, să creeze artefacte ale experienței personale, prin intermediul cărora radiografiază și consemnează diferite perioade și stări din viața lor.

Studiul pe bază de chestionare a evidențiat și el potențialul terapeutic al desenului, răspunsurile înregistrând un impact pozitiv de 83.70%, dintre cei 135 de participanți. De asemenea, un procent de 80.74% dintre participanți a afirmat că desenul este o nevoie recurentă.

În final, din propria mea experiență, după cum am dezvoltat în ultimul capitol, *Oglinda interioară*, pot afirma că desenul este mai mult decât un simplu mecanism grafic de materializare a unor simboluri. Este o modalitate de temperare, de autoreglare și în definitiv de autoclarificare. O arhivă personală la care pot reveni oricând, pentru a mă analiza în diferite etape ale vieții, la fel cum este și o arhivă a culturii, și a epocii pe care o reprezintă. Desenul, prin extrapolare, poate fi privit, prin urmare, ca o arhivă a umanității.

Prin toate beneficiile menționate anterior, desenul se prezintă ca un mecanism rafinat al evoluției, ca o unealtă a supraviețuirii care ne permite să ne cunoaștem și să ne înțelegem rolul în structura intimă a lumii.

Indiferent de dovezile pe care le vom strânge în timp, adevărul este că nu vom reuși probabil niciodată să avem o imagine completă asupra desenului și a mecanismelor din spatele lui.

Vom rămâne însă cu întrebările pe care ni le ridică. Ce anume spune această linie, această pată de culoare, această decizie, acest desen, despre mine ca ființă umană?

Și, în cele din urmă, chiar și dacă noi vom continua doar să căutăm cu tenacitate în adâncul liniilor răspunsuri despre noi înșine, atunci poate că misiunea desenului ca oglindă interioară își va fi atins oricum scopul.

Poate că rolul lui nu este să ne ofere răspunsuri ci să ne ofere întrebări care să ne releve lumea și, în cursul descoperirii ei, pe noi înșine.

Pentru mine, întrebarea ce a stat în spatele lucrărilor mele, și în satele lucrării de față, rămâne deschisă: Cine sunt?

Mâine este o nouă zi în care voi porni în căutare.

Însăși liniile desenului, însăși liniile scrisului sunt nimic altceva decât mijloacele prin care caut răspunsul. Acest text și imaginile ce îl acompaniază: oglinda. Creionul: bisturiul cu care execut tăieturi precise în interiorul meu.

Bibliografie

Bibliografie principală

- **Rachel Cohen** – *Outsider Art and Art Therapy – Shared Histories, Current Issues & Future Identities* - Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia, **2017**
- **Frances Borzello** – *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits* – Ed. Thames and Hudson, **2016**
- **Magda Radu împreună cu Anca Oroveanu - Autori Sanda Agalides, Călin Dan, Anca Oroveanu, Magda Radu** – *Horia Bernea – Caiete/Notebooks 1969-1976* – Editura MNAC, **2016**
- **James Hall** - *The Self-Portrait: A Cultural History* – Ed. Thames and Hudson, **2015**
- **John Maizels** – *Raw Creation – Outsider art and beyond* – Phaidon Press Limited, Ediția a VII-a, **2015**
- **Mihai Sârbulescu** - *Despre Ucenicie*, Editura Ileana, **2015**
- *Talking Art I* – *Art Monthly interviews with artists since 1976*, Edited by **Patricia Bickers and Andrew Wilson** – Riding House, **2013**
- **Michael Peppiatt** – *Interviews with Artists 1966 – 2012*, Yale University Press New Haven and London, **2012**
- **Victor Ieronim Stoichiță** – *Instaurarea Tabloului – Metapictura în zorii timpurilor Moderne* – Ed. Humanitas, **2012**
- **Philippe Wallon, Anne Cambier, Dominique Engelhart** - *Psihologia Desenului la Copil* – Editura Trei, **2012**
- **Rudolf Arnheim** – *Arta și percepția vizuală* – Ediția a II-a, Polirom, **2011**
- **Alex Danchev** – *100 Artists' Manifestos – From the Futurists to the Stuckists* – Penguin Modern Classics, **2011**
- **Martin Heidegger** – *Originea Operei de Artă* - ediția a III-a, Ed. Humanitas, **2011**
- **Laura Cumming** – *A Face to the World: On Self-Portraits* – Harper Press, **2010**
- **Daniel Goleman** – *Inteligența emoțională*, Editura Curtea Veche, **2008**
- **Alexandru Chira** – *Cuvinte pentru ochi* – Ed. Charmides, **2007**

