

PORTRETE DE ACADEMICIENI – RESTITUIRI ȘI RECONSTITUIRI

Elena CERCEL

e_cercel@yahoo.com

Abstract: Evoking the personality of the Romanian Academy members in volumes that unites them considering their place of birth is a project that was initiated by Mr. Liviu Mărghitan, historian and full member in The History of Science Division belonging to The Romanian Committee for History and Philosophy of Science and Technology of Romanian Academy. This project was the very thing that made me become part of the graphic restoration of portraits, trying to highlight through an artistic approach the very details that photography, although objective, fails sometimes to portray.

More than 250 portraits that illustrate the nine volumes that have appeared until now, made use of the pencil drawing technique, having as source of inspiration black and white photographs, of small dimensions and of poor quality. I consider necessary the explanation of the reconstruction process for these images and their transformation in a gallery of ephigies having as purpose the celebration of Romanian science and culture.

În multe cazuri, numele ilustratorului, strecurat relativ discret printre alte date de identificare a cărții, pe verso-ul paginii de titlu, trece neobservat pentru cititori, însă ilustrațiile conferă individualitate și un plus de valoare cărților, ilustratorul putând fi considerat un coautor. De aceea, se cuvine o scurtă incursiune în domeniul

foarte puțin explorat al ilustrației de carte, ca ramură a artelor plastice, înainte de a intra în tema propriu-zisă a articolului.

Ca principală ramură a graficii, ilustrația de carte are o istorie amplă, suprapusă practic peste istoria scrisului, imaginea și textul confundându-se inițial. Această simbioză, evidentă în textele antice și medievale, slăbește treptat spre timpurile moderne, ajungându-se prin secolul al XX-lea la „exilarea” ilustrației în cărțile pentru copii, în tratatele științifice, unde își păstrează intact rolul explicativ, precum și în volumele de poezie, unde ilustrația dobândește o existență autonomă.

Reîntoarcerea contemporană la o „civilizație a imaginii” prin asaltul mass-media, în special al televizualului, aduce o stare de criză a cărții tipărite, care-și găsește tot mai puțini adepți printre tineri, ba chiar pierde teren și printre cei ce aveau inițial pasiunea lecturii, din pricina ritmului prea alert al vieții, în care răgazul necesar cititului pare o „ruptură” neproductivă. Declinul apetitului pentru lectură are și alte cauze, printre care și aparenta ariditate a sutelor de pagini cu text neîntrerupt care nu reușește să capteze și să mențină atenția minților neantrenate, lipsite de capacitatea de a-și imagina, deoarece sunt obișnuite cu „semipreparatele” sau chiar „semidigeratele” oferite de televiziune sau de internet. În această circumstanță, recursul la ilustrație și la opera incitantă vizual poate fi o modalitate de atragere a publicului, în special a celui tânăr, omul fiind, totuși, o ființă vizuală.

În ciuda părerii că imaginea, ca modalitate de comunicare, este mai accesibilă spre înțelegere decât alte coduri comunicaționale, că trece dincolo de barierele lingvistice sau culturale, în realitate lucrurile nu stau chiar așa. Se spune că „o imagine face cât o mie de cuvinte” și de cele mai multe ori este adevărat, dar și „lectura” imaginilor necesită un demers educativ precoce, anterior celui de lectură a textului. Relația dintre comunicarea verbală și comunicarea vizuală este una de complementaritate. Ambele au la origini aceleași mecanisme psihologice de semioză și ambele se bazează pe convenții. Chiar și cea mai „realistă” reprezentare imagistică bidimensională înglobează numeroase „trucuri” care ni se par firești și perfect inteligibile datorită achizițiilor noastre culturale și arhetipurilor noastre reprezentative. Părerea că citirea imaginilor este o capacitate umană generală și apriorică pornește de la confuzia între percepție și interpretare referitor la imagine. Simpla

percepție nu înseamnă înțelegere nici în limbajul verbal, nici în cel vizual. Prin urmare, și ilustrațiile solicită participarea intelectului și o familiarizare cu „limbajul vizual”. După cum s-a constatat în cazurile nefericite ale copiilor crescuți fără contact uman, există o limită de vârstă dincolo de care, dacă inițierea în „lectura” imaginilor nu s-a produs, aceasta devine imposibilă, la fel ca și comunicarea verbală.

