

# SEMIOTICĂ

## *IMAGINE, IMAGINAR, IMAGINAȚIE*

### EXPRESIVITATEA PRIVIRILOR ÎN ARTEFACTELE VIZUALE

CONSTATIN POPESCU  
Universitatea din București

**The expressive range of gazes in visual artifacts.** The ever-increasing number of visual artifacts, of creators of such artifacts invites a search for new ways to examine the recognized richness of expression and meaning of the visual fields, to produce tools meant to investigate their relevance. Visual semiotics is one theoretical-methodological field most interested in this search. Groupe  $\mu$  has proposed a methodology to help analyze images, and I will try here to detail one of its aspects: to the expressive instruments subordinated to orientation, a formeme (alongside dimension and position) of form (texture, form and color define the plastic sign), we can add the gaze. That is the gaze of character-forms within the visual fields. I thus sketch a typology of the gaze and examine visual artifacts that actualize some of its types.

**Keywords:** Groupe  $\mu$ , visual artifacts, expression, visual semiotics.

Tehnicile de realizare a imaginilor par suficient de multe ca să fie greu de inventariat. Straturile de semnificații pe care acestea le produc, la fel. Și modurile în care pot fi analizate, de asemenea. Prezint câteva considerații asupra *privirii* așa cum se manifestă ea în interiorul câmpurilor vizuale, mai precis asupra felului cum privirile personajelor dintr-un câmp vizual modelează câmpul respectiv.

În încercarea-le de a fonda o micro-semiotică vizuală (asocierea, conform unui sistem de reguli, a unor entități teoretice de complexitate diferită poate explica diversitatea de enunțuri vizuale), membrii Grupului  $\mu$  construiesc două tipuri de semne, iconic și plastic, cărora le detaliază elementele constitutive. Semnul iconic stabilește variante de conformitate între un semnificant și referentul lui. Sunt trei familii de semne plastice: texturile, culorile și formele, ultimele analizabile în formeme: dimensiunea, poziția, orientarea<sup>1</sup>. Consider privirea în interiorul câmpurilor vizuale drept o manifestare a formemului orientare. Se înțelege că se asociază altor elemente expresive, că importanța ei vine din felul în care sprijină și este sprijinită de alte asemenea elemente. Salomeea cu capul Sfântului Ioan Botezătorul din tabloul lui Caravaggio aflat la Madrid (IL.1) este un bun exemplu.

Salomeea stă în axul vertical. În spatele ei, capul unei bătrâne (după unii comentatori, Irodiada, mama Salomeei, după alții, moartea însăși). În dreapta privitorului, călăul. Spre colțul din dreapta jos, capul sfântului, pe o tîpsie. Această ultimă formă este cea mai importantă din tablou: spre ea se îndreaptă privirile

<sup>1</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 47–49, 189–196, 210–217.

personajelor vii. Bătrâna și călăul, atât de aproape de moarte, se apleacă spre cap; înfricoșată, Salomeea se retrage. Capul îi ajunge astfel în jumătatea stângă a tabloului. Tânăra femeie poartă un veșmânt roșu, sânge în egală măsură al vieții (cu farmecele ei îl făcuse pe Irod să-i promită că-i va îndeplini orice dorință) și al morții (capul sfântului fusese adus plin de sânge în sala de ospăț). În centrul geometric al tabloului se află sânul stâng al Salomeei, unul din nuri cu care i-a luat mințile tetraharului; este partea cea mai luminoasă din tablou. Capetele pe același trup invită la două conversii în sens opus: Salomeea e Irodiada tânără, Irodiada este Salomeea bătrână.

Convergența privirilor, contrastul de strălucire, interpenetrarea (operație producând o unitate vizuală – sirena, centaurul, Salomeea-Irodiada – din combinarea de trăsături a două tipuri vizuale distincte)<sup>2</sup>, opoziția între subcâmpuri (al vieții, al morții), jocul cromatic al complementarelor (roșu, verde) din centru și plajei galben-bronz sunt instrumentele acestei meditații despre viață și moarte. O întrebare poate sublinia importanța privirilor din tablou: cum ar fi schimbat semnificațiile acestuia ochii deschiși ai sfântului decapitat, privirea lui goală?



IL.1

Un câmp vizual poate fi astfel construit, încât la constituirea semnificațiilor lui să participe și elemente absente din câmpul respectiv, dar cărora elementele prezente le impun cu necesitate cvasi-materialitatea (în lipsa unui termen mai bun). Într-o fotografie din albumul *România* publicat de Kurt Hielscher în 1933 (IL.2), doi flăcăi și o fată se uită spre stânga lor la un eveniment în desfășurare, până la al cărui deznodământ, greu de anticipat, mai e de așteptat (iată o ipoteză despre ce se întâmplă în afara câmpului). Cine/ce le inspiră asemenea stări? Privitorii fotografiei nu pot ști; ipotezele pe care le vor lansa depind de experiențele trecute ale fiecăruia etc.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 274.



IL.2

Fotografia lui Hielscher își împinge privitorii să constate diferența între un *câmp vizual* și *universul vizual* corespunzător, a cărui manifestare – o manifestare – este câmpul în cauză; căci am putea construi o fotografie în care să păstrăm același unghi de surprindere a imaginii, dar pentru care să alegem un câmp mai larg: așa ar apărea în el evenimentul care atrage atenția tinerilor. În cazul de față, un centru de energie este exterior câmpului, dar reconstruibil (vagamente) și (totuși) determinant în construirea semnificației. Reținem *capacitatea unei priviri de a conferi importanță obiectului ei* (cu atât mai mare, cu cât celui care privește câmpul vizual obiectul privirii pornite din câmp îi este interzis).

