

ARMONIA SPAȚIALITĂȚII POZITIVE ȘI NEGATIVE ÎN SCULPTURA ARTISTULUI INGO GLASS

VASILE DUDA*

ABSTRACT. Harmony of Positive and Negative Spaciousness in Ingo Glass sculpture. The aim of this article is to discuss issues regarding the ways spaciousness and harmony of positive and negative surfaces in Ingo Glass sculpture are valorized. The artist was born in 1941 in Timișoara, he studied at the Traditional School of Arts from Lugoj and then he attended the university in Cluj. Between 1967-71 he worked as curator at the Museum of Contemporary Arts from Galați and he established connections with visual artists from all over the country. Later on, between 1972-73 he worked as teaching assistant at the Architecture University from Bucharest and then he became cultural consultant at the German Culture House Friedrich Schiller. During this period, Ingo Glass created a Constructivist Art with metal structures developed vertically following the spatial pattern specific to the great Gothic cathedrals– the most famous work *Septenarius* was built in 1976 on the Danube boardwalk from Galați. Being forced by the political circumstances from the Socialist Republic of Romania, he emigrated to the Federal Republic of Germany in 1979, he moved to München where he worked for the Municipal Art Gallery and where he was integrated in the group of Concrete-Constructivist Art artists. After 1989 he came back to Romania with different exhibitions and he created public monuments in Galați, Timișoara, Moinești and Lugoj. Then, in 1992 he presented his PhD thesis about the influence of Constantin Brâncuși Art over the 20th century sculpture. Between 1989-1998 the artist crystallized an original visual concept based on the usage of the basic geometric shapes in conjunction with the primary colours. Ingo Glass upgraded Bauhaus theory and he associated the square with blue, the triangle with yellow and the circle with red. By using shapes and primary colours the artists creates Concrete Art, a new symbolic universe, purely geometrical, the harmony of his entire work being given by the proportion and link between full and empty spaces. Expanded spaciousness specific to the Constructivist Art phase experiments the architecture-sculpture link and the monumentality of the metallic structures encourages the entrance to the central core of works. The open, non-

* Doctor în istoria artei. Inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Județean Bistrița Năsăud. Istoric de artă la Primăria Bistrița.

material dimension forms the main volume of the sculpture, the empty space dominates the full shape and it outlines the effects of an unrated and irrational spaciousness. Balanced spaciousness specific to the Concrete Art phase experiments geometrical combinations, based on the basic shapes in positive and negative intersections, by the spaciousness and non-spaciousness link, the pace between full and empty spaces. The usage of the three basic geometrical shapes also influenced the combining vocabulary of these elements, and it even ensured the ordering and deduction of the empty space. The utopia of basic forms expresses tendencies towards positive irreducible forms of energy or negative forms through non-materiality, where the concepts of mass, weight, space and time are added. In each of his works, the artist used a proportion between the elements of the composition through a rational interpretation stimulated by the achievement of a geometrical order as the essential basis of tasks. The relation between positive and negative spaciousness appears constantly in the sculpture of the last century and the rhythm and sequence of its spatial effects are determined by a sense of proportion that involves an aesthetic of proportion. Thus, we can definitely say that the work of the artist Ingo Glass originally captures all these aspects of Contemporary Art.

Keywords: sculpture, spaciousness, Ingo Glass, constructivism, Concrete Art.

REZUMAT. Armonia spațialității pozitive și negative în sculptura artistului Ingo Glass.** Articolul își propune să dezbată aspecte legate de modalitatea în care este valorizată spațialitatea și armonia suprafețelor pozitive și negative în sculptura artistului Ingo Glass. Artistul s-a născut în 1941 la Timișoara, a urmat Școala Populară de Arte din Lugoj și Universitatea la Cluj. Între anii 1967-71 a lucrat la Muzeul de Artă Contemporană din Galați ca muzeograf și s-a implicat în contactele instituției cu artiștii plastici din țară, a fost asistent la Universitatea de Arhitectură din București între anii 1972-73, iar apoi a fost referent cultural la Casa de cultură germană *Friedrich Schiller*. Ingo Glass realizează în această perioadă o artă constructivistă, cu structuri metalice dezvoltate pe verticală, după modelul spațialității marilor catedrale gotice – cea mai cunoscută lucrare *Septenarius* a fost realizată în 1976 pe faleza Dunării, la Galați. Forțat de împrejurările politice din Republica Socialistă România a emigrat în 1979 în Germania Federală și s-a stabilit la München unde a lucrat pentru galeria municipală de artă și s-a integrat în rândul artiștilor de artă constructivist-

** În acest articol sunt utilizate parțial informații din cadrul unui studiu de doctorat desfășurat la Universitatea de Vest din Timișoara în domeniul artelor vizuale. Imaginile utilizate provin din colecția artistului Ingo Glass, iar figurile sunt prelucrate de autor după raporturile lui H. R. Radian în legătură cu proporția elementelor plane, dar adaptate la caracteristicile sculpturilor realizate de Ingo Glass. Analiza proporționalității din articol s-a realizat pe baza măsurării laturilor, unghiurilor, a perimetrului și a ariei de la lucrările aflate în atelierul artistului, în cadrul întâlnirilor din Budapesta, din vara anului 2016.

concretă. După 1989 revine în România cu diverse expoziții și realizează monumente publice la Galați, Timișoara, Moinești și Lugoj, iar în 1992 susține o teză de doctorat în care a studiat influența artei lui Constantin Brâncuși asupra sculpturii din secolul XX. Între anii 1989-1998 artistul a cristalizat un concept plastic original, bazat pe utilizarea formelor geometrice de bază în asociere cu culorile primare. Ingo Glass a actualizat teoria Bauhaus și a asociat forma pătratului cu culoarea albastră, forma triunghiului cu culoarea galbenă, iar forma cercului cu culoarea roșie. Prin utilizarea formelor și a culorilor de bază artistul cristalizează o artă concretă, un univers simbolic nou, de nuanță pur geometrică, iar armonia sculpturală se obține din proporția și relația dintre plinuri și goluri. Spațialitatea dilatatorie din faza constructivistă probează relația arhitectură-sculptură, iar monumentalitatea structurilor metalice încurajează intrarea în miezul lucrărilor. Dimensiunea deschisă, imaterială alcătuiește volumul principal al sculpturii, spațiul gol domină forma plină și conturează efectele unei spațialități neevaluate și iraționale. Spațialitatea echilibrată din faza artei concrete se probează prin combinațiile geometrificate, bazate pe formele de bază în intersecții pozitive și negative, prin relația dintre spațialitate și non-spațialitate, prin ritmul dintre plinuri și goluri. Utilizarea celor trei elemente geometrice de bază a conturat și vocabularul combinatoriu între aceste elemente, dar a asigurat și ordonarea și deducția spațiului gol. Utopia formelor de bază exprimă tendințe spre formele ireductibile pozitive ale energiei ori negative prin imaterialitate, la care sunt asociate noțiunile de masă, greutate, spațiu și timp. Artistul a utilizat în fiecare lucrare o proporționare între elementele compoziției printr-o interpretare rațională impulsivă de atingerea unei ordini geometrice, ca bază esențială a lucrurilor. Relația dintre spațialitatea pozitivă și negativă apare în mod constant în sculptura ultimului secol, iar ritmul și succesiunea efectelor spațiale se dozează cu un simț al măsurii care implică o estetică a proporționării, iar opera artistului Ingo Glass surprinde în mod original aceste aspecte ale artei contemporane.

Cuvinte cheie: sculptură, spațialitate, Ingo Glass, constructivism, artă concretă.

*Spațiul este infinit atât înspre interior,
cât și înspre exterior
Ingo Glass*

Sculptura este percepută ca fiind o artă a volumului ronde-bosse, o artă realizată prin cioplitul sau modelarea materialelor, o artă a tactilității care se intersectează cu pictura sau grafica prin formele diverse ale reliefului. Practica sculpturii se definește prin talentul de a făuri imagini tridimensionale, folosind materiale diverse și tehnici adecvate acestora¹. Pe de altă parte modernismul

¹ *Dicționar de artă*, Vol II, Editura Meridiane, p.118.

respinge în mod explicit teza imitației estetice în artă, iar gândirea artistică contemporană aspiră deliberat către surprinderea aproape platoniciană și pură a esențelor. Există, așadar, intenția de construire a unei arte care să se situeze dincolo de mimetis, așa cum intrase și în sfera de preocupări a lui Platon².

Modalitatea în care percepem sculptura depinde de configurația spațiului, iar în acest sens geometria ne spune că avem trei dimensiuni în care să percepem volumul sculptural. Dincolo de aceste trei dimensiuni ale spațiului imaginile vizuale nu pot trece, orice extindere se poate realiza doar prin construcții mentale.³ Relația sculptură-obiect pare să domine imaginarul colectiv, iar denaturarea procesului de a făuri, de a da formă sculpturii prin așa numitele *objets trouvés* nu a pierdut sensul obiectului pentru că a deplasat în timp momentul creației, fără să-l înlăture în totalitate. În schimb, relația sculptură-spațiu pare mai puțin atașată de ideea de sculptură tocmai pentru că procesul de a construi este înțeles mult mai aproape de volumele arhitecturale. Arta arhitecturii este definită ca fiind arta de a construi după legi specifice, la început empiric descoperite, iar ulterior statuate de teoreticieni⁴. Prin accentul pus pe spațialitatea sculpturii constructivității de la începutul secolului XX au redimensionat modul de a înțelege sculptura prin problematizarea relației spațiale și au descoperit dimensiuni arhitecturale pentru sculptura secolului XX.