Desigur, există foarte mari deosebiri între fidelitatea imaginii fotografice în raport cu realul vizibil și imaginea grafică elaborată prin tehnici plastice și prin filtrul subiectivității unui artist care și-a dezvoltat un stil personal de reprezentare. Cu toate că este greu de crezut, chiar și fotografia poate ridica probleme de descifrare, dar mai ales de interpretare a mesajului într-un anumit context. În această situație, nu ne mai miră deloc „neînțelegerea” artei moderne de către publicul neinstruit.

Pledând pentru educația vizuală necesară înțelegerii ilustrației de carte, am în atenție îndeosebi ilustrația elaborată artistic și mai puțin ilustrația cu scop evident utilitar din tratatele științifice, deși cele două pot coexista.

După modul în care se raportează la text, ilustrațiile pot fi:

1. Ilustrații care fac parte din text, fac „corp comun” cu acesta și au un rol preponderent decorativ, constând din ornamentarea unei litere la început de capitol sau de paragraf, așa cum întâlnim în manuscrisele medievale elaborate și copiate în mănăstiri. O variantă modernă a textului-ilustrație este caligrama, constând din transcrierea textului în forma imaginii pe care o evocă, modalitate avangardistă de simbioză între text și imagine.

2. Ilustrațiile subordonate complet textului, reflectând conținutul acestuia și obligând cititorul să-și formeze o imagine exactă în legătură cu descrierile din text.

3. Ilustrațiile denotative, explicative, aducând precizări în legătură cu textul, arătând ceea ce textul nu reușește să exprime destul de clar.

4. Ilustrațiile sugestive, conotative – imagini care potențează atmosfera textului, favorizează pătrunderea cititorului în „lumea” cărții respective, fără să „ilustreze” fidel textul, deși au fost elaborate sub impresia afectivă generată de acesta.

5. Imagini artistice autonome, de sine stătătoare, care au o existență paralelă cu textul, n-au fost elaborate pentru acel text, nu

fac deloc referire la conținutul textului, au un subiect distinct, dar atmosfera sau conținutul lor, asociate textului, evocă sentimente similare.

În toate aceste ipostaze, ilustrația poate fi la fel de „artistică”, de elaborată, de stilizată, de sumară ca mijloace de expresie sau de fidelă realității; fidelitatea față de text sau față de realitate nu influențează cu nimic calitatea sau valoarea artistică a unei ilustrații, iar în acest sens ar putea fi prezentate numeroase exemple.

Redevenind modernă deci, ilustrația de carte (elaborată prin mijloace plastice, nu fotografice), a pătruns mai ales în volumele de poezie, unde se înscrie în categoriile 4 și 5 ale clasificării anterioare, nefiind vorba de „ilustrare” în sens propriu, ci de evocare a atmosferei textelor.

În cu totul alt registru, cele nouă volume apărute până în prezent, dedicate membrilor Academiei Române de către D-l Liviu Mărghitan și colaboratorii săi, dovedesc că ilustrația își găsește locul și în cărți științifice, având dublul rol de a reconstitui mai expresiv imagini fotografice nu întotdeauna evocatoare, dar și de a omagia personalități ale științei și culturii românești prin unicitatea celor peste 250 de portrete în creion.

Se întâmplă uneori ca artiștii să-și descrie sau să-și explice propriile opere; se întâmplă extrem de rar ca ilustratorii de carte să aibă prilejul de autorefecție aplecându-se asupra propriei lor creații. Oameni ai imaginii concrete, nu ai vorbelor, plasticienii se bizuie pe forța evocatoare a formelor și culorilor, lăsând în seama criticilor de artă să urzească din cuvinte un veșmânt nou de idei și sensuri în jurul operelor plastice, ajungându-se ca binomul artist-critic de artă să fie unul simbiotic, cu beneficii și revelații de ambele părți. (Critical de artă nu e, nicidecum, un „parazit” pe munca artistului, pentru că de multe ori, explicit sau nu, îi sugerează artistului direcții noi de evoluție creativă).