Într-o fotografie anonimă (IL.3), două fete se joacă pe o bancă, în fața unui gard. Putem prefera în imagine o latură narativă sau o latură simbolică (jocul, simbol al universului copilăriei, al indiferenței față de uzurile vieții etc.) Dar, dincolo de vreo preferință, imaginea face ca univers vizual și câmp vizual să coincidă; cadrele imaginii conțin totalitatea satisfăcătoare a semnificațiilor ei, nimic important nu poate să pătrundă dinafară în imagine (sau: ceea ce ar pătrunde dinafară în imagine nu are legătură cu ceea ce se întâmplă în ea).



IL.3

Există o zonă densă în câmpul vizual, definită de cele două forme vii, și zone difuze, care cuprind diverse elemente contextuale, în stare să alimenteze un „efect de real”<sup>3</sup>: gard, un reflex al luminii pe gard, vegetația din spatele lui, un zid dincolo de iarbă etc.

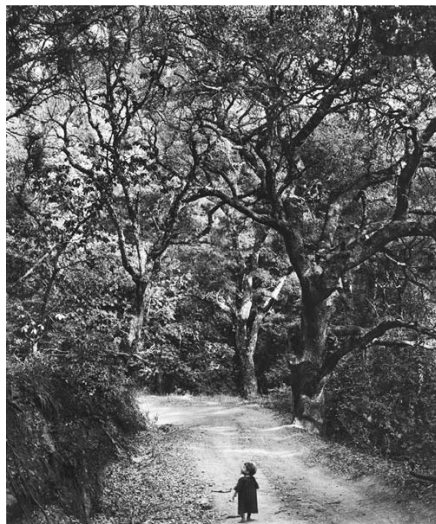
Pentru a înțelege mai bine semnificațiile unei asemenea organizări a câmpului vizual și rolul rezervat privirii în respectiva organizare, putem imagina o fotografie în care cele două fete sunt așezate pe bancă și se uită spre aparatul de fotografiat/privitor. Universul corespunzător acestei variante a câmpului vizual se deschide, se extinde acum spre contemplatorul fotografiei, îl include; este de presupus că privirile fetelor spre aparatul de fotografiat se vor defini drept elemente expresive importante (cele mai importante?) și că zona aflată între fete și privitor va fi o zonă (zona?) densă a imaginii. În cazul imaginii reale, am văzut, lucrurile sunt diferite.

Numesc *univers vizual* inventarul de forme și de relații între ele dintre care un creator le selectează pe acelea menite să alcătuiască un câmp vizual; privitorul va încerca să reconstituie acest inventar pentru a înțelege mai bine tocmai câmpul vizual supus interpretării. Privitorul ajunge la universul vizual pornind de la câmpul vizual aflat sub simțurile lui, reconstruirea acestui univers își are punctul de plecare în materialul (= formele) selectat și folosit de creatorul câmpului vizual. Adăugările de „material” (în cazul fotografiei lui Hielscher: persoana sau evenimentul la care se uită sătenii, vizibil(ă) ca urmare a lărgirii câmpului) făcute de privitori sunt justificate de formele prezente în câmp și de relațiile semnalate ca angajând aceste forme (or, în fotografia lui Hielscher relațiile respective sunt semnalate de identitatea de direcție a celor trei priviri); adăugările făcute de privitori ar trebui să corespundă (fie și parțial) eliminărilor de material realizate de creatorul câmpului vizual. Nu-i vorba numai de reconstituirea inventarului inițial de forme și de relații între ele; mi se pare că destinatarul unui câmp vizual poate să-l înțeleagă mai bine – și să-i înțeleagă mai bine raporturile cu universul vizual corespondent – dacă încearcă și să așeze elementele reconstituite ale universului vizual într-o *nouă structură*, să stabilească relații noi între ele (este cazul fotografiei imaginate, în care fetele ne privesc). Efortul de *aproximare constructivă* a universului vizual în care creatorul a operat deja o selecție (= câmpul vizual construit), efort care implică și compararea organizării de material propuse de creator cu reorganizarea de material datorată destinatarului, îl va ajuta pe acesta din urmă să determine mai precis semnificațiile câmpului contemplat. Dar în aproximarea constructivă, destinatarul nu trebuie să uite nicio clipă semnificațiile pe care le-a identificat la o primă analiză și elementele formale pe care se sprijină respectiva identificare.

Câmpului vizual și universului vizual corespunzător li se asociază un *univers de semnificații*. În *Child on forest road*, fotografie făcută de Wynn Bullock în 1958 (IL.4), băiatul din partea de jos a fotografiei privește în sus, spre stânga. Veșmântul băiatului e un soi de cămașă lungă, coborând sub genunchi; cămașa amintește de vremurile în care, până la o anumită vârstă, băieți și fete purtau haine asemănătoare, nediferențiate după sex; era socotită o vârstă a candorii. Vârsta fragedă și veșmântul se

<sup>3</sup> Roland Barthes, în Philippe Hamon (ed.), *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 250.

adaugă privirii băiatului pentru a constitui elementul retoric opus elementului actualizat de copacii uriași (care ocupă mare parte din câmpul vizual) și sporindu-i efectul deja amenințător (factorul dimensiune a formei-copil se adaugă factorilor vârstă și veșmânt); crengile copacilor care se împletesc deasupra-i, labirintul pădurii care este gata să-l înghită se întind dincolo de marginile fotografiei, desigur, dar tocmai obiectul privirii în afara câmpului desfășoară spațial amenințarea și o face pregnantă.