- **Jacques Lacan** – *Écrits: The First Complete Edition in English, Translated by Bruce Fink* – Ed. W.W. Norton and Company, **2006**
- **Marin Sorescu** – *Iona* – editura Fundației Marin Sorescu, **2006**
- **Mihai Oroveanu**, Editor – *Horia Bernea - 1938-2000* - Ed. Noi, **2006**
- **Donna Darling Kelly** – *Uncovering the History of Children's Drawing and Art* – Praeger Publishers, **2004**
- *Inside the Studio – Two Decades of Talks With Artists in New York*, edited by **Judith Olch Richards** - Independent Curators International, **2004**
- *pressPLAY – contemporary artists in conversation* – by the Editors of Phaidon Press Limited, **2003**
- *Biblia* – Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, **2001**
- **George Dickie** – *Art and value* - Blackwell Publishers, **2001**
- **Colin Rhodes** – *Outsider Art – Spontaneous alternatives* – Ed. Thames and Hudson – **2000**
- **Noël Carroll** – *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* – Routledge, **1999**
- **George Dickie** – *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, **1997**
- **Ruth Hubbard** – *Authors of pictures, Draughtsmen of Words*. Portsmouth, NH, Heinemann, **1989**
- **Francesco Arcangeli** – *Giorgio Morandi*, Ed. Meridiane, **1987**
- **Joan Mirò** – *Culoarea visurilor mele*, Ed. Meridiane, **1982**
- **Jurgis Baltrušaitis** – *Oglinda* – Editura Meridiane, **1981**
- **Hans Hartung** – *Autoportret*, Ed. Meridiane, **1978**
- **Odilon Redon** – *Jurnal*, Ed. Meridiane, **1978**
- **Gregorio Marañon** – *El Greco și Toledo*, Ed. Meridiane, **1977**
- **Erwin Panofsky** – *Ideea* – Ed. Univers, București, **1975**
- **André Lhote** – *Să vorbim despre pictură*, Ed. Meridiane, **1971**
- **Leon Batista Alberti** – *Despre Pictură* – Ed. Meridiane – **1969**

- **Mario de Michelli** – *Avangarda Artistică a Secolului XX* – Ed. Meridiane, **1968**
- **Henri Perruchot** – *Viața lui Van Gogh* – Ed. Meridiane, **1967**
- **Helen Keller** – *The Story of my life*, Doubleday & Company, INC, **1954**
- **Ludwig Goldscheider** – *Five hundred self-portraits from antique times to the present day: In sculpture, painting, drawing and engraving* – Ed. George Allen & Unwin, Ltd., **1937**