În general, prin sintagma lucrare științifică despre artă, lumea înțelege cercetarea cuiva – critic sau istoric de artă – asupra creației altcuiva. Când artistul scrie despre propria sa operă, se distinge cel puțin două situații specifice:

- artistul pune bazele teoretice ale unui nou curent artistic și lansează un manifest;

- artistul recurge la proza memorialistică pentru a-și exhiba frământările, eforturile, îndoielile și succesele. În această ipostază, el poate fi suspectat de egolatrie sau de auto-compătimire (după caz), de ne-modestie oricum, pentru că altfel ar putea să presupună că, poate, nu-i nimeni dornic să afle detalii din „bucătăria” creației.

Totuși, munca istoricilor de artă de ieri și de azi ar fi fost mult mai grea dacă n-ar fi existat și artiști care să-și scrie memoriile sau să însemneze reflecții despre destinul lor creator, uneori vitreg, alteori plin de promisiuni..

Demersul meu nu se înscrie, cu siguranță, în prima situație, ci mai degrabă în a doua, dar nu în totalitate, pentru că doresc să deplasez accentul de pe efortul meu pur subiectiv spre procesul repetat și repetabil prin care am căutat să înțeleg și să reprezint ceva din personalitatea unor oameni care au fost elita inteligenței românești, având ca unică sursă fotografii tip ziar, mici și nu foarte bine tipărite, multe pe jumătate șterse. Desigur, este inevitabil ca filtrul subiectivității și al stilului personal să nu se interpună și să nu distorsioneze întrucâtva portretele unor oameni pe care nu i-am văzut nicicând în carne și oase (era chiar imposibil în majoritatea cazurilor: au trăit cu mult înainte să mă fi născut). Chiar și atunci când portretistul lucrează nemijlocit după model, nu după fotografie, imaginea rezultată nu e niciodată o copie fidelă a modelului. Dacă ar fi astfel, n-ar mai fi artă. De aceea se spune „văzut de” atunci când se face referire la portretul pe care-l face un artist cuiva.

Fotografia, deși e obiectivă în esență, nu reușește întotdeauna să redea adevăratul chip al unui om. Termenul de „fotogenie” vizează tocmai acest fenomen. A nu fi fotogenic, adică a nu „ieși bine” în poze, nu e atât vina subiectului fotografiat, ci a fotografului.

Lipsa de fotogenie se traduce în imagini oarecum incomplete ale subiectului, în expresii șovăitoare, intermediare, stângace, chiar bizare sau groțești, ajungând până la a fi de nerecunoscut, a părea în poză altcineva, toți cei din jur fiind de acord că subiectul arată mai bine în realitate decât în fotografie. Cauzele lipsei de fotogenie pot fi următoarele:

1. Fotograful cunoaște insuficient sau chiar nu cunoaște deloc subiectul, nu i-a studiat mimica și mișcările, nu-i știe expresiile

caracteristice, definatorii. Un fotograf realmente profesionist caută să-și cunoască înainte modelul în acțiune, în felurite ipostaze, la fel ca un artist plastic. În acest sens se poate da un exemplu notoriu: sculptorul Lorenzo Bernini l-a portretizat pe Ludovic al XIV-lea după ce întâi l-a studiat și i-a făcut schițe de portret zile în șir, în timpul tuturor activităților. Desigur, nu i se poate cere asta unui fotograf care face poze de buletin. Pentru o poză bună, subiectul trebuie să fie lăsat să se relaxeze, să nu se străduiască să pozeze, zâmbind forțat și privind în aparat. Fotograful trebuie să aibă răbdare cu modelul său și să surprindă mai multe cadre, cu expresii definite, nu tranzitorii.