IL.4

Iată copilăria: temătoare în fața atâtor lucruri, dar incapabilă să le evalueze amenințarea, uimită de atâtea lucruri, dar incapabilă să le sondeze alcătuirea. În interpretare urcăm trepte diferite de abstractizare și de generalizare, apelăm la experiențe personale și la învățăminte de la alții etc., variind permanent amploarea și intensitatea semnificațiilor. Tocmai această permanentă mișcare a frontierelor universului semantic susține percepția estetică a imaginii.

Așa cum apare din rândurile de mai sus, strategia de identificare a semnificațiilor unui câmp vizual pe care o pun în discuție ar putea părea că merge împotriva curentului – dominând de o bună bucată de vreme disciplinele umaniste – care pretinde metodologii foarte bine articulate, cu aspecte analitice în poziție privilegiată. Unii ar putea crede că universul vizual corespunzător câmpului cercetat depinde de sensibilitatea, inspirația etc. privitorului/cercetătorului. Într-o prea mică măsură! Căci aproximarea constructivă a universului din care a fost selectat un câmp vizual devine cu adevărat fertilă atunci când se sprijină pe metodologiile cele mai solide din disciplinele umaniste, atunci când reconstruirea ia în considerare *schemele retorice* (= *tipurile de organizare* a) câmpurilor vizuale identificate de-a lungul timpului tocmai de aceste metodologii. Metodologia, din păcate mult prea succint schițată aici, a Grupului  $\mu$  oferă interpretărilor de câmpuri vizuale garanția unei argumentări.

Determinant în înțelegerea funcției în discuție, funcția modelatoare, este *parcursul privirii*. Înțeleg prin parcurs al privirii distanța pe care privirea se desfășoară de la subiectul la obiectul ei. Această distanță poate fi cuprinsă în întregime în câmpul vizual; dar o parte variabilă din ea poate rămâne în afara granițelor acestui câmp (am cercetat deja parcursul privirii în fotografia lui Hielscher și fotografia anonimă, la început). Obiecte ale privirii pot fi a) personaje sau obiecte din câmpul vizual, b) personaje sau obiecte din afara câmpului vizual (privit, contemplatorul imaginii devine personaj al universului vizual). Trebuie să le adăugăm un obiect-absență, pe care o privire din diverse motive prea puțin activă refuză să și-l definească; într-un câmp vizual, privirea neațintită, „înțoarsă asupra sieși”, conduce spectatorul imaginii la construirea unei ipoteze privind condiția psiho-spirituală a subiectului acelei priviri. (Se știe, personajele ale căror portrete le contemplăm privesc de cele mai multe ori „în gol”; ar arăta astfel o întoarcere spre sine, și-ar evidenția și, în același timp, ascunde viața interioară. Dar să nu pierdem din vedere că într-un schimb de priviri și fotografatul sau pictorul se uită la personajul său – privirea lui atințită este greu de înfruntat, provoacă disconfort. O privire abătută reduce disconfortul. Iar o privire – a personajului – abătută fixată rigidizează chipul, îl urățește etc.)

Tipul însuși de parcurs al privirii aduce câmpului vizual în care se manifestă un *prim nivel de semnificații*: încheierea/neîncheierea parcursului în câmpul vizual tinde să îl „etanșezeze”/permeabilizeze; câmpurile vizuale *închise* tind să *intensifice* semnificațiile, câmpurile vizuale *deschise* tind să le facă mai *difuze* (le-aș compara cu ecoul). Acest prim nivel este un soi de „mediu de cultură” pentru următoarele.



IL.5

Într-o fotografie de presă difuzată de Associated Press în octombrie 2014 (IL.5), papa Francisc iese dintr-o clădire salutând garda. Plasați fiecare într-un subcâmp, cei doi se privesc. Intenția comică a papei este evidentă: ridică mâna

pentru a saluta imitând gestul gărzii; iată un gest din alt cod decât acela rezervat gesturilor papei. Iar dacă garda stă într-o impecabilă poziție de drepti, papa pare pe fugă: vine spre privitor. Există suficiente diferențe (uniformă militară în roșu și portocaliu/veșmânt alb al papei, imobilism al gărzii/mișcare vioaie a papei, orientare a corpului gărzii paralelă cu planul imaginii/orientare a corpului papei perpendiculară pe planul imaginii...) și două elemente comune (schimbul de priviri, salutul papei). Să ne imaginăm că papa schițează gestul salutului fără să privească garda: cum am interpreta un asemenea comportament? O ipoteză ia în considerare o cât de ușoară derădere; iar dacă nu garda este obiectul ei, atunci ar fi rigiditatea posturii ei etc.

*Zona densă* a câmpului este definită de capete, priviri și palmele ridicate la înălțimea capetelor. La precizarea următoarelor niveluri de semnificații, care transmit *specificul* relației, contribuie și alte elemente decât privirea, ansambluri iconice alcătuite din elemente ca veșmintele personajelor, (ne)mișcarea lor, expresiile chipurilor, jocul de linii verticale din planul al doilea, diferențele de strălucire între primul plan și planul al doilea... Dacă ați fi fost în locul gărzii, n-ați fi fost tentat să zâmbiți?