Articole

- **D. L. Hoffmann, C. D. Standish, M. García-Diez, P. B. Pettitt, J. A. Milton, J. Zilhão, J. J. Alcolea-González, P. Cantalejo-Duarte, H. Collado, R. de Balbín, M. Lorblanchet, J. Ramos-Muñoz, G.-Ch. Weniger, A. W. G. Pike** - *U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art* - Science Magazine, Vol 359, Issue 6378, pag. 912-915, 23 February, **2018**
 - **Christopher G. Davey, Jesus Pujol, Ben J. Harrison** – *Mapping the Self in the brain's default mode network* – NeuroImage 132, **2016**
 - **Michael F. Marmor** – *Vision, Eye Disease, and Art: 2015 Keeler Lecture* – Eye, Vol. 30, Macmillan Publishers Limited, **2016**
 - **Karenleigh A. Overmann** – *The role of materiality in numerical cognition* – Quaternary International, 405, pag. 42-51, **2016**
 - *Artistul la 30 de ani* - Curatori **Dan Popescu, Alexandru Davidan** – ArCuB, **2016**
 - **Josephine C. A. Joordens, Francesco d'Errico, Frank P. Wesselingh, Stephen Munro, John de Vos, Jakob Wallinga, Christina Ankjærgaard, Tony Reimann, Jan R. Wijbrans, Klaudia F. Kuiper, Herman J. Mûcher, Hélène Coqueugnot, Vincent Prie, Ineke Joosten, Bertil van Os, Anne S. Schulp, Michel Panuel, Victoria van der Haas, Wim Lustenhouwer, John J. G. Reijmer & Wil Roebroeks** – *Homo Erectus at Trinil on Java Used Shells for Tool Production and Engraving* - Revista Nature, vol. 518, 12 Februarie, **2015**
 - **Alexander Schlegel, Prescott Alexander, Sergey V. Fogelson, Xueting Li Zhengang Lu, Peter J. Kohler, Enrico Riley, Peter U. Tse, Ming Meng** – *The artist emerges: Visual art learning alters neural structure and function*, Neuroimage Journal, Elsevier, published online on 15th of November **2014**

- **Anne Bolwerk, Jessica Mack-Andrick, Arnd Dörfler, Christian Maihöfner** – *How Art Changes Your Brain: Differential Effects of Visual Art Production and Cognitive Art Evaluation on Functional Brain Connectivity*, PLOS ONE Journal, Volume 9, Issue 7, July, **2014**
- **Magdalena Chechlac, Abigail Novick, Pia Rothstein, Wai-Ling Bickerton, Glyn W. Humphreys and Nele Demeyere** - *The Neural Substrates of Drawing: A Voxel-based Morphometry Analysis of Constructional, Hierarchical and Spatial Representaion Deficits* - Massachusetts Institute of Technology – Journal Of Cognitive Neuroscience Volume 26, No. 12, pp – 2701 - 2715, **2014**
- **Barbara Wittmann and Christopher Barber** – *A Neolithic Childhood: Children’s drawings as prehistoric sources* - RES: Anthropology and Aesthetics, No. 63/64. Wet/Dry – **2013**
- **Basel Al-Sheikh-Hussein** – *The Sapir-Whorf Hypothesis Today*, Theory and Practice in Language Studies, Vol. 2, No. 3, Academy Publisher, March **2012**
- **Duncan P.R.Patterson** – *There’s Glass Between Us: A Critical Examination of the window in art and architecture from Ancient Greece to the Present day* – FORUM Ejournal 10 – Newcastle University – June **2011**
- **David Kirsch** – *Thinking with external representations* – AI & SOCIETY – Journal of Knowledge, Culture and Communication, Vol. 25. **2010**
- **Kathleen C. Lonbom** – *Drawing on imagination: Children’s Art in the Academic Library* – Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Vol. 29, No.1, **2010**
- **João Zilhão, Diego E. Angelucci, Ernestina Badal-García, Francesco d’Errico, Floréal Daniel, Laure Dayet, Katerina Douka, Thomas F. G. Higham, María José Martínez-Sánchez, Ricardo Montes-Bernárdez, Sonia Murcia-Mascarós, Carmen Pérez-Sirvent, Clodoaldo Roldán-García, Marian Vanhaeren, Valentín Villaverde, Rachel Wood, and Josefina Zapata** - *Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals* - Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States, January 19, 107 (3) pag.1023-1028, **2010**
- **Denise Schmandt Besserat** – *Tokens and writing: The Cognitive development*. Department of Art & Art History, The University of Texas at Austin, USA, SCRIPTA, Volume 1, September, **2009** – The Hunmin Jeongeum Society