2. Lumina nu este bine valorificată de către fotograf. Se știe că lumina care se proiectează frontal pe subiect are ca efect ștergerea reliefului, aplatizarea formelor, lipsa de profunzime. Lumina laterală reliefează volumele, dar creează umbre dramatice în partea opusă, care pot „mușca” din formă, smulgând din întuneric doar convexitățile formelor, așa cum făcea luministul Caravaggio în picturile sale pline de tenebre. Efectul e foarte artistic în fotografie, dar afectează asemănarea directă cu modelul. Un efect și mai dramatic, chiar deformativ, îl are lumina ce se proiectează de jos în sus: efectul produs e înspăimântător, subiectul apare desfigurat, straniu. Studiourile fotografice respectabile folosesc mai multe surse de lumină în fotografie: sursa principală, puternică, de sus, ușor oblică, laterală, sursa de lumină difuză, reflectată din partea laterală opusă, iar o a treia sursă, tot discretă, de jos, din spatul subiectului, ajutându-l să se reliefeze pe fundal.

3. Fotograful este malițios față de subiect: există o categorie de fotografi care „vânează” doar expresii fugare și nedefinite, care de regulă pot face să apară urâtă sau caraghioasă chiar și cea mai armonioasă figură umană. Nu e o încercare de a flata subiectul atunci când cauți să-l prezinți în ipostaza cea mai favorabilă a înfățișării sale, ci e o dovadă de respect și de empatie.

4. Fotografia a fost retușată prea mult, prea evident sau sângeci. În dorința de a mulțumi modelul, unii fotografi recurg la retușări foarte accentuate, care conduc la artificializarea înfățișării, persoana ajungând să arate ca un manechin de plastic.

Aceste cauze ale inexpressivității sau non-fotogeniei au fost întâlnite la foarte multe dintre fotografiile pe care le-am utilizat ca

sursă pentru ilustrarea celor nouă volume referitoare la membrii Academiei Române. S-ar putea crede că pe măsură ce tehnica fotografiei a progresat, aparatele devenind mai ușor de utilizat, a crescut și calitatea tehnică a fotografiilor. Din analiza materialului documentar rezultă că lucrurile nu stau nici pe departe astfel. Fotografiile mai vechi, cele de pe la începutul secolului al XX-lea, au o componentă artistică și expresivă mai accentuată, sunt mai studiate și din punct de vedere al poziționării subiectului, dar și în privința folosirii surselor de lumină. A merge la fotograf era, pe atunci, un eveniment destul de special și de rar, toți cei implicați străduindu-se ca rezultatul imortalizării să fie cât mai bun. Singurul impediment care afectează uneori veridicitatea acestor fotografii este retușul, uneori exagerat, netezind cu minuțiozitate riduri și imperfecțiuni ale tenului care conferă naturalețe și credibilitate. Fotografiile realizate începând cu anii '60 – '70 au, deseori, o calitate artistică și tehnică destul de scăzută, mai ales în cazul pozelor de legitimații, folosite în mare măsură în sursele de informație la care am avut acces pentru a realiza portretele academicienilor. Desigur că redarea tipografică a acestor fotografii inițial inexpressive n-a făcut decât să înrăutățească și mai mult calitatea lor. Marea lor majoritate mi-au parvenit sub această formă, retipărite alb-negru la o rezoluție foarte scăzută, având dimensiuni de maximum 3×4 cm.

În absența modelului real, demersul portretizării a început prin analiza fiecărei fotografii în parte. Aceasta înseamnă a privi îndelung fiecare imagine și a încerca să-ți imaginezi că persoana respectivă se mișcă, zâmbește, vorbește, se încruntă etc. Empatia față de model presupune deseori împrumutarea pentru scurt timp a expresiei sale faciale, pentru a o putea reda ulterior.

Apoi, procesul de reconstituire a imaginii prin tehnica desenului, presupune transcripția valorației de griuri difuze, specifice fotografiei, într-o țesătură de linii oblice, care învăluie și reliefează formele, se intensifică și se îndesesc în zonele de umbră sau în concavități, urmând ca în lumină să se rarefiere până la disoluția totală. Inexistența reală a liniilor de contur (aparența lor fiind produsă de intersectarea unor planuri diferit orientate) obligă desenatorul la folosirea unor linii modulate, flexibile și discontinue, care „caută” forma și n-o conturează

în totalitate, ci lasă privitorului plăcerea de a completa părțile lipsă, demers incitant care sugerează mișcare și nelimitare în spațiu și timp.