O altă reclamă, pentru *Knowing*, parfum produs de *Estée Lauder* (IL.6), folosește privirea personajului pentru a aglomera semnificații pe cât de bogate, pe atât de tulburi: veritabile nebuloase. O femeie privește *în afara* câmpului vizual, spre dreapta ei (iată zona densă). Este singura formă din câmpul ocupând două pagini de revistă al imaginii, formă situată în pagina din stânga. O întreagă pagină, din dreapta, este practic neocupată (în colțul din dreapta jos se află reprezentarea de mici dimensiuni a flaconului, câmp vizual adăugat). Mărcile feminității personajului sunt bine accentuate: păr năvalnic, de nestăpânit și podoabe grele, sofisticate. Dar nici mărci ale masculinității nu-i lipsesc: poartă ținută protocolară cu frac și *papillon*.

Personajul reunește caracteristici ale unor categorii diferite: bărbat și femeie. Să înțelegem despre ce caracteristici e vorba ne ajută privirea personajului. Privirea respectivă nu este ațintită. Se poate spune că este o privire care trece prin lucruri căutând *ce* este dincolo de ele? Femeia surâde, probabil la *ce* numai ea vede dincolo de câmp și dincolo de lucruri. Putem spune oare că această privire contemplă ceva care nouă ne scapă? Dacă da, *în ce lume*? Nu într-una pe care s-o cunoaștem. Privirea aceasta poate cuprinde atât de multe, în același timp; vom spune că este o privire știutoare, o privire care cunoaște. O cunoaștere care nu se poate rezuma, o cunoaștere în același timp rațională (cum se spune că ar privilegia bărbații – vezi mărcile masculinității) și intuitivă (cum se spune că ar cultiva femeile – vezi mărcile feminității)?

Câmpul vizual în discuție folosește un ghidaj: *Knowing* (știind), numele parfumului: o semnificație (a ști, a cunoaște) vehiculată de o formă gramaticală cu rol bine determinat (gerunziul introduce procesualități). Dar gerunziul, un mod nepersonal, dez-individualizează personajul publicitar, pune oarecum în suspensie chestiunea subiectului cunoașterii. Această dez-individualizare trebuie legată de austeritatea compoziției: o singură formă ocupă jumătate de câmp vizual, cealaltă jumătate este practic liberă. Iar personajul feminin privește tocmai înspre marginea cea mai apropiată a câmpului vizual, în afara acestuia: o privire spre stânga ar fi căutat inexistentul, o privire spre dreapta vede – dincolo de limita câmpului vizual, veritabil obstacol – în universul vizual și universul de semnificații corespunzător,

vede ceea ce destinatarului imaginii îi este oprit să vadă: o lume vie, bogată. Despre această lume, altcineva decât femeia nu poate spune decât că există; numai femeia știe geografia lumii ei subiective.



IL.6



IL.7

Se poate afirma că *privirea spre niciunde*, privirea nefixată, semnaleză vibrația unui eu tentat să depășească lumea unde se mișcă, să se propage dincolo de granițele cunoscute și admise ale acesteia. Probabil că în publicitate, cu limitările impuse de ideologia euforică sub care se ascund interesele comerciale, privirea în cauză este marca cea mai elaborată a subiectivității și individualității (chiar dacă vreun gerunziu dez-individualizează). Ca să înțelegem acțiunea ideologică limitativă asupra eu-lui unui consumator produsă de vreun termen lingvistic (și ales tocmai să sprijine înțelegerea rapidă a mesajului!) ajunge să comparăm imaginea femeii din reclama pentru *Knowing* cu fotografia lui Susan Thompson făcută la Cape Split, Maine, în 1945 de Paul Strand (IL.7).



Un alt câmp vizual sărac în forme. Susan Thompson s-a oprit pesemne din treburile gospodăriei (un șorț șifonat în ferește rochia; alături, o oală); stă în prag, cu mâinile nehotărâte. Privirea ei nu țintește ceva anume; poate că tocmai din acest motiv nici mâinile nu știu ce gest să înceapă. Susan e în altă parte. Îi place, nu-i place? Poate că a văzut în curte o fantomă din tinerețe... Ruptă din universul domestic cât se poate de concret, femeia n-a avut timp să adopte o atitudine. Să-i vină tulburarea din nehotărâre: să pășească în imaginar, să se retragă în real? Se teme să se încreadă în ce i se pare că vede? Tocmai această *nehotărâre* face farmecul fotografiei. Dacă am adăuga portretului termenul *visând* (un gerunziu), de pildă, am distruge amestecul tulbure de ficțional și real în care se află personajul, am bloca o mișcare proteică între ale cărei sensuri ne este imposibil să facem o ierarhie.

Iată deschisă calea spre o tipologie a parcurșurilor; esențiale mi se par două chestiuni: a) granițele între tipuri sunt fluide, creatorul unui câmp vizual poate aluneca ușor dintr-un tip într-altul prin reorganizarea formelor din câmpul respectiv (să ne imaginăm un câmp vizual cu două personaje privindu-se față în față și un câmp vizual cu două personaje dintre care primul îl privește pe al doilea, iar al doilea întoarce capul și ochii spre spectator); b) parcurșul privirii este un procedeu expresiv care își capătă relevanța în combinație cu alte procedee (am văzut deja raportul expresiv între privire și marginea câmpului lângă care era plasat subiectul privirii în reclama pentru *Knowing* de la Estée Lauder, între privire și mișcarea brațelor în fotografia lui Paul Strand).