- **Erwin Kessler** – *The Self-punishing one* - Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu - *The Art and Romania in the 80's-90's* – Editura ICR, **2009**
- **Richard A. Lynch** – *The Alienating Mirror: Toward a Hegelian Critique of Lacan on Ego-Formation* – *Human Studies*, Vol. 31, No. 2, published June, **2008**
- **Daniel Wojcik** – *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma and Creativity* – *Western Folklore*, Vol. 67, No. 2/3, Special Issue in Honor of Michael Owen Jones, **2008**
- **Philip Lieberman** – *The Evolution of Human Speech – Its Anatomical and Neural Bases*, *Current Anthropology*, Volume 48, Number 1, **2007**
- **Georgina Cole** – *Wavering Between Two Worlds – The Doorway in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, *Philament, LIMINAL*, 9, December, **2006**
- **Jay M. Enoch** - *History of Mirrors Dating Back 8000 Years* - *Optometry and Vision Science*, *American Academy of Optometry*, Vol. 83, No. 10, October **2006**
- **Denise Schmandt-Besserat** - *Birth of Narrative Art – How Writing Led to Picture Painting*. *Archeology Odyssey* – September/October **2004**
- **Earl Hunt**, University of Washington & **Franca Agnoli**, University of Padova - *The Whorfian Hypothesis: A Cognitive Psychology perspective* – *Psychological review*, Vol. 98, No. 3 *American Psychological Association*, **1991**
- **Joyce Armstrong Carroll** – *Drawing Into Meaning: A Powerful Writing Tool* – *The English Journal*, Vol. 80, No. 6, **1991**
- **Nichita Stănescu** – *Ordinea cuvintelor*, Vol. 2 – Editura Cartea Românească **1985**
- **Robert Dixon** – *Aesthetics: A Cognitive Account* – *Leonardo*, Vol. 19, No. 3, MIT Press, **1986**
- **William M. Bolman** – *The Art and Psychology of Preschool Children*, *Art Education*, Vol. 19, No. 9, **1966**
- **Iredell Jenkins** – *The Hman Function of Art*, *The Philosophical Quarterly*, Vol. 4, No. 15, Apr. **1954**
- **H.L Collocott** – *The function of art in the community* *The Australian Quarterly*, Vol. 22, No. 1, **1950**