Textura suprafețelor se obține, de asemenea, prin efectele modularii și intersectării liniilor: părul ondulat, ușor cărunț sau în întregime alb se reprezintă lesne trasând linii ce urmăresc unduirile firelor, linia fiind mai apăsată în zonele de umbră și din ce în ce mai firavă înspre zonele de lumină. Înțelegerea deplină a volumelor, a desfășurării formelor în spațiu este obligatorie pentru un desenator care folosește hașura pe volum. Tentele de culoare care însoțesc desenul în creion au fost aplicate în același mod și în aceeași tehnică uscată. Creionul colorat nu e o tehnică neglijabilă, rezervată doar copiilor, ci deține resurse expresive deosebite atunci când se folosește cu suficientă pricepere și răbdare.

Desigur, elaborarea portretelor n-a fost în toate cazurile o muncă pasionantă și dăătoare de satisfacții. Anumite chipuri se desenează parcă de la sine, trăsăturile nobile, care emană demnitate, eleganță și înțelepciune, îl atrag și-l fascinează pe desenator, astfel încât efortul îi devine o sursă de plăcere, la fel ca pentru un sportiv. Dimpotrivă, chipurile cu care natura a fost mai ingrată, ascunzând noblețea și ascuțimea spiritului în spatele unui înveliș material mai puțin expresiv, care trezește indiferență, pierzându-se în anonimatul mulțimii de chipuri comune, care nu se evidențiază nici prin frumusețe, nici prin lipsa ei, sunt cel mai greu de portretizat, tocmai din cauza normalității lor. E dificil să individualizezi expresiv chipurile unor bărbați între două vârste, cu obraji plini și părul rărit, în obligatoriul costum cu cravată, privind calmi sau indiferenți din fotografii de legitimație, luate din față sau semiprofil. E mai ușor să explorezi expresivitatea unor ochi scânteietori sub o frunte înaltă cu arcade proeminente sau aerul orgolios al nasului puternic profilându-se deasupra unei bărbi stufoase. Pentru un desenator care urmărește expresivitatea, o asimetrie sau o disarmonie șocantă e preferabilă normalității care trece neobservată.

Un moment de emoție în munca oricărui ilustrator este tipărirea imaginilor pe care le-a creat. Din păcate, aproape de fiecare dată urmează o dezamăgire. Deși tehnica modernă permite obținerea unei calități deosebite, din economie sau din nepricepere, majoritatea tipografiilor nu-și exploatează aparatura la maxima capacitate. Prin

scanarea imaginilor la o rezoluție mică, urmată sau nu și de o micșorare a lor față de dimensiunile originale ale desenului, se pierde foarte mult din calitatea grafică, ductul liniilor nu mai e fluent iar liniile își pierd existența autonomă, învâlmășindu-se în pete amorse. Rotirea imaginilor cu 180° poate, de asemenea, să aibă un efect negativ, accentuând anumite asimetrii ale portretului. Daunele pot fi majore atunci când cerneala tipografică nu este dozată cum trebuie (în plus sau în minus). Din fericire (sau din nefericire), cititorii cărților văd doar produsul tipografic final, neștiind că imaginile originale arătau oarecum diferit. În cazul celor nouă volume despre academicieni, rezultatele tipăririi s-au încadrat, cu mici excepții, în zona așteptărilor noastre.

În loc de concluzii, consider că este mai interesantă compararea câtorva dintre portretele realizate (reproduse aici prin scanare și retipărire, deci tot tributare mijloacelor tehnice), atât cu originalul fotografic, cât și cu imaginea finală, tipărită.



Tiberiu Spârchez



Tiberiu Spârchez



Nicolae Teclu



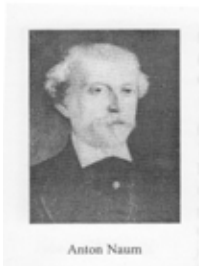
Nicolae Teclu



George Barițiu



George Barițiu



Anton Naum



Anton Naum





Eugen Segal



Eugen Segal



Nicolae Ghica-Budești



Nicolae Ghica-Budești



Emil C. Crăciun



Emil C. Crăciun



Petre Constantinescu-Iași



Petre Constantinescu-Iași