O asemenea tipologie mi se pare necesară, pentru că tipurile de parcurș al privirii operează o *pre-semantizare* a centrilor de energie (există centri dinamici, focare de energie, și centri geometrici; într-un câmp vizual, centrul dinamic poate coincide cu centrul geometric<sup>4</sup>); o privire *negată* (personajul ține ochii închiși) respinge într-un fel sau altul lumea în care se află: se teme de ea, vrea să scape de monotonia ei etc.; *schimbul de priviri* construiește o puternică reciprocitate afectivă (nu se schimbă neapărat același sentiment – ură sau dragoste, de pildă –, sentimentele schimbate au o intensitate comparabilă – ura unuia pe măsura dragostei celuilalt); o privire fără răspuns orientată de o persoană spre alta o poate pune pe prima în avantaj (rămâne de văzut natura acestuia) etc. Aceste pre-semantizări sunt împlinite de alți factori modelatori, care contribuie la organizarea câmpurilor vizuale: de pildă, poziția formelor în câmpul vizual (ele pot fi plasate în centrul câmpului, într-una dintre axe, pe diagonalele câmpului, în subcâmpuri etc.). Procesul de semantizare se încheie odată cu conținuturile comunicate de formele specifice din compoziție (în axă pot sta un bătrân resemnat, o amazoană care își cabrează calul, o girafă nehotărâtă, o sticlă de whisky pe jumătate golită etc.)

(Artefactele comportă ansambluri de semnificații; acestea sunt zise ordonabile pe niveluri sau în straturi. Iată unul: „Limita fondului (marginea câmpului vizual – n.m., C.P.) tinde să respingă orice formă care se detașează pe fond și în consecință s-o centreze”<sup>5</sup>; când două forme de dimensiuni aproximativ egale sunt orientate una

<sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *The power of the center. A study in the visual arts*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 13.

<sup>5</sup> Groupe μ, *op. cit.*, p. 218.

spre cealaltă și la egală distanță de limitele fondului, se poate presupune între ele o investire egală de energie. Al doilea: formele sunt specificate (doi boxeri care se îndreaptă unul spre celălalt, gata de luptă, doi jucători care își privesc cărțile din mâini, în stânga și în dreapta unei mese, despărțiți vizual de o sticlă de vin (Cézanne), o curtezană care privește disprețuitor un bărbat care, vai!, o adoră etc. Țin de pre-semantizare nivelurile pregătind nivelul la care semnificațiile de transmis ale artefactului se împlinesc, se definitivează. Putem construi un câmp vizual cu doi boxeri – cei doi încă se studiază, n-au început să se lovească! – în care unul este cu spatele la privitor, iar celălalt cu fața: ideea de reciprocitate a slăbit, ordonarea diferită a formelor în câmp a creat deja o inegalitate. Rudolf Arnheim<sup>6</sup> a detaliat pozițiile privilegiate în ierarhizarea câmpurilor vizuale implicând pre-semantizări: o singură formă, iradiind energie din centrul geometric al câmpului; forme plasate în cele două subcâmpuri definite de o axă fie și imaginară și orientate una spre cealaltă, punct de fugă în compozițiile perspective etc.; Grupul  $\mu$  a rafinat chestiunea izolând trei familii de semne plastice: texturile, culorile și formele, fiecare analizabilă în unități inferioare (formele, în formeme: dimensiunea, poziția, orientarea; culorile, în cromeme: tonalitatea, saturația, strălucirea...); fiecărui formem îi corespunde un câmp semantic: dominanță pentru dimensiune, respingere pentru poziție, echilibru pentru orientare; o formă în centrul unui câmp vizual este împinsă în mod egal de limitele câmpului, iată-o stabilă, în echilibru; o formă aflată într-un colț al imaginii va fi respinsă, direcția respingerii este centrul, unde își va căpăta echilibrul – faimoasa reclamă *Think small* pentru *Beetle* de la *Volkswagen* prezintă o formă de mici dimensiuni în colțul de stânga sus al câmpului; va fi percepută ca *trebuind* să alunece pe diagonala descendentă spre centru și, de-a lungul acestui drum, să crească în dimensiuni; semantismul compoziției vizuale se stabilește etajat, între formeme și între forme<sup>7</sup>.

Până la tipologie, câteva observații legate de o chestiune spinoasă: *calitatea privirii*. Jean Babelon socotește că în portretul lui Nerva de pe monete, portret realist din profil, „privirea este inteligentă, de o acuitate pătrunzătoare”. Înainte de Nerva cu aproape o sută de ani, Octavianus Augustus bătuse monete de aur fără legendă în care efigia-i avea valoarea unei epifanii (de altfel, la moarte a fost venerat ca un zeu); numismatul francez apreciază privirea lui Augustus de pe monetele în discuție ca „scânteietoare”, „strălucitoare” (*regard scintillant*). În fine, Ch. Picard consideră că într-una din reprezentările sculpturale datorate lui Lisip, privirea lui Alexandru Macedon avea o „blândețe umedă”<sup>8</sup>. Cum se ajunge la asemenea calificative? Cum putem aprecia calitatea privirii?