Resurse digitale

- **Brian Handwerk** – *World’s Oldest-Known Figurative Paintings Discovered in Borneo Cave* - 2018 - <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/worlds-oldest-known-figurative-paintings-discovered-borneo-cave-180970747/>
- **Ioana Pelehatăi** – *Amalia desenează tot ce se pierde* – Scena 9, publicat 25 Mai, 2018 – <https://www.scena9.ro/article/interviu-graficiana-amalia-dulhan>
- **Justin E. H. Smith**, profesor de istorie și filosofia științei la Université de Paris – *Onfim wuz here: On the Unlikely Art of a Medieval Russian Boy* - 2018
<https://lithub.com/onfim-wuz-here-on-the-unlikely-art-of-a-medieval-russian-boy/>
- **Isabelle D. Cherney, Ph.D., Claire S. Seiwert, Tara M. Dickey și Judith Flichtbeil** – *Children’s Drawings: A Mirror to their Minds* – Educational Psychology, Vol. 26, No. 1, Taylor and Francis Online, 2017
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01443410500344167?journalCode=cedp20>
- **Ben Panko** – *Humans Evolved 100,000 Years Earlier Than We Thought – But Mysteries Remain* – Smithsonian Magazine, 6th June 2017
<http://www.smithsonianmag.com/science-nature/humans-evolved-100000-years-earlier-we-thought-180963619/>
- **Anastasia Stoiciu** – *Povestea senzațională de viață a sculptorului Napoleon Tiron* - publicat pe 20 martie 2017 – [https://evz.ro/povestea-senzationala-de-viata-a-sculptorului-
napoleon-tiron.html](https://evz.ro/povestea-senzationala-de-viata-a-sculptorului-napoleon-tiron.html)
- **Revista Nature**, Vol. 546, 8 iunie 2017, P.290
https://www.nature.com/articles/nature22335.epdf?referrer_access_token=7bKCPLTIiks8WXpTxbxr09RgN0jAjWel9jnR3ZoTv0PsnrJvzd6-aGjOR_132jGkbOXvorx2FiIn6fBTrNG8BGMeuFP49cOrq8hc83kA4D1loX63j0gTvG9Vu0Y31FC_07Z6_OWKWbSrXvREsjzKPtrK4Wnf3wbLaWyFbpi09zzCWHuLgvLR_XlceBuDo2c6kONKFflJc9Yyu1GadGYdyYGIwrKr3VIIekv7uCPXuYkJP2zYYh1Zbn0HXIydvqRtMfjVUI_r0QQQ-1RYkf2MZe0VjMKpDfARJ7ftlNTdo%3D&tracking_referrer=www.smithsonianmag.com
- **Revista Nature**, Vol. 546, 8 iunie 2017, P.294
https://www.nature.com/articles/nature22336.epdf?referrer_access_token=mBW7ndyEGKxox7KouGAg6tRgN0jAjWel9jnR3ZoTv0O1QiTIbccJK6aQkD6P0Dkr1u1zBD6BWsDdyPIuJczNiZc

[VGAqzDRb82mkJhzZ2NaE3jLaKNj6khLo7uLJ1phplReXyAwHrd6TASxX67WgyIDEVoCYPr3XF3IiodOgyDesjBLoepT8wB-DTDv7H1sVaGdMqbLmkADtvQ_T9NmnfYlyRipj295N7S332aN-4UUm5BrLqzLONH7XvFqY0LdiPvOEPQXXTwEMLxptrVVLFGA%3D%3D&tracking_referer=www.nature.com](http://www.nature.com)

- **Jo Marchant** – *A Journey to the Oldest Cave Paintings in the World* – Smithsonian Magazine, January 2016 – <http://www.smithsonianmag.com/history/journey-oldest-cave-paintings-world-180957685/>

- **Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu** – *Interview with Gili Mocanu*, published on Oct 26, 2013 - <https://www.youtube.com/watch?v=KtbkV-Og0X4&t=45s&fbclid=IwAR0SZ0fCI2eha9vH1We02AxMpRS60xQDxYRLQYNj4Im0vjB06vb3vX23t4Y>

- <https://www.outsiderart.me/who-was-annie-hooper/>, 2011

- **Jad Abumrad and Robert Krulwich** (Producers). *Memory and Forgetting* [Audio podcast] <http://www.radiolab.org/story/91569-memory-and-forgetting/>, 2007

- **Hannes Rakoczy, Tricia Striano, Michael Tomasello** – *How Children turn objects into symbols – A Cultural Learning Account* – ResearchGate – January 2005 https://www.researchgate.net/publication/40852425_How_Children_Turn_Objects_into_Symbols_A_Cultural_Learning_Account

- **The re:art** – Amalia Dulhan – Interview – <http://thereart.ro/amalia-dulhan-art-yourself-gallery/>

- <http://www.alexandruchira.ro/ansamblul-monumental>

- <https://ghr.nlm.nih.gov/gene/FOXP2>

- <http://www.abc.net.au/science/articles/2011/11/15/3364432.htm>

- <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/27917679>

- <https://news.artnet.com/art-world/cave-paintings-neanderthals-1230620>

Index al manifestelor artistice consultate:

- Filippo Tommaso Marinetti – ”Manifestul Futurismului” – 1909
- Umberto Boccioni & alți membri Futuriști – ”Manifestul Pictorilor Futuriști” – 1910
- Umberto Boccioni & alți membri Futuriști – ”Pictura futuristă: Manifest tehnic” - 1910
- Takamura Kōtarō – ”Un Soare Verde” – 1910
- Filippo Tommaso Marinetti – „Împotriva unei Veneții Tradiționaliste” – 1910
- Valentine de Saint-Point – ”Manifestul Femeii Futuriste” – 1912
- Guillaume Apollinaire – ”Despre Subiect în Pictura Modernă” - 1912
- Wassily Kandinsky & Franz Marc – ”Prefață la Almanahul Der Blaue Reiter” – 1912
- Valentine de Saint-Point – ”Manifest futurist al dorinței” – 1913
- Mihail Larionov & Natalya Goncharova – ”Raioniști & Futuriști: Un Manifest” – 1913
- Ernst Ludwig Kirchner – ”Cronica Uniunii Artistice *Die Brücke*” – 1913
- Guillaume Apollinaire – ”Méditations Esthétiques. Les peintres cubistes” – 1913
- Guillaume Apollinaire – ”Anti-tradiționalismul Futurist” - 1913
- Carlo Carrà – ”Pictura Sunetelor, Zgomotelor și a Mirosurilor” - 1913
- Mina Loy – ”Aforisme despre Futurism” – 1914
- F.T. Marinetti & C.R.W Nevinson – ”Manifestul Futurist Împotriva Artei Engleze” – 1914
- Antonio Sant’Elia – ”Manifestul Arhitecturii Futuriste”
- Ricciotto Canudo – ”Arta Cerebristă” – 1914
- Wyndham Lewis & alți reprezentanți ai Vorticismului – ”Manifest” – 1914
- Wyndham Lewis & alți reprezentanți ai Vorticismului – ”Vortexul Nostru” – 1914
- Mina Loy – ”Manifest Feminist” – 1914

- Carlo Carrà – ”Warpainting” – 1915
- Vladimir Mayakovsky – ”O picătură de smoală” 1915
- Kasimir Malevich – ”Manifestul Suprematist” - 1916
- Hugo Ball – ”Manifest Dada” – 1916
- Olga Rozanova – ”Cubism, Futurism, Suprematism” – 1917
- Vladimir Mayakovsky & alți reprezentanți ai Federației Futuriștilor Zburători – ”Manifest al Federației Futuriștilor Zburători” – 1918
- Tristan Tzara - ”Manifest Dada” – 1918
- Richard Huelsenbeck – ”Primul Manifest German Dada” – 1918
- Amédée Ozenfant & Charles Édouard-Janneret (Le Corbusier) – ”Purism” – 1918
- Aleksandr Rodchenko & alți membri ai grupării – ”Manifestul Suprematiștilor și al Pictorilor Non-Obiectivi” – 1919
- Walter Gropius – ”Ce este Arhitectura?” – 1919
- Tristan Tzara – ”Despre Amorul Slab și Amorul Amar” – 1920
- Francis Picabia – ”Manifest Dada” – 1920
- Francis Picabia – ”Manifest Dada Canibal” – 1920
- Tristan Tzara & alți membri Dadaști – ”Douăzeci și trei de Manifeste ale Mișcării Dada” – 1920
- Naum Gabo and Anton Pevzner – ”Manifestul Realist” – 1920
- Aleksandr Rodchenko & Barbara Stepanova – ”Programul Grupului Productivist” – 1920
- Liubov Popova – ”Despre o Nouă Organizare” – c.1921
- Tristan Tzara & alți membri Dadaști – ”Dada Însuflește Totul”
- Manuel Maples Arce – „O Prescripție Stridentă” – 1921
- Dziga Vertov – „Variantă de Manifest” – 1922
- Aleksandr Rodchenko – ”Manifestul Grupului Constructivist” c. 1922
- Theo van Doesburg & alți reprezentanți ai grupului revistei *De Stijl* – ”Manifestul I De Stijl” – 1918,
”Al Doilea Manifest de Stijl” – 1919,
”Al Treilea Manifest de Stijl” - 1921