Spațialitatea sculpturilor a reasezat dialogul dintre modul în care percepem volumetria sculpturii, ca un monolit sau ca un complex de plinuri și goluri, dincolo de stricta tactilitate a suprafețelor. Pentru prima dată se punea direct problema acceptării că o sculptură nu este doar materialul modelat sau cioplit, ci și haloul spațial din jur, din miezul lucrării sau dintre formele materiale care compun întregul volum. Suma suprafețelor perforate sau a ritmurilor zigzagate contribuie la fel de mult, dacă nu în unele cazuri chiar mai mult, la conturarea expresivității sculpturii, decât materialul efectiv din care s-a realizat opera. A sculpta devine în termeni constructiviști a delimita un spațiu, a individualiza un conținut spațial. Arta sculpturii pare conectată de arta arhitecturii care operează mult mai firesc cu aceste noțiuni de spațiu. Spațiul util al volumelor arhitecturale se definesc în funcție de predictibilitatea locuirii și se dimensionează în raport cu scara umană, iar esteticul și funcționalul se definesc prin caracteristicile spațiului gol, a spațiului pe care poate să-l ocupe omul.

Încă din 1920, prin manifestul lansat de Naum Gabo și Antoine Pevsner, se afirma importanța construcției lucrării de artă cu firul cu plumb și compasul, așa cum inginerul construiește podurile, iar ritmul forțelor inerente orbitelor acestor

² Titus Mocanu, *Rigorismul platonician și epoca noastră*, în *Revista Arta*, Anul XIX, nr.6, 1972, p.26.

³ Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală; O psihologie a văzului creator*, Editura Meridiane, 1979, p.221.

⁴ *Dicționar de artă*, Vol. I, Editura Meridiane, p.37.

obiecte ar reprezenta esența estetică a sculpturii⁵. Capacitatea de a calcula și a exprima ritmicitatea dintre masa plină a materialității și spațialitatea aerată a imaterialității este percepută ca mesaj al unei estetici proaspete care a depășit tradiționala ritmicitate statică. În manifestul constructivismului se clarifică și mai mult aceste preocupări: *nu se poate măsura spațiul cu volumul, cum nu se poate măsura lichidul cu metrul. Privim spațiul ... Ce este el oare decât o profunzime continuată? Afirmăm valoarea profunzimii drept unica formă spațială picturală și plastică. Renunțăm la sculptură ca masă înțeleasă drept element sculptural. Orice inginer știe că forțele statice ale unui corp solid și forța sa materială nu depind de cantitatea masei*⁶. Rămâne în acest context să identificăm modalitatea în care se poate percepe acea profunzime continuată, acea spațialitate imaterială care își păstrează în ochii privitorului sensul unei continuități. Cum se sugerează acea spațialitate potențială? Tot în manifestul constructivist identificăm un posibil răspuns: *reintroducem în sculptură linia ca direcție, și, cu aceasta, afirmăm că profunzimea este o formă spațială*. Regăsim această potențialitate a continuității a depășirii vizualului prin metavizual și atunci când Constantin Brâncuși afirmă că pentru el *Coloana fără sfârșit* poate să fie un stâlp al bolții cerești – ritmicitatea sculpturii sale impune ritmuri verticalizate de înălțare care depășesc *volumul masă* pentru a continua ca un vector de spațialitate.

Spațialitatea a fost analizată în arta modernă ca o funcție adăugată calității locuirii alături de factorul timp, factorul luminii, factorul sunetului și factorul climei, iar estetica locuirii se bazează pe funcția structurilor, volumelor, materialelor, culorilor, luminii, sunetelor, timpului, dar și a spațialității interioare și exterioare⁷. Complexitatea factorilor și funcțiilor implicate ne atenționează de profunzimea sistemului care concurează unitar și prin fiecare din componentele sale duce la cristalizarea modului în care simțim și înțelegem mesajul artistic. Schimbarea parametrilor unui factor sau a unei funcții poate să contribuie decisiv la amplificarea sau denaturarea unor efecte, iar din această perspectivă trebuie să acceptăm o relativizare și să nu căutăm o absolutizare în analiza și înțelegerea implicațiilor spațialității, în lipsa fixării unor repere foarte clare ale contextualității.

Ritmicitatea și cadența imprimă o desfășurare potențială, o spațialitate reală continuată intuitiv și implicit, o serie de efecte multiplicatoare la nivelul descoperirii semnificației care depășesc efectele matematicii strict măsurabile. Forța intuitivă este stimulată și amplificată de calitatea ritmului și de capacitatea

⁵ Naum Gabo, Antoine Pevsner, *Constructivism – Manifestul realismului 1920*, în Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, p.354.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nicolas Schöffer, *Orașul viitorului și cibernetica*, Editura Meridiane, 1980, pp. 25-26.

de recunoaștere a acestuia, de acele efecte de asociere cu viața și sensul vieții. În acest context, proporția și ritmul proporției dintre părți și întreg, dintre plinuri și goluri pot să reconstituie memoria unor segmente ale vieții și oferă sensuri intuitive operei artistice. Simplitatea formei și simetria ajută la înțelegerea figurii volum în întregime ei și ne determină să ne eliberăm de tentația selecției formelor simple, iar restul să-l considerăm un spațiu de fundal. La plasarea spațială a formelor avem tendința să selectăm formele convexe, iar exteriorul acestora să-l considerăm un spațiu de contur; simplitatea afectează nu numai forma unei imagini, ci și orientarea ei spațială. Termenii de figură și fond sunt justificați numai dacă obiectul nostru sculptural este situat într-un mediu omogen și nelimitat, dar în realitate nu avem asemenea condiții. Dacă în miezul unui pătrat avem perforat un cerc putem să percepem o asociere dintre un pătrat și un cerc, în care cercul este un disc amplasat peste forma pătratului ca fond, sau se poate percepe pătratul ca o figură cu orificiu plasată pe un fond spațial. Efectul pare conturat din acea tendință de simplificare a percepției, ceea ce înseamnă că numărul nivelurilor de adâncime dintr-o imagine este cel mai mic posibil în condițiile respective. Dacă spațialitatea cerului definește discul așezat în miezul pătratului rezultă o repartizare pe trei niveluri, în timp ce pătratul perforat implică doar două nivele de complexitate. Atunci când spațialitatea cercului intră în competiție cu forma pătratului și cu întregul compoziției materializate a volumului, intră în competiție cu un aranjament pe trei niveluri, sau putem să avem o configurație mai simplă - aceste preferințe de percepție au rațiuni fiziologice.⁸ Spațialitatea pozitivă și respectiv spațialitatea negativă se pot contura ca forme reale care intră în dialog sau în alte contexte din rațiuni de simplificare perceptivă, le degradăm la simple fonduri sau perforații în formele pline și ignorăm rolul lor estetic în complexitatea volumului sculptural.

Jean-Paul Sartre spunea că o *imagine nu este nimic mai mult decât o relație*, iar această mutație de la obiect la relație, devine mult mai puternică atunci când discutăm de o reprezentare spațială.⁹ În cazul nostru trebuie să identificăm acea relație de tip compozițional care se cristalizează în procesul de percepție al sculpturii. Psihologii gestaliști preocupați de modul în care sunt percepute figurile geometrice plane argumentează percepția ansamblului prin tendința de sintetizare, abstractizare și generalizare, care oferă relații raționale pentru ceea ce vedem. În acest context s-a conturat ipoteza că niciodată ceea ce vedem, atunci când privim un obiect sau o sculptură, nu este suma egală a componentelor: *întregul este*

⁸ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pp.233-236.

⁹ Dana Pop, *Despre percepția spațiului în arhitectură*, Editura Paideia, București 2015, p.69.

*altceva decât suma părților.*¹⁰ Componentele procesului perceptual au fost cristalizate într-o serie de principii care vizează relația dintre părți și întreg, relația dintre formă și contextul mediului, relația comparativ-succesivă a percepției formelor, ierarhizarea percepției pe baza elementelor de bază ș.a.m.d., care stimulează și completează reprezentarea artistică. În funcție de context, de spațialitate, de dimensiuni și numărul de elemente combinate, de relațiile cromatice și de intensitatea luminii, percepția vizuală devine o reprezentare din mintea privitorului. Reprezentarea mentală se naște din cogniție și este diferită de imaginea reală pentru că a fost sintetizată și particularizată de privitor pornind de la reprezentarea pură a imaginii.¹¹

Arta purificată de învelișul aparent al texturilor imitate din realitatea vizibilă are nevoie de înțelegerea gramaticii vizuale, adică de înțelegerea mecanismelor din care se conturează întreaga volumetrie și structura acesteia, dincolo de ornamentica de suprafață. Un facilitator al percepției este dimensiunea, iar prin mărimile care compun figura suntem influențați în modul nostru de relaționare. Raportul dimensional dintre părți și întreg, dintre plinuri și goluri s-a codificat în arta tradițională, în canoanele fundamentate de Polyclct și Vitruvius pe componentele corpului uman, iar Leonardo da Vinci și Luca Paccioli, ca să amintim doar câteva personalități implicate în aceste căutări, au reactualizat dimensiunile optime ale mărimilor tot în raport cu dimensiunile corpului uman. Pătratul și cercul ca forme geometrice perfecte exprimă, în concepția epocii, perfecțiunea și universalismul omului sau în caz strict vizual al corpului uman. Proporția ideală primește o expresie divină, iar numărul care exprimă buna măsură se regăsește prin așa numita secțiune de aur. Academii de artă utilizează echilibrul și armonia proporției prin perfecționarea valorilor numerice, dar structurile geometrice sunt inundate de învelișul formelor recognoscibile și își pierd eficiența și prospețimea. Abstractizarea din ultimul secol, și decorticarea învelișului formelor ne apropie mult mai mult de originea gramaticii limbajului plastic, iar puritatea geometrică devine mult mai vizibilă și mai apropiată de buna măsură între părți și întreg.

Conceptul artei concrete, lansat după 1924 de Theo van Doesburg și completat în 1930 cu *Manifestul Artei Concrete*, susține supremația formelor simple eliberate de caracteristicile asociate formelor din natură. Această formă de artă este înțeleasă ca fiind o artă cât se poate de concretă, tocmai pentru că

¹⁰ James R. Pomerantz, Mary C. Portillo, *Perceptual Organization: Vision*, în *Encyclopedia of Perception*, Editura E. Bruce Goldstein, Los Angeles 2010, p.786, *apud.*, Dana Pop, *op. cit.*, p.69.

¹¹ Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă. Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iași 2003, pp. 158-166.

reprezintă baza limbajului de comunicare. Abstractizarea oferită de arta concretă s-a apropiat de o geometrizare a naturalului, de reducere treptată a formelor naturale la un echivalent geometric. Treptat s-a pus problema dezvoltării unei noi gramatici de limbaj, a refacerii la un nivel superior a funcțiilor fundamentale ale limbajului articulat; acum, însă, nu se mai pune doar problema manipulării conștiente a unor structuri inerente materiei cu care lucrează artistul, ci și transformarea independentă a acestora¹².

În arta românească principiile constructiviste ale artei concrete pătrund în special prin cercul de la revista *Contimporanul*, și ca influență directă a unor personalități avangardiste românești din mediul cultural european. Dincolo de succesul recunoscut pentru Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, M. H. Maxy și alți artiști de talie, efectele avangardei nu sunt constante, iar principiile constructivismului sunt asumate ca un sistem de *constructivitate*¹³, de construcție plastică cu spirit cubist. Spațialitatea sculpturilor constructiviste, în care ritmicitatea deschiderilor predomină pe cea a închiderilor, nu o regăsim în volumele sculpturilor românești interbelice și nu este deosebit reprezentată nici în celelalte arte.

Prin Ansamblul monumental de la Târgu Jiu realizat de Constantin Brâncuși în 1938, problematizarea relației dintre volumul materie și volumul spațial într-un nou spațiu plastic amprentează ireversibil sculptura din România, dar anii războiului și impunerea realismului socialist în anii '50-'60, a întârziat efectele de durată din mediul artistic. În lipsa unor proiecte sculpturale monumentale libere, reluarea, continuarea sau inițierea unor demersuri artistice de for public după cele de la finalul perioadei interbelice nu s-au putut realiza în Republica Populară Română. Conceptul simbolic și estetic al ansamblului de sculpturi alcătuit din *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit* a rămas prea puțin asumat, iar înțelesul artei lui Constantin Brâncuși nu a fost accesibil studenților din prima parte a regimului comunist.

Relația sculptură-arhitectură și înnoirea artistică prin sinteza limbajului plastic, cu potențializarea spațialității în pandant cu masa volumului sculptural o regăsim în ansamblul de la Târgu Jiu, chiar dacă arhaismul cioplitelui direct în masa materialului sau esențializarea artistică, utilizate din plin în acest proiect, conferă o originalitate prin care se subordonează componenta spațială față de conceptul simbolic implementat de artist. *Sacra conversatiune*, un moment simbolic evocat prin *Masa tăcerii* implică o componentă spațială utopică, dar efectul simbolic la formelor pline sculptate, dominate de conceptul unei statice hieratice,

¹² Solomon Marcus, *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1982, p.6.

¹³ M.H. Maxy, în *Revista Integral*, III, nr. 11, 1925.

impun greutatea imuabilă a masei volumelor sculpturale. Pe axa ansamblului, *Poarta sărutului* încurajează o comparație directă cu arhitectura și se generează inevitabil o amplificare a importanței spațiului continuu. Paralela între arcul de triumf edificat în tradiția romană și *Poarta sărutului*, realizată de Constantin Brâncuși ne aduce într-o comparație formală arhitectură – sculptură, dar și situația problematizării sensului. Este arcul de triumf o mare sculptură? În mod tradițional clasăm arcul de triumf în rândul arhitecturii onorifice, iar arta sculpturii care însoțește monumentul se subordonează spiritului construcției. Reliefulurile sculptate și sculpturile ronde-bosse din frontispiciu respectă logica concepției arhitecturale și se armonizează cu spațiul pus la dispoziție de arhitectură. Edificiul are clarificate și funcționalități publice, iar defilarea festivă cu rigorile unei locuiri de tip omagial clarifică modalitatea prin care se accesează spațiul interior al arcului de triumf. Din această perspectivă *Poarta sărutului* se evidențiază ca un monument în care conceptul sculptural își subordonează regula constructivă, chiar dacă reține componente protoconstructive. Caracteristicile făuririi sunt mai evidente decât cele ale construirii, iar simbolismul formei diluează suportul funcțional. În acest context, înțelegem că *Poarta sărutului* este poarta unei treceri proiectate nu a unei treceri reale, iar înțelegerea sensului lucrării implică o contemplare din exterior, aidoma contemplării obiectuale, fără să fie nevoie de locuirea spațiului după principiile arhitecturii. Dacă intrăm în lucrare, dacă trecem prin *Poarta sărutului*, nu se conturează un context favorabil aprofundării sensului plastic, din contră, parcă pierdem din vedere impactul întregului ansamblu, iar emoția își pierde misterul. Așadar, în percepția sculpturii se induce o mai mare doză a imaginarului, spre deosebire de universul arhitecturii în care primează efectul realului, al spațialității funcționale și utilizate în mod direct. Cu toate acestea descoperim sensul pe care spațiul și construcția spațială din miezul unei lucrări îl determină în sculptura secolului XX, iar volumul sculptural îl descoperim cu masa și spațialitatea sa. Astfel, *Coloana fără sfârșit* devine un vector spațial al înălțării, un semn al sensului descoperirii spațiului infinit ca parte integrantă a simbolismului sculptural.

Percepția spațialității pozitive sau negative în structurile arhitecturale este influențată de utilitatea sau inutilitatea spațialității, dar în cadrul sculpturii percepția este stimulată de forța asocierilor simbolice care pot să justifice sau să ofere un sens înnoit spațialității. Pătrunderea și aprofundarea sensurilor sculpturii lui Constantin Brâncuși a stat sub semnul stigmatului în primele decenii de la instaurarea comunismului în țară, iar tinerii sculptori români au fost obligați să realfabetizeze sculptura românească modernă. Albumele cu lucrări Constantin Brâncuși, Henry Moore, Alberto Giacometti încep să fie accesibile doar după 1965, iar resuscitarea spiritului artistic al avangardelor avea nevoie de îndrăzneală și creativitate.

În acest context al transformărilor, în care s-a format generația artiștilor din anii '70, îl descoperim pe artistul Ingo Glass, ca parte dintr-o generație care a marcat remodernizarea și reactualizarea artei românești, după presiunea neproductivă a realismului socialist. Artistul Ingo Glass s-a născut la Timișoara în 1941, a copilărit la Lugoj, a urmat Universitatea de Arte la Cluj-Napoca și a început cariera artistică la Galați, apoi a activat la București, iar în anul 1979, sub presiunea regimului comunist, a părăsit Republica Socialistă România și s-a stabilit la München, iar acum locuiește la Budapesta. Anii 1965-74 sunt o perioadă de relativă libertate, de contacte cu arta europeană, dar perspectivele avangardiste reprezentau în arta românească a timpului un model incomplet evoluat, datorită cenzurii care acoperea acest colț de Est Europa¹⁴. Finalmente cercetările novatoare din țară s-au lovit de inconvertibilele situații totalitare și ajung inevitabil la diverse grade de compromis estetic, diferit totuși de cel generat de arta oficială ușor modernizată, iar pentru a se sustrage acestor constrângeri o serie de artiști experimentaliști sau avangardiști au preferat să se exileze¹⁵.

Ingo Glass s-a stabilit în Germania Federală și se integrează în grupul artiștilor de artă concretă și geometrică, care îl influențează în sinteza limbajului plastic. Conceptul său legat de asocierea formelor geometrice de bază și a culorilor primare îl aduc în postura unui înnoitor al conceptelor de la Bauhaus, dar și al spațialităților pozitive și negative. După 1989, artistul reface legăturile cu grupul artiștilor români, organizează expoziții și realizează monumente de for public la Galați, Timișoara, Moinești și Lugoj.¹⁶

Evoluția artistică parcursă s-a înscris în caracteristicile formative ale învățământului românesc, cu exerciții de tip academic bazate pe modelajul portretelor și a corpului uman. La Institutul *Ion Andreescu* din Cluj s-a format la clasa sculptorului Artur Vetro și aici a făcut primele experimente legate de joncțiunea unor compoziții complexe, fiind atras de obținerea unor forme expresive. Este perioada când a descoperit opera artistului Henry Moore, omul ce-a resimțit mai dramatic decât oricare alt sculptor modern forța de expansiune a golului, imaterialul ca expresie a neantului ce agresează substanța fizică¹⁷. Prima expoziție de la Galați poartă influența acestui titan al sculpturii postbrâncușiene. La Galați artistul face parte din grupul care a constituit nucleul Muzeului de Artă axat pe

¹⁴ Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Pitești 2008, p.229.

¹⁵ Magda Cârnci, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București 2000, p.119.

¹⁶ Informații ample despre viața artistului au fost publicate în catalogul *Ingo Glass – Begegnung / Întâlnire, Lugoj 1949-2017*, VII, Budapesta 2017, pp. 4-41.

¹⁷ Ion Frunzetti, *Tendențele sculpturii moderne*, în *Studii critice*, Editura Fundației Culturale Române, București 2000, p.56.

patrimoniul de artă contemporană românească, ceea ce îi facilitează accesul prin atelierele celor mai cunoscuți artiști români ai perioadei. Este un deceniu dominat de tensiunile dintre abstracționismul de tip constructivist, cinetist sau purist.¹⁸ Perioada este considerată de dezgheț și destindere în arta românească, dar pe de altă parte activitățile solitare ca pictura și sculptura erau considerate de regimul comunist inofensive prin natura lor, precum și prin limitata capacitate de exprimare publică.¹⁹

Sub influența efervescentei industriale din Galați și cu oferta generoasă a Combinatului Siderurgic, artistul se decide să se orienteze spre sculptura în metal. Acum învață să construiască un volum sculptural din componente metalice, iar spațiul gol din miezul lucrărilor sale devine un nucleu de raportare spațială. Conceputul constructivismului, al spațialității continue se conturează tot mai evident în lucrările sale, iar expoziția din 1974 de la Galeria Simeza, a Uniunii Artiștilor Plastici din București poartă această amprentă²⁰. Se materializa o relație între spațialitatea arhitecturii și cea a sculpturii de for public prin transformarea structurilor gotice în structuri ale plasticii prezentului.²¹

În această perioadă arta românească trece prin succesul neoconstructivismului la care au aderat Ilie Pavel, Mihai Rusu, Paul Neagu, la București sau grupul din Timișoara format de Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinul, Dietrich Sayler și Zoltan Mólnár.²² În 1968 grupul de la Timișoara expunea pentru prima dată în capitală, făcându-se astfel cunoscut pe plan național, s-a creat contextul participării la Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969, moment ce a echivalat cu recunoașterea sa internațională.²³ Din perspectiva interpretărilor ulterioare se constată însă că momentul marchează și o scădere a interesului mondial pentru arta geometrică, iar în rândul manifestărilor artistice contemporane Documenta de la Kassel devine locul în care e luat pulsul noutății în arta internațională.²⁴

¹⁸ Alexandra Titu, *Experimentalismul în arta românească după 1960*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.17.

¹⁹ Călin Dan, *Estetica sărăciei*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.101.

²⁰ Criticul Octavian Barbosa remarcă caracterul constructiv la vernisajul expoziției.

²¹ Titus Mocanu, *Sculptura – Ingo Glass, 1974*, Catalog de expoziție, păstrat în colecția artistului.

²² Octavian Barbosa, *Tehnici contemporane ale imaginii: Expoziția artiștilor timișoreni*, în *Revista Arta Plastică*, Anul XV, nr.7, 1968, p.8.

²³ Ileana Pintilie, *Punctele cardinale ale mișcării artistice timișorene 1960-1996*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.31.

²⁴ Erwin Kessler, *X:20, o radiografie a artei românești după 1989*, Editura Vellant, București 2013, p.181.

Arta geometrizată cu repere constructiviste și concrete se plasează între căutările unor tineri artiști pentru care înnoirea limbajului plastic se impusese ca o necesitate în anii '70, de dezgheț politic și cultural. Pe lângă grupul Timișoara, se remarcă în această direcție activitatea unui important număr de artiști printre care: Paul Gherasim, Ștefan Sevastre, Mihai Horea, Liviu Stoicoviciu, Tiberiu Marianov, Viorel Toma, Corneliu Boambeș, Constantin Baci, Mihai Olos, Nicolae Șaptefrați ș.a.m.d.²⁵ La Cluj se remarcă în noul fenomen constructivist-concret contribuția a patru artiști bine individualizați: Florin Maxa, Savel Cheptea, Victor Ceato și Ștefan Kancsura. În viața artistică a orașului din anii '70 și începutul anilor '80 se remarcă în această direcție a experimentelor spațiale Ana Lupaș și Mircea Spătaru, în calitate de asistenți universitari și de artiști cu prestigiu internațional.²⁶ La Galați, acolo unde Ingo Glass este conservator la Muzeul de Artă Modernă și Contemporană între anii 1967-71,²⁷ s-a generat un activism artistic din care s-a născut tabăra de sculptură în metal cu lucrări pe faleza Dunării, din care istoriografia de specialitate remarca lucrările realizate de Bela Crișan, Vasilica Marinescu și Nicolae Șaptefrați²⁸. Cea mai impunătoare lucrare de pe faleza Dunării din Galați este sculptura *Septenarius* realizată de Ingo Glass în anul 1976. Sculptura se înscrie în perimetrul unei platforme dreptunghiulare situată la nivelul de călcare pentru a facilita intrarea în interiorul lucrării. Relația directă între structura sculpturală și privitor a determinat eliminarea principiului de *sculptură pe soclu* pentru a elimina rolul separator al acestuia. În cadrul unei sculpturi, soclul are funcția unei rame care separă spațiul creației plastice de spațiul real. Artistul caută alte mijloace prin care să-și marcheze perimetrul sculpturii fără să-l separe de spațiul real în care este amplasată lucrarea.²⁹ Ingo Glass se inspiră din opera brâncușiană și caută să implementeze conceptul unui spațiu accesibil și deschis, cu contact necenzurat între interiorul și exteriorul lucrării. În ansamblul asimetric al structurii metalice distingem un centru de interes marcat de o *masă - bancă*, forma trimite spre *Masa tăcerii* de la Târgu Jiu, dar înălțimea permite utilizarea acestui pedestal pe post de bancă, pe post de belle-vedere. Aparent acest detaliu poate să treacă neobservat, dar odată utilizat de trecători care se așează în acest loc, banca

²⁵ Andrei Pintilie, *Tendințe constructiviste în arta românească*, în *Ochiul în ureche*, Editura Meridiane, București 2002, p.69 și următoarele.

²⁶ Ramona Novicov Terdic, *Experimentul românesc între 1968-1973*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.49.

²⁷ Vasile Duda, *Artistul Ingo Glass / Der Künstler Ingo Glass*, în *Ingo Glass – Begegnung / Întâlnire, Lugoj 1949-2017*, VII, Budapesta 2017, p.29.

²⁸ Andrei Pintilie, *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁹ Vasile Duda, *Ingo Glass – Formă, Culoare, Lumină, Spațiu*, Editura Charmides, Bistrița 2019, *passim*. pp. 90-94.

respectivă devine sufletul lucrării *Septenarius*, o sculptură care se activează prin fiecare prezență umană³⁰.



Fig. 1. *Septenarius*, metal, 1300x1500x900, Galați, 1976.

Lucrarea *Septenarius* problematizează relațiile de spațiu specifice artei constructiviste, iar metodele utilizate de artist sunt îndrăznețe și coerente astfel încât ne oferă mărturia unei lucrări de sculptură reprezentative pentru a doua jumătate a secolului XX din România. Popularizarea intensă în anii 1976-1978 încetează însă după 1979 odată cu plecarea artistului în străinătate pentru a se evita asocieri incomode pentru regimul comunist. După 1990 lucrarea a reapărut în lucrările de specialitate și treptat își redobândește locul cuvenit în istoria artelor plastice românești³¹. Prin această lucrare sculptorul a transpus la scară monumentală

³⁰ Vasile Duda, *Moștenire formală, versus creație formală în opera artistului Ingo Glass*, în *Fragmentarium, Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac*, Oradea 2016, p.383.

³¹ Gudrun-Liane Ittu, *Arta plastică a germanilor din România 1945-1989*, București 2014, p.176-177; Aurel Chiriac, *Deschideri – Ingo Glass la 75 de ani*, Oradea, 2016; Victor Neumann, *Ingo Glass la Muzeul de Artă Timișoara*, Timișoara 2017; Maria Zintz, *Constructiv-Destructiv*, București 2018; Vasile Duda, *Ingo Glass – formă, culoare, lumină, spațiu*, Editura Charmides, Bistrița 2019.

principiile enunțate prin lucrările din expoziția de la Galeria Simeza din București în care spațialitatea domina fiecare structură metalică. Conceptul constructivist de amplificare a importanței fluidității și continuității spațiale și-a subordonat masa efectivă a lucrării. Invitația prezenței umane în centrul lucrării prin realizarea unui centru de interes adaptat în acest sens, introduce principiul operei active îmbrățișat de minimaliști. Sculpturile (prezențele) minimaliste nu implică doar admirarea exterioară, ci implicarea privitorului în miezul lucrării, iar prezența acestora contribuia la permanenta modificare a spațialității. Numai atunci puteau sculpturile lor să-și îndeplinească sarcina pentru care fuseseră create: *să afecteze spațiul în care se află și, în mod crucial, pe cei prezenți în el.*³²



Fig. 2. *Quadratur*, metal, 1300x600x600cm, Oberhausen, 1980



Fig. 3. *Alfa&Omega*, metal, 1300x600x600cm, Dunaujvaros, 1987

³² Will Gompertz, *O istorie a artei moderne*, Editura Polirom, Iași 2014, p.299.



Fig. 4. *Piramida contraforturilor*, metal, 1300x600x600cm, Neu-Ulm, 1993/98

Spațialitatea dilatatorie din faza constructivistă probează relația arhitectură-sculptură, iar privitorul face parte din miezul lucrării, el participă activ la constituirea spectacolului vizual și percepe în mod direct emoția spațialității monumentale. Dimensiunea deschisă, imaterială a lucrării este volumul principal al lucrării, spațiul gol domină forma plină a sculpturii și conturează efectele unei spațialități neevaluate și iraționale. Forma greu de controlat a spațiului interior aerat de la *Septenarius* tinde în anii următori să se ordoneze într-o geometrie recognoscibilă care oferă sens formei spațiului, dincolo de forma structurii pline. Lucrarea *Quadratur* are un spațiul gol ce se ordonează, dar păstrează încă amprenta unei asimetrii controlate, dar la *Piramida Contraforturilor* spațialitatea se ordonează piramidal, într-o formă spațială imaterială, dar parțial fragmentată prin punctele butante de sprijin. În schimb, odată cu revenirea la Galați, în anul 1992, cu lucrarea *Piramida Soarelui*, artistul obține un maxim al potențializării spațiale prin simplificarea structurii materiale în folosul expresivității imateriale.

Exploatarea spațiului pozitiv și negativ în sculptură, prin afirmarea masei și negarea acesteia o constatăm în mod explicit în prototipurile de lucrări din faza preconcretă – forma piramidală cu o structură imaterială protejează un miez materializat și invers, o structură piramidală cu miezul degajat, conturează o spațialitate interioară. Prin comparația celor două volume sculpturale percepem lecția despre spațialitate și nonspațialitate din opera artistului Ingo Glass, dar descoperim și importanța relației dintre spațiul pozitiv și negativ din sculptura contemporană. Ca dovadă a preocupării aspectelor legate de spațialitate remarcăm aprecierile făcute de artist într-un studiu doctoral realizat pe marginea lucrărilor lui Constantin Brâncuși, în care are un subcapitol dedicat descoperirii spațiului plastic. Spațialitatea plastică proprie, esențială pentru sculptura lui Brâncuși, presupune așadar masa, recunoașterea fundamentală a materialului. *Spiritualitatea formei trebuie protejată la fel de mult ca și materialele*. Materialele se cuvin să fie în atenție în aceeași măsură în care se cuvine să fie în atenție și spiritualitatea formei.³³

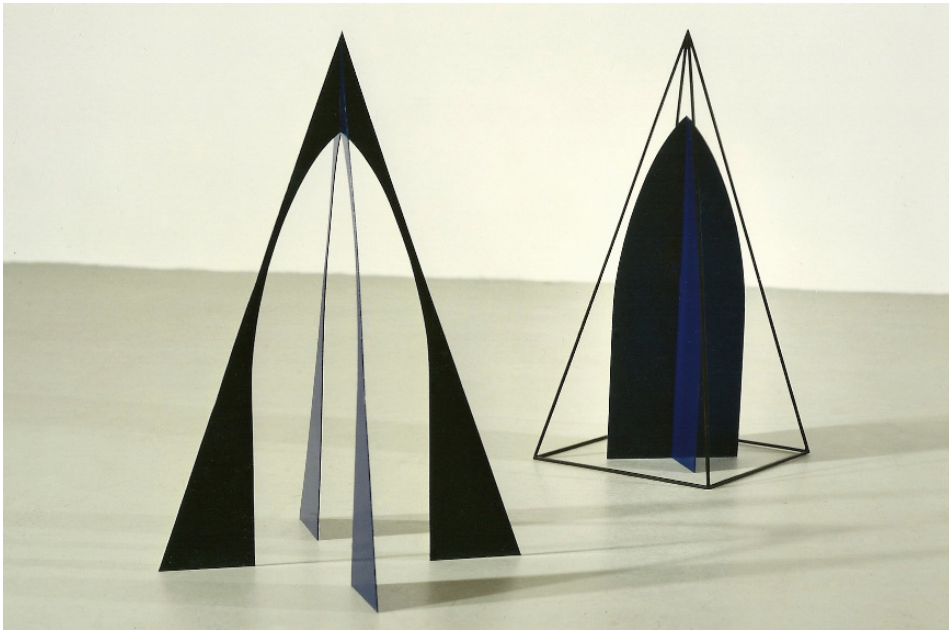


Fig. 5. Machete de studiu din atelierul artistului în care se analizează spațialitatea pozitivă și negativă

³³ Ingo Gerhard Glass, *Constantin Brâncuși și influența sa asupra sculpturii secolului al XX-lea / Constantin Brancusi und sein Einfluss auf die Skulptur des 20. Jahrhunderts*, Editura Vinea, București 1998, p.64.

Inițial, volumetria spațialității imateriale din miezul lucrărilor de sculptură s-a conturat, subordonat față de expresivitatea exterioară a structurii sculpturale, iar ulterior, odată cu creșterea preocupărilor pentru sublinierea spațialității imateriale constatăm experimentarea unor preponderențe ale acestei spațialități, așa cum s-a întâmplat cu o lucrare în *arc gotic*.³⁴ Artistul a realizat o sculptură prin simpla conturare a unui arc gotic, dublată de o jumătate de arc poziționat prin intersecție cu arcul principal, dar această jumătate de arcatură doar sugerează marcajul, iar vizual suntem inițiați să percepem întregul spațial. Prin jocul intersecției de arce artistul obține sugerarea formei pline, iar prin efectul de umbră și lumină sugerează practic partea materială care lipsește. Putem identifica întregul lucrării prin umbrire, dar această relație delicată de formă pozitivă și formă negativă se poate citi într-un mediu aseptice, într-un mediu fără concurență vizuală. Amplasarea unei asemenea lucrări într-un cadru natural cu prezența unor stimuli vizuali concurențiali alterează relația pozitiv-negativ și diluează efectul de continuitate, de formă conceput pentru stimularea percepției spațiale. Din aceste experimente se desprinde nevoia unei ordonări spațiale pentru a se obține efectul de coerență în percepția spațiului imaterial, iar soluția geometrizării se desprinde ca o clarificare în acest sens.

Experiența acumulată în problematizarea efectului de spațiu pozitiv și spațiu negativ a fuzionat cu preocupările legate de sinteza formei și a culorii pe care Ingo Glass o inițiază după contactele cu conceptele de la Bauhaus și cu influențele din cercurile artei concrete pe care le frecventează. În acest context, în anii 1990-1998, artistul sintetizează un nou concept legat de asocierea formelor geometrice de bază (triunghi, pătrat, cerc) cu culorile de bază (galben, albastru, roșu), într-o relație adaptată percepției contemporane. Artistul mărturisește că sinteza geometrică de bază a fost o trecere dincolo de *primordialitatea oului* lui Brâncuși, o feliere a tridimensionalului prin care a obținut cele trei elemente din construcția sa.³⁵ Limitarea creației artistice la cele trei figuri geometrice plane impune utopia ca instrument de explicare al Logosului. O explicație pentru preferința geometricului ar fi obținerea unei structuri intime a *Eului* care, după o perioadă dinamică naturală (biologică) transmută într-o formă statică cu valențe estetice, sinteza geometrică a biologicului³⁶. Compunerea și articularea sculpturilor sale pe baza unor triunghiuri galbene, pătrate albastre și cercuri roșii implică însă

³⁴ Nördlingen 25, 1984.

³⁵ Vasile Duda, *Interviu cu artistul Ingo Glass la 75 de ani*, în *Catalogul aniversar Ingo Glass la 75 de ani*, Editura Muzeul Țării Crișurilor, Oradea 2016, p.8.

³⁶ Dragoș Gheorghiu, *Ritmurile geometricului, tendințe în arhitectura noastră astăzi*, în *Revista Arta*, Anul XXXII, nr. 5, 1986, p.24.

o strictă calculare a spațialității acestora. Coerența operelor din această perioadă se obține prin rigoarea proporției dintre forma plină și respectiv cea a golului dintre acestea.

Dincolo de chestiunile legate de sinteza asociativă a formei și culorii care pot să facă și a făcut obiectul unor dezbateri independente,³⁷ considerăm deosebit de importantă o dezbateră legată de relația dintre combinațiile pozitive și negative din lucrările artistului, de relația dintre spațialitate și non-spațialitate, de ritmul dintre plinuri și goluri. Utilizarea celor trei elemente geometrice de bază a conturat și vocabularul combinatoriu între aceste elemente, dar a asigurat și ordonarea și deducția spațiului gol. Reprezentările formelor de bază exprimă tendințe spre formele ireductibile pozitive ale energiei ori negative prin imaterialitate, la care sunt asociate noțiunile de masă, greutate, spațiu și timp. Artistul a utilizat în fiecare lucrare o proporționare între elementele combinate printr-o interpretare rațională impulsionată de atingerea unei ordini geometrice, ca bază esențială a lucrurilor. O artă geometrică și serială orientată către esențe tot mai radicale, pe o concepție referitoare la o ordine primară sau originală a lucrurilor. Pe acest temei se avansează în mod radical condiția unui univers simbolic nou, de nuanță pur geometrică.³⁸

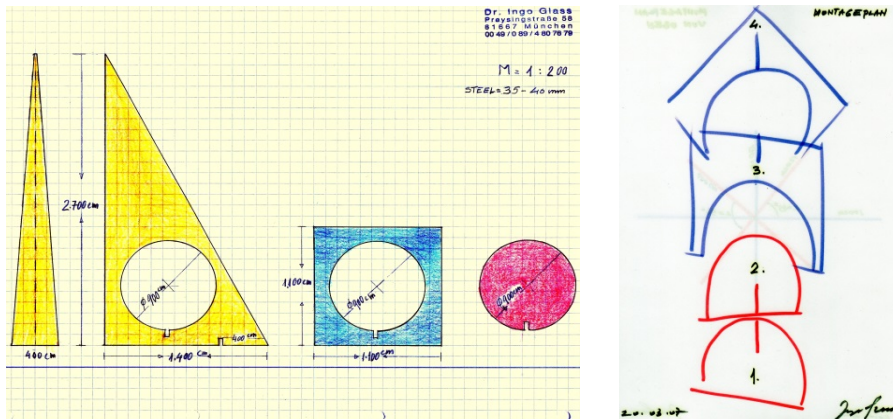


Fig. 6. Schițe pe baza formelor și culorilor de bază

³⁷ Vasile Duda, *Asocieri între formele geometrice de bază și culorile primare, de la Wassily Kandinsky la Ingo Glass*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia Artium*, LXII, 1, Cluj-Napoca 2018, pp. 137-180.

³⁸ Titus Mocanu, *Rigorismul platonician și epoca noastră*, în *Revista Arta*, Anul XIX, nr.6, 1972, p.27.

Artistul studiază estetica geometrică cu un element de bază raportat la el însuși, cu două elemente de bază raportate între ele și respectiv cu trei elemente geometrice de bază, raportate între ele. Sistemul unar, sistemul binar, sistemul ternar și cuaternar aplicat în artă cu elementele geometrice de bază îl apropie de sistemele numerice care stau la baza programelor moderne informatice și intersectează arta cu tehnologia. Conceptul implementat de artist produce schema unui sistem de percepție vizuală printr-o simbolistică construită pe valorile formelor geometrice. Ca factor comun în sistemul valorilor geometrice de bază este implementată forma valorilor geometrice imateriale, adică pe lângă formele geometrice ale triunghiului, pătratului și cercului se adaugă la fiecare lucrare valoarea negativă a uneia dintre elementele combinate – decupajele în material a triunghiului, pătratului, cercului, în funcție de contextul estetic creat de artist. Valoarea imaterială sau valoarea negativă este de fapt modulul care se adaptează la contextul fiecărei lucrări în parte, dar este și unul dintre punctele comune ale întregului sistem creat. În loc de combinarea unui triunghi, a unui pătrat și respectiv a unui cerc, prin această valoare imaterială se adaugă un element prin negativare, prin decuparea din material. În acest fel avem de fiecare dată o valoare adăugată în câmpul vizual, dar negată în cel material, care dobândește semnificație în contextul creat de artist în volumetria sculpturilor sale. Din acest punct creația artistică, dezvoltată într-un limbaj coerent cu gramatică și morfologie proprie lui Ingo Glass, devine asemănătoare cu cea a unui programator IT. Dacă programatorul concepe un sistem fictiv, dar funcțional și eficient în aplicații concrete din realitatea cotidiană, artistul a parcurs un drum invers, de înțelegere și esențializare a sistemului care formează realitatea cotidiană, dar accesibilizează acest sistem al realității prin reprezentarea vizuală a elementelor concrete care compun baza sistemului. Artistul și programatorul IT nu au activități similare, dar comparația celor două activități devine posibilă prin coincidența elementelor de bază a limbajului utilizat. Constatăm, așadar, că în obținerea unei comunicări coerente este absolut necesară înțelegerea elementelor care stau la baza limbajului, iar logica matematică, logica vizuală, logica auditivă ș.a.m.d. dobândesc concepte comparabile pentru toate domeniile din lumea noastră. Conexiunea cu tehnologia se realizează și prin etapele de execuție ale lucrărilor, care se pretează la proiectare și realizare prin mașini cu comandă numerică. Artistul nu și-a proiectat sculpturile pe calculator, dar prin claritatea geometrică a figurilor și rigoarea ritmurilor spațiale practică o artă compatibilă cu noua tehnologie. Statutul sculptorului ca *truditor cu brațele* se transformă treptat într-un creator de proiecte, care gestionează procesul de concepție ca un inginer al calității. Se deschide o nouă perspectivă pentru această artă, dar rămâne să vedem până unde se poate dezvolta universul artistic bazat pe îmbinarea formelor geometrice de bază și care sunt acele relații estetice care merită să fie selectate din vastele oportunități ale domeniului.

Prin lucrările *Triunghiul dominând asupra triunghiului, Pătratul dominând asupra pătratului și Cercul dominând asupra cercului* asistăm la implementarea unui sistem binar al formelor geometrice de bază în care comparația se raportează la semenul său. Percepem în acest context primul raport între pozitivul și negativul formei geometrice, iar progresia acestuia poate să genereze o continuitate de la simplu spre complex, de la static spre dinamic, de la echilibru spre accentuarea axialității spațiale. Ritmul bidimensional plin-gol se dublează într-o nouă axialitate cu un ritm bidimensional gol-plin, iar alternanța pozitiv negativ se dublează prin cele două planuri intersectate în unghi de 90° . Sistemul implementat este comparabil între cele trei forme geometrice de bază de la care pornește artistul, prin logica concepției decupajelor în masa materialului, dar fiecare lucrare potențializează în spațialitatea tridimensională expresivitatea dominantă a formelor respective – ascendență spațială unghiulară pentru triunghi, statică spațială pentru pătrat și dinamică cu spațialitate centrifugă pentru cerc. Analiza formelor geometrice de bază prin variații pe marginea formei în sine devine un *Omagiu al cercului, Omagiul triunghiului și respectiv un Omagiu al pătratului*, un construct intitulat de Eugen Gomringer ca fiind o adevărată *Mecca personală a formelor*.³⁹



Fig. 7. Lucrări din faza artei concrete

Prin lucrările *Triunghiul dominând pătratul, Triunghiul dominând cercul, Pătratul dominând triunghiul, Pătratul dominând cercul, Cercul dominând triunghiul și Cercul dominând pătratul* se experimentează relații estetice de dominare și subordonare între materialitatea formei și negarea materialității. Din forma materială dominantă se decupează negativul formei geometrice de intersecție și se obține expresia translației formei subordonate într-o nouă axialitate, dar parcă intuim posibilitatea repercusiunilor într-o altă dimensiune. Între formele materialității

³⁹ Eugen Gomringer, *Metafora pătratului la Ingo Glass*, în *Ingo Glass – forme și culori de bază în spațiu, ritm, lumină*, Editura Balcanic, Timișoara 2017, p.86.

diferite intersectate în unghi de 90° , ca axialități fără puncte comune, se păstrează ca element unitar forma imaterială a decupajului – acceptarea formei imateriale în contextul plastic creat nu doar schimbă componentele sistemului, dar și face posibilă fuziunea diferitelor forme utilizate în sistemul vizual. În acest context, golul creat în miezul materiei dominante nu accentuează un ritm inițial recunoscut la nivelul general al formei materiale prin conturul exterior acesteia, ci se creează efectiv un alt început, un alt sens de contur amplificat de la centru spre periferie, de la miezul imaterial spre esența exterioară a formei. Sesizăm într-o ierarhie a importanței o potențializare și mai accentuată a centrului imaterial și a sensului deschis prin aceste inserții decupate.

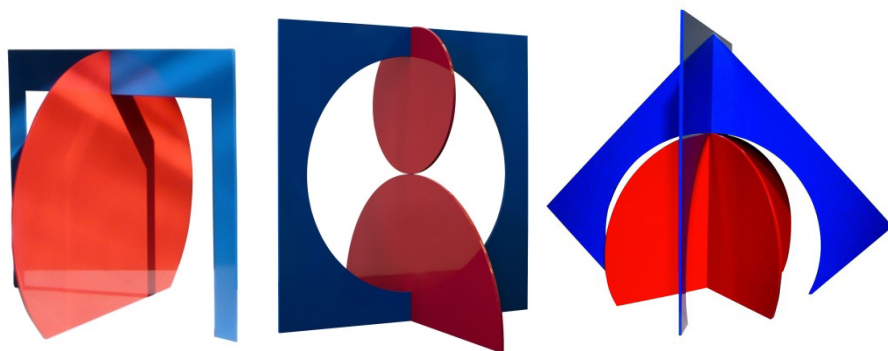


Fig. 8. Lucrări din faza artei concrete

Ca să sublinieze importanța centrului imaterial, ca centru al lucrărilor sale, artistul experimentează și o accentuare a centrului vizual prin dublarea materialității formei decupate orientate spre centrul degajat din forma dominantă. Decuparea unui cerc din miezul unui pătrat îl inspiră pe artist să adauge în intersecția din miezul cercului degajat alte două cercuri, materializate în jumătăți ale celui degajat, dar care se intersectează la un unghi de 90° de planul inițial în miezul formei circulare degajate. Se conturează în acest fel un centru de interes în centrul cercului imaterial, o accentuare a punctului central, a genezei miezului lucrării, a punctului zero din cercul imaterial. Percepția filosofică a demersului plastic generează acum titluri care depășesc cadrul strict geometric: *Centrul cosmic*. Prin intersecții de forme materiale și imateriale artistul obține o reprezentare spațială a PUNCTULUI, a elementului inițial din universalul limbaj plastic⁴⁰. Experimentul se reia și cu

⁴⁰ În acest sens artistul îl citează pe Paul Klee: punctul este cosmic, ca element original; punctul este cosmic, ca loc de întretăiere al obiectelor.

dinamici triunghiulare,⁴¹ iar pentru forma pătrată se preferă dispunerea în unghi (se percepe forma unor romburi cu laturi egale) pentru a putea puncta întâlnirea din centrul cosmic al operei. Punctul geometric este o prezență invizibilă, este haloul unei tăceri, iar spațiul liber marchează sensurile lui interioare care renasc și determină înflorirea proprietăților ascunse.⁴² Diversificarea acestei intersecții centrate în miezul imaterial al sculpturii prin combinarea celor trei forme de bază între ele a generat o serie de lucrări intitulate *Gloria triunghiului*, *Gloria pătratului*, *Gloria cercului*, prin acestea dialogul dual dintre două forme de bază este dublat de o glorioasă formă imaterială înscrisă într-o formă materială dominantă. Sistemul binar al lucrărilor primare a crescut în complexitate prin construcția unui sistem ternar și afirmă potențialități de amplificare prin relații de proporții concepute între părți și întreg.

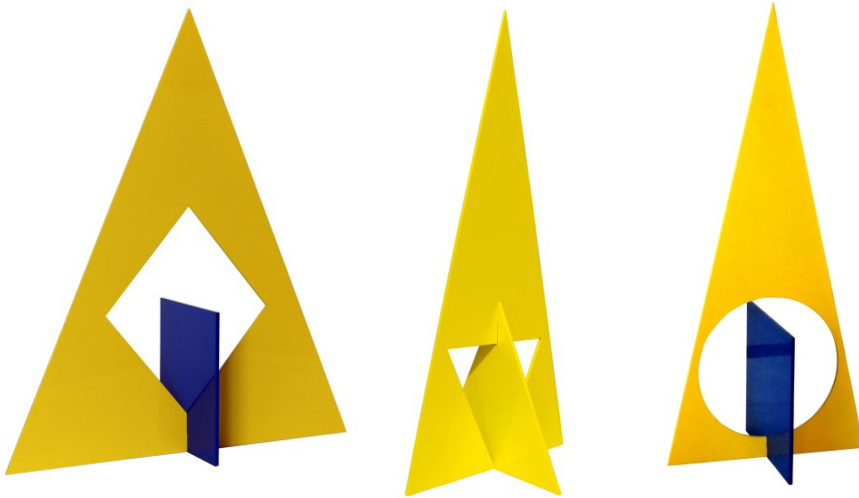


Fig. 9. Lucrări din faza artei concrete

După reguli similare artistul articulează și sistemul în care a introdus cele trei forme geometrice de bază în compoziții unitare în care poziționarea, proporționarea și ritmul, generează relații coerente între materia pozitivă și materia negativă, între materialitatea și imaterialitatea formelor angrenate în compoziție.

⁴¹ În lucrarea *Omagiul triunghiului*, miezul unui pătrat cu latura de 100 cm este perforat, iar în spațiului liber se intersectează două triunghiuri – triunghiul de la bază se apropie prin dimensiunile laturilor (baza 100 cm și alte două laturi de 70 cm) de cele ale unui *gnomon de aur*.

⁴² Wassily Kandinsky, *Punct – linie – suprafață*, traducere de Iulia Mereuță, în *Revista Arta*, Anul XXIV, nr. 6, 1977, p. 17.

Prin asocierea formelor geometrice de bază cu culorile primare se dublează dialogul formal dintre material și imaterial prin dialogul cromatic al formelor combinate. Impactul esențializării cromatice și a esențializării geometrice și-a subordonat conceptul relaționării spațiale dezvoltat de artist, chiar dacă sistemul conturat prin aceste relații alcătuiește în realitate sistemul progresiv al conceptului artistic dezvoltat unitar de artist. Estetica sculpturală revendică combinarea armonizată a tuturor elementelor componente prin care să se depășească simpla simetrie – o singură simetrie este frumoasă, este pură, dar tocmai pentru că este singură nu este în armonie cu nimic.⁴³

Coerența sistemului conceput de artist se dovedește funcțională prin combinarea celor trei forme geometrice de bază, dar relaționarea proporționată se dovedește extrem de importantă pentru a păstra coerența compoziției. În acest context, constatăm utilizarea unor tipuri de forme triunghiulare la care laturile și unghiurile aflate în relații de congruență permit înscrieri multiplicat în pătrate sau în cercuri, iar acestea se află la rândul lor în relații de interdependență. Prin triada proporționată a celor trei forme geometrice de bază în sine se obține un echilibru al materiei, dar expresivitatea ansamblului volumului sculptural se construiește în special prin ritmicitatea și proporționalitatea spațialității. Dozajul dintre spațiul pozitiv și spațiul negativ, calitatea formală și raportul dintre părți și întreg asigură expresivitatea plastică a sculpturii, dar identificarea acestor relații implică identificarea unor grupări de unghiuri specifică triangulației.

În planul formelor geometrice de bază sesizăm o preponderență a anumitor tipuri de triunghiuri, pătrate sau cercuri care se pot așeza în relații modulare între ele, iar prin dublare sau împărțiri simetrice permit obținerea altor elemente cu importanță estetică. În acest context, prin analiza unghiurilor și comparații ale dimensiunii laturilor am încercat să identificăm caracteristicile geometriei plane la formele utilizate de artist.

Artistul utilizează în mod frecvent triunghiuri echilaterale, isoscele și dreptunghice în relații matematice cu pătratele sau cercurile în care se înscriu. În lucrările plane, realizate prin compuneri recurente în care apar toate formele geometrice de bază, utilizează triunghiul echilateral care poate crea un șir recurent, dacă i se dublează mereu latura, ceea ce devine similar cu a-i dubla mereu latura cercului circumscris, care devine latura pătratului înscris. Prin recurența formelor geometrice de bază se poate obține o progresie geometrică cu rația egală cu 2, iar laturile triunghiurilor având succesiv valorile (pentru raza cercului egală cu 1):

⁴³ Mihai Drăgănescu, *Simetria și asimetria sensurilor*, apud. Eufrosina Otlăcan, *Din istoria unui concept matematic: simetria*, în *NOEMA*, vol. XI, 2012, p.193.

$\sqrt{3}, 2\sqrt{3}, 4\sqrt{3}$ ⁴⁴ (Fig. 4 a, b, c). Lucrarea *Justiția formelor de bază, Triunghiul liber și Pătratul purtător al formelor de bază*, ori alte reliefuri care uzează de normele geometriei plane aplică aceste reguli recurente în reprezentări estetice simetrice sau fragmentări simetrice care relevă suprapunerile suprafețelor și potențializează și efectele vizuale ale culorilor primare adaptate geometriei. Împărțirea printr-o bisectoare a triunghiului central, așa cum se întâmplă în unele dintre aceste lucrări⁴⁵ și utilizarea dimensiunilor de 50x40x30cm, ne aduce în preajma triunghiului pitagoreicean. Acest triunghi aritmetic cu laturi exprimate prin numerele întregi 3:4:5, a fost numit și *triunghi sacru* pentru valorile matematice stabilite între laturile sale⁴⁶. Artistul a exploatat aceste valori antice și le-a contextualizat în cadrul artei concrete, reușind să inducă un aer misterios și intuiție ezoterică în estetica geometriilor sale.

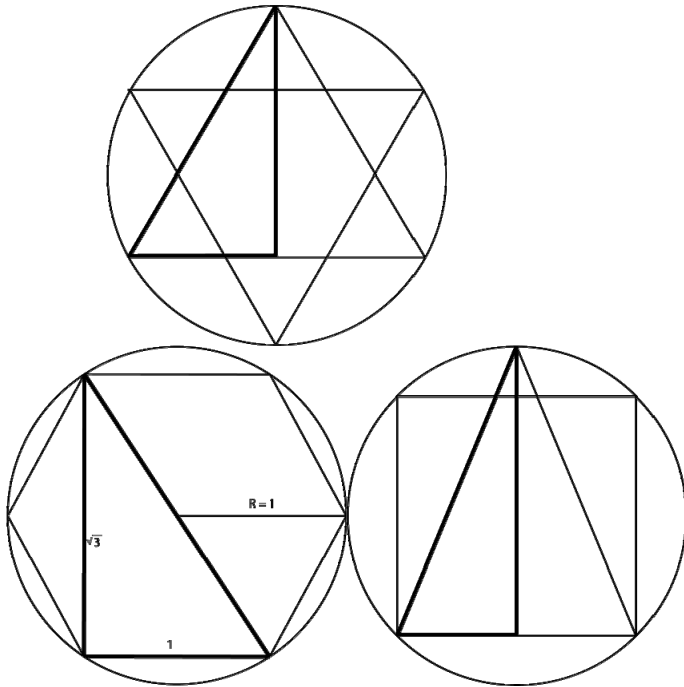


Fig. 10. a), b) Triunghiul lui Timeu, c) Triunghiul dreptunghic $1:1+\sqrt{2}$

⁴⁴ H.R. Radian, *Cartea proporțiilor*, Editura Meridiane, București 1981, p.79.

⁴⁵ Intersecțiile în unghi de 90° dintre formele geometrice de bază introduc în mod prezumtiv bisectoare la nivelul unghiului central al figurii dominante.

⁴⁶ Triunghiul construit cu echerul și compasul are valori care cresc de la $3^2 + 4^2 = 5^2$ spre, $5^2 + 12^2 = 13^2$; $8^2 + 15^2 = 17^2$; $12^2 + 35^2 = 37^2$.

Tot prin exploatarea triunghiului echilateral se construiește și volumetria piramidală intitulată *Amon Ra*. Miezul lucrării este degajat prin forma unui pătrat care se regăsește efectiv în plan orizontal, iar intersecția în unghi de 90° a celor două triunghiuri generează patru triunghiuri, numite *triunghiul lui Timeu* (Fig. 10, a, b), după personajul lui Platon care îl considera cel mai frumos triunghi. Lungimea arcului delimitat de unghiul de 30° , într-un cerc de rază egală cu unitatea, este $\pi/6$, valoarea se apropie de valorile secțiunii de aur⁴⁷. Triunghiul a fost utilizat pentru o corectă punere în proporție în arta plastică pentru că prin intermediul său se poate obține un hexagon regulat. Artistul utilizează acest procedeu și la construcția *Stelei lui David* și îl regăsim și la proiectul pentru un monument al holocaustului propus la Budapesta⁴⁸. Prin intersecția a două triunghiuri echilaterale, cu laturile împărțite egal se generează originile *structurii Koch*, o geometrie a fractalilor sintetizată la elementele de bază din geometria euclidiană, dar și originea unei structuri naturale (Fig. 11, a, b, c).

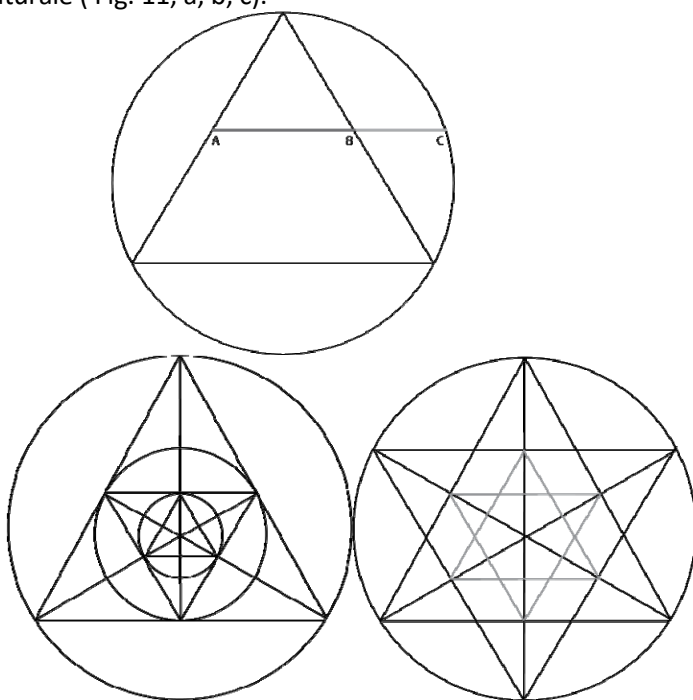


Fig. 11. a) Raportul de aur $\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} = 1,618 \dots$, b), c) Șir recurent al triunghiului echilateral

⁴⁷ H.R. Radian, *Op. cit.*, p.72.

⁴⁸ În acest sens a fost studiată o machetă aflată în atelierul artistului.

Conceptul este exploatat și în miezul lucrării *Omagiul stelei galbene* în care formele pozitive și negative se înscriu în centrul unui triunghi verticalizat la care bisectoarea generează două triunghiuri dreptunghice care se apropie de proporția triunghiului platonice. Triunghiul dreptunghic cu $\pi/10$ se înscrie într-o pentagramă și permite comparații cu pentagrama în care se înscrie corpul uman, iar utilizarea ezoterică este cunoscută din antichitate. În lumea vie există o predilecție pentru simetria pentagonală, o simetrie legată de secțiunea de aur și necunoscută materiei inerte. Lumea vegetală și animală este legată de simetria pentagonală definită de numărul de aur, simetrie care dă naștere unei periodicități dinamice și structurează pulsațiile crescânde ale unei spirale logaritmice.⁴⁹ Artistul utilizează la această sculptură primii pași din *sita lui Sierpinski* care oferă un fractal cu dimensiuni apropiate numărului de aur ($\log 3 / \log 2 = 1,585\dots$) – compoziția geometrică a fractalilor oferă relații estetice de volumetrie între părți și întreg, între suprafețe pozitive și negative. Semnificarea religioasă a acestui triunghi pare justificată prin tradiție, dar selecția acestor proporții a fost realizată intuitiv de artist și utilizată prin accentuarea verticalității și la alte lucrări. Din creație artistică, adaptarea dimensiunilor, dar și prin corecții cromatice cu rol optic s-a stabilit proporția laturilor, a suprafețelor pozitive-negative și a unghiurilor la lucrarea *Moștenirea lui Abraham*,⁵⁰ foarte aproape de perfecțiunea triunghiului de aur. Raportul estetic cu relații 1:2:2 reprezentat de un unghi de 36° și două unghiuri de 72° (Fig. 12, a, b), a fost atins cu dimensiunile de 30° și respectiv cu două unghiuri de 75° , deci cu variații între 3-6 grade. Aceste caracteristici se probează cu diferențe puțin mai accentuate și la *Poarta Bauhaus* și *Poartă spre Serbia*, și este repetat de artist în cadrul unor proiecte cu triunghiuri isoscel. Într-o proporție perfectă, triunghiul isoscel cu unghiurile congruente de 72° și laturile în raport de $\frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618\dots$ este un triunghi sublim care se înscrie în spirala logaritmică sau echiangulară (Fig. 12, c).⁵¹

⁴⁹ Matila Ghyka, *Estetica proporțiilor în natură*, Editura Gallimard, Paris 1927, apud Eufrosina Otlăcan, *Din istoria unui concept matematic: simetria*, în *NOEMA*, vol. XI, 2012, p.193.

⁵⁰ Artistul explică simbolistica lucrării (150x75x75cm, 2014) printr-un demers care aduce în discuție principalele religii monoteiste, dar în actuala analiză plastică nu intenționăm să dezvoltăm acest subiect.

⁵¹ Legat de acest triunghi, René Descartes spunea: dacă o linie dreaptă este trasată de la pol la orice punct al curbei, această taie curba exact în același unghi, deci echiangular.

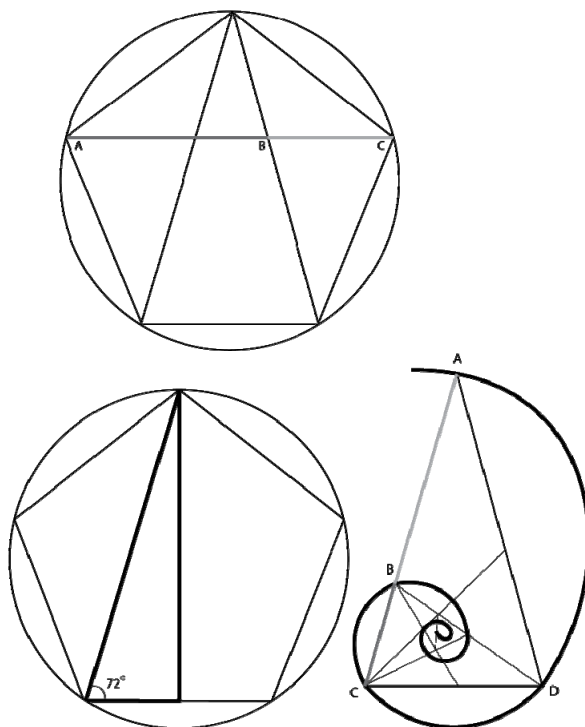


Fig. 12. a) Raportul de aur $\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} = 1,618 \dots$, b) Triunghiul platonice, c) Triunghiul de aur

Triunghiuri dreptunghice cu catetele în raport de $1:1+\sqrt{2}$, $1:2+\sqrt{2}$ utilizate la construcții gotice se păstrează în vocabularul formal al artistului din perioada catedralelor constructiviste executate în perioada de activitate de la Galați și București și generează artistului o serie de forme dinamice care evoluează până la un raport cu $\sqrt{5}$ (Fig. 10, c). Arcul ogival îl regăsim și la *Piramida Soarelui* realizată în 1991 la Galați, un proiect de for public care marchează trecerea de la constructivism la artă concretă, și a rămas în schema formelor dinamice ale artistului atunci când