O *codificare* a calității privirii (sau măcar stabilirea unor repere de ghidaj pentru calitatea în cauză) este probabil imposibilă fără sprijinul constant pe expresiile faciale. Oricum, putem admite o *disciplinare a privirii*, proces condiționat biologic și socio-cultural. S-ar putea distinge în acest proces diverse tipuri de privire, în

<sup>6</sup> R. Arnheim, *op. cit.*, cap. II–IV.

<sup>7</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 221–226.

<sup>8</sup> Jean Babelon, *Le portrait dans l'Antiquité d'après les monnaies*, Paris, Payot, 1950, p. 121, 114, 63.

raport cu care se ordonează și se definesc toate privirile și care ghidează indivizii în discriminările din continuum-ul de priviri. De pildă, privirea unui copil de câteva luni este *flămândă*: aleargă de la un obiect la altul încă incapabilă să se poată fixa pe vreunul; ilustrează cel mai bine „energia nerăbdătoare care se află în privire și care dorește altceva decât i se dă”<sup>9</sup>. O dată învățată să se fixeze, privirea începe să se tocească, ajunge chiar o privire *uzată*: privirea celor conformați lumii în care trăiesc este o privire a rutinei, o privire care *nu vede*. Această disciplinare este sărăcitoare, restrictivă, aliena(n)tă. Alt fel de disciplinare este de întâlnit la indivizii care își antrenează constant privirea (privire *curioasă*) conform unor principii limpezi, ca să înțeleagă lumea descoperind relațiile ascunse între părțile ei, care o reconstruiesc sprijinindu-se pe fragmente ale ei a căror imagine au reținut-o. *Curiozitatea* face din privire perechea acțiunii. În fine, privirea își poate pierde disciplina: sunt în ea incapacitatea de adaptare, exasperarea eșecului, durerea ireversibilității; autoportretul lui Carpeaux, privirea *nepotincioasă*, este ilustrarea impresionantă a acestei de-disciplinări („Dintre toate portretele romantice, acesta este cel mai romantic. În el ni se dezvăluie o ființă obsedată de spaimile sale și de demonii săi, fără mândrie și am putea spune chiar fără pudoare. Rareori demonia privirii a fost atât de puternică și atât de eficientă ca în această față, deși ochii artistului ne evită pentru a contempla beznele invizibilului.”<sup>10</sup>)

Diversitatea de calități ale privirii pe care o poate etala omul are o bază pre-culturală. Multe expresii faciale sunt universale, înnăscute (primul cunoscut care a arătat-o – în 1872 – este Charles Darwin<sup>11</sup>); dacă furia, frica, bucuria, disprețul, dezgustul, surpriza, rușinea, tristețea au putut fi recunoscute de occidentali și de membrii tribului Fore din Noua Guinee, trebuie acceptat caracterul pre-cultural al unor expresii faciale și, de asemenea, aportul acestor expresii la supraviețuirea speciei<sup>12</sup>. Multe expresii sunt dobândite cultural (oamenii pot exprima circa șapte mii de stări emoționale: ochii sunt antrenați să le recunoască, tot așa cum participă la transmiterea lor). Rafinamentul acestei diversificări merge până la totala nepotrivire între expresia facială și informația psiho-morală de transmis. Diverse societăți validează forme de control voluntar al mușchilor faciali; Ekman și Friesen au filmat japonezi care priveau în public și în privat scene filmate revoltătoare: chipuri împietrite în primul caz, chipuri lăsând cale liberă expresiei faciale în al doilea. Zâmbetul poate masca – după Ekman, niciodată perfect – starea psihică a autorului lui: furia, nemulțumirea, supunerea etc.<sup>13</sup>

În fine, tipologia (încă o dată: menirea ei este să ne ajute să ajungem cât mai ușor la înțelegerea semnificațiilor unei imagini pornind de la axele care ajută la stabilirea tipurilor, asociind fiecare tip de privire altor procedee expresive folosite

<sup>9</sup> Jean Starobinski, „Le voile de Poppée”, în *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

<sup>10</sup> Marcel Brion, *Pictura romantică*, trad. rom., București, Meridiane, 1972, p. 421.

<sup>11</sup> Charles Darwin, *The expressions of emotions in men and animals*, New York, Oxford, University Press, 1998.

<sup>12</sup> Simon Ings, *A natural history of seeing*, New York, W.W.Norton, 2008, p. 149–151.

<sup>13</sup> John G. Seamon, Douglas T. Kenrick, *Psychology*, Englewood Cliffs NJ, Prentice Hall, 1992, p. 362–363.

de creatorul artefactului vizual și producând comparații între variațiile de conținut ale imaginii în funcție de tipurile de privire folosibile). Iată axele care îi generează tipurile:

- a) privire ațintită/nefixată/refuzată/ascunsă;
- b) parcurs al privirii încheiat în câmpul vizual/încheiat în universul vizual;
- c) privire întoarsă (căreia i se răspunde)/privire neîntoarsă;
- d) număr de subiecți și obiecte ale privirii.

Privirea ațintită are obiect; privirea nefixată „plutește”; privirea este refuzată atunci când subiectul privirii închide ochii; privirea este ascunsă când ochii subiectului ei nu pot fi văzuți, nici de altă persoană din imagine, nici de contemplatorul imaginii. Cineva/ceva poate fi obiectul privirii unei persoane sau al privirilor mai multor persoane; mai multe obiecte ale privirii privite de mai multe persoane pot fi în câmpul vizual sau în universul vizual. Etc.

În fotografia lui Hielscher, privirile tinerilor sunt ațintite; parcursurile lor se încheie în afara câmpului vizual; dacă numărul de subiecți ai privirii este mare, putem presupune că avem de-a face cu un obiect al privirii sau cu mai multe obiecte tratabile ca un întreg.

În *Salomeea* lui Caravaggio, trei priviri ațintite (ale Salomeei, Irodiadei și călăului) și o privire refuzată; parcursurile privirilor se încheie în câmpul vizual, dar nu sunt toate la fel de lungi: călăul se apropie de cap, Salomeea, înspăimântată, se retrage în celălalt subcâmp al tabloului, subcâmpul vieții; trei subiecți focalizându-și privirile pe același obiect îl desemnează ca focarul de energie cel mai important (el este excentric; următorul, în centrul geometric al imaginii, este sânul stâng al Salomeei).

Prezint în final câteva câmpuri vizuale pentru a proba relevanța sistemului interpretativ propus de Grupul  $\mu$ , sistem în care integrez privirea formelor-personaje din câmpurile vizuale ca instrument al construirii de semnificații.



IL.8

Uwe Gundlach a luat în 2014 un premiu la Sony World Photography Awards cu o fotografie (IL.8), în care vedem o geantă-plic deschisă; mâinile proprietarei

caută ceva în interiorul geții: telefon, pachet de țigarete, pachet de batiste de hârtie... Femeia, cu o rochie elegantă căreia geanta-plic îi este perfect adecvată, nu mai este tânără. Dar este nu mai puțin atentă la mărcile feminității (ce întâmplare, fumează *Eve!*). Iată-ne trași în intimitatea unei femei, încărcată cu un erotism difuz și pe care trecerea timpului a spiritualizat-o. Acestei semnificații i se adaugă aceea a „violării” intimității: privirea fotografului, privirea spectatorului... Scuză acestor priviri este descoperirea unui spațiu pe care fiecare și-l construiește și care este atât de diferit în nuanțele lui pentru fiecare; mai departe, tocmai privirea spectatorului, *sprîjinindu-se* pe a femeii, interpretează intimitatea. Fotograful a violat intimitatea femeii ca să ne invite să reflectăm la a noastră; n-ar fi fost vorba de o asemenea invitație dacă fotografia ar fi cuprins capul femeii și privirea ei oprită în geantă (în acest caz, tipul ar fi fost: parcurs al privirii încheiat în câmpul vizual, privire ațintită, lucru ca obiect al privirii). Când formele din câmpul vizual presupun existența în universul vizual a unei persoane care privește în câmp, este implicată limpede și măcar o a doua, a autorului artefactului vizual; ea va produce semnificații. Privirea autorului unui artefact vizual în care două forme-personaje se privesc are în general o relevanță mai mică, mai discretă, de multe ori semnificația privirii respective este ignorabilă.

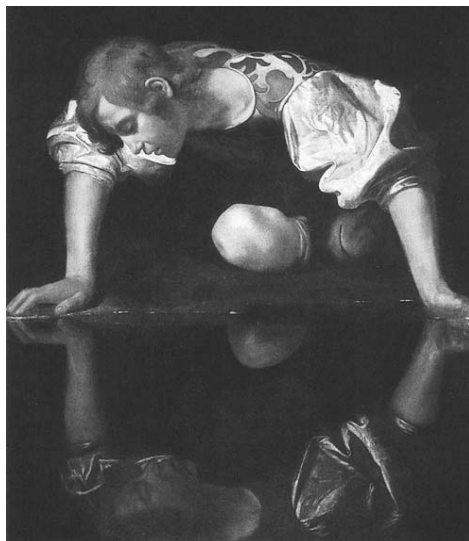
O fotografie difuzată de Reuters în noiembrie 2013 prezintă un moment al vizitei făcute de Elisabeta II la Factory Youth Zone din Manchester (IL.9). În sala de box, o tânără de culoare lovește un sac. În axul imaginii, sacul – uriaș – separă pugilista și regina, care se privesc.



IL.9

Tânără pare să fie deranjată de faptul că e privită; are de făcut o treabă în care nu vrea să se amestece nimeni; și pentru că are deja un spor de agresivitate (loviturile cheamă alte lovituri), privirea ei către regină e rea (se știe din etologie, privirea ațintită e semn de agresivitate); regina pare în pragul consternării: asta-i treabă de femeie? Le separă vârsta, ținuta, rasa, universul cultural. Iată un schimb de priviri care nu poate ține mult; prelungirea lui nu va ajuta nici la căpătarea de

mai multe informații despre obiectele privirii, nici la nuanțarea atitudinilor privitorilor față de obiectele privirilor lor. Distanța psiho-spirituală între cele două personaje este uriașă, precum sacul de box.



IL.10

În *Narcis*, tablou pe care Caravaggio l-a pictat în jurul lui 1597 (IL.10), personajul și reflecția lui sunt despărțite de pânza apei, a cărei margine se găsește pe axul orizontal al compoziției. Două lucruri stârnesc uimirea în tablou: simetria lui perfectă (și desfășurată pe verticală) și întunecimea jumătății lui inferioare (reflecția formelor reclama o luminozitate mult mai mare – acest aspect arată că intenția lui Caravaggio a fost de a produce un text simbolic). Nu e vorba doar de maniera lui Caravaggio (clar-obscurul baroc); tema însăși pretindea obscuritate. Întunericul din subcâmpul inferior este al morții: Narcis se va prăbuși în moarte (corpurile urmează prin îngropare – confirmarea definitivă a instalării în altă lume – o traiectorie descendentă verticală). Avem sau nu de-a face cu un schimb de priviri? Reflecția din apă a lui Narcis îl privește pe Narcis? Ar trebui; Narcis este simultan subiect și obiect al privirii, dragostea unuia așteaptă răspunsul celuilalt. Dar Narcisul din unda întunecată este, cred răsucind imaginea, urât (iar obscuritatea îl îmbătrânește) – urâtirea, îmbătrânirea îl apropie de moarte. Ca și *Salomeea*, tabloul în discuție vorbește despre viață și moarte; iar privirea verticală, unind o formă repetată și dispusă simetric grație unui ax orizontal, le subliniază corelația.

Să ne imaginăm un câmp vizual în care privirea autorului (și a spectatorului) cade oblic pe planul în care Narcis se oglindește în apă; în undă n-ar fi fost nimic de văzut; iar în personajul masculin nu l-am fi recunoscut pe Narcis decât dacă Narcis ar fi intrat în cultura noastră enciclopedică și/sau dacă ne-ar fi spus autorul

artefactului vizual. Privirea lui Narcis ar fi fost ațintită, dar nu ca spre propria imagine reflectată în undă, sau nefixată. Legătura între viață și moarte și-ar fi pierdut mult din pregnanță.

În fine, două fotografii cu teme asemănătoare (IL.11, 12). În prima, publicată de *National Geographic*, două căprioare traversează una după cealaltă o cale ferată, în a doua o fetiță și un lamantin se privesc prin geamul unui acvariu.



IL.11

În prima fotografie, simetria este aproape completă: singurul obstacol pentru a o considera astfel este direcția urmată de căprioare (se îndreaptă ambele în aceeași direcție, nu una spre cealaltă). Partea inferioară a imaginii este întunecată și dominată de culori reci, partea superioară este luminoasă și dominată de culori calde. Căprioarele sunt în centrul imaginii, marcând o perspectivă ale cărei linii de fugă sunt șinele de tren (punctul de fugă este între ele). Iată un câmp vizual foarte stabil. Cele două se deplasează perpendicular pe șinele de tren. Direcția privirilor lor este paralelă cu calea ferată. Dar se uită spre privitor, în afara câmpului vizual, sau spre punctul de fugă, în adâncimea câmpului vizual? Se poate constata, greu, că se uită în adâncimea câmpului; dar spectatorul poate prefera acel versant al alternativei care, pe de-o parte, îmbogățește semnificațiile fotografiei (se știe, pentru destinatarul unui mesaj bogăția mai mare de semnificații este mai reconfortantă decât bogăția mai mică), și care, pe de altă parte, îi convine mai mult. Vede un peisaj idilic, în care omul este condus spre miezul lui, spre locul cel mai apropiat de reprezentările despre paradis? Sau vede o ingerință a omului într-un spațiu a cărui dimensiune paradisiacă ar fi fost împlinită dacă n-ar fi apărut șinele de tren și rambleul căii ferate? Spre spectator (și autorul artefactului vizual), privirea invită la calificarea cea mai comodă: temătoare, speriată, alarmată etc. În această situație, privirea spre spectator și în afara câmpului vizual consolidează opoziția cultură/natură pe care acum, când am adoptat această interpretare, spunem că o construiesc și alte procedee expresive (culori calde/reci, zonă de mare strălucire/zonă de mică strălucire, diferențe de direcții de deplasare la calea ferată și căprioare...).



IL.12

În a doua fotografie, doar forma unghiulară din colțul din stânga sus ne anunță că fetița și lamantinul (un mamifer leneș care se hrănește cu verdeață) sunt separați de geamul unui acvariu (i se adaugă cunoașterea noastră enciclopedică: oamenii și lamantinii trăiesc în medii diferite). Lumina este cvasimonocromă (albastră), adâncimea vine mai ales din diferențele de strălucire de pe corpul lamantinului. Gestul fetiței trădează frică sau curiozitate și uimire? Dacă amândouă, ce ar predomina? Cele două forme-ființă schimbă priviri pe o diagonală (aproape) paralelă cu diagonala ascendentă a compoziției; dacă privirea fetiței este în primul rând curioasă, cei doi pot fi considerați ca atrași unul spre celălalt. De data aceasta, privirea contrabalansează și depășește factorii separatori din artefact (dimensiunile celor două forme, mediile diferite...). Privirea apropie cele două ființe.

\*

O discuție despre rolul privirii în construirea semnificațiilor unui câmp vizual își dovedește utilitatea în fața unui corpus de artefacte vizuale cu actualizări ale întregii tipologii a privirilor. Vom putea atunci nu numai reconfirma ceea ce cu toții știm din experiența cotidiană – uriașa plasticitate expresivă a privirii –, ci și înțelege mai îndeaproape diversitatea străduințelor cu care creatorii de artefacte vizuale caută să construiască în acestea valorile exemplare ale privirilor.