- Vincente Huidobro – ”Trebuie să creăm” – 1922
- Le Corbusier – ”Către o Arhitectură” – 1923
- Theo van Doesburg & alți artiști– ”Manifestul Prole Art” – 1923
- Vladimir Mayakovsky – ”Pentru ce se bate *LEF*-ul” - 1923
- Tomoshoi Murayama & alții membri ai grupării Mavo – ”Manifestul Mavo” - 1923
- David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera & alți artiști muraliști emxicani – ”Manifestul Uniunii Muncitorilor, Technicienilor, Pictorilor și Sculptorilor Mexicani” – 1932
- André Breton – ”Manifestul Suprarealismului” - 1924
- Grupul Roșu – ”Manifest” - 1924
- Salvador Dalí & alți Suprarealiști Catalani – ”Manifestul Galben” – 1928
- André Breton – ”Al Doilea Manifest Suprarealist” - 1929
- Mario Sironi – ”Manifestul Picturii Murale” - 1933
- Karoly Sirató & alți membri ai grupării – „Manifestul Dimensionist” – 1936
- André Breton, Diego Rivera & Leon Trotsky – ”Manifest: Către o Artă Revoluționară Liberă” – 1938
- Jean Arp – ”Artă Concretă” – 1942
- Lucio Fontana – ”Manifestul Alb” – 1946
- Edgar Bayley and others – „Manifestul Invenționist” – 1946
- Constant Nieuwenhuys – „Manifest” – 1946
- Barnett Newman – ”Sublimul este Acum” – 1948
- Victor Vasarely – ”Note pentru un Manifest” – 1955
- Jirō Yoshihara – ”Manifestul Gutai” – 1956
- Jean Tinguely – ”Für Statik” – 1959
- Ferreira Gullar – ” Manifest Neo-Concret” – 1959
- Gustav Metzger – ”Arta Auto-Distructivă” – 1959, 1960, 1961
- Guy Debord – ”Manifest Situaționist” - 1960
- Claesz Oldenburg – “Sunt pentru o artă” – 1961
- Georg Baselitz – ”Manifest Pandemonic I, Versiunea a Doua”
- Rafael Montañez Ortiz – ”Distructivism: Un Manifest” - 1962

- Stan Brackhage – ”Metafore despre Vedere” – 1963
- George Maciunas – ”Manifest Fluxus” – 1963
- Stanley Brouwn – ”Un Manifest Scurt” - 1964
- Paul Neagu - ”Manifestul Artei Palpabile” - 1969
- Mierle Laderman Ukeles – ”Manifestul Artei de Mentenanță” – 1969
- Douglas Davis – ”Manifest” – 1974
- Maroin Dib and others – ”Manifest al Mișcării Suprarealiste Arabe” – 1975
- Georg Baselitz – „Ustensilele Pictorului” – 1985
- R.B. Kitaj – ”Primul Manifest Diasporist” – 1989
- Lebbeus Woods – ”Manifest” – 1993
- Dogme 95 – ”Manifest” – 1995
- Michael Betancourt – ”Manifestul _____” – 1996
- Werner Herzog – ”Declarația de la Minnesota” – 1999
- Billy Childish & Charles Thomson – The Stuckist Manifesto – 1999
- Billy Childish & Charles Thomson – Remodernist Manifesto – 2000
- Takashi Murakami – ”Manifestul Superplat” – 2000
- R.B. Kitai – „Al Doilea Manifest Diasporist” - 2007
- Edgeworth Johnstone, Shelley Li & alți membri ai grupării Stuckiste – „The Founding, Manifesto and Rules of The Other Muswell Hill Stuckists” – 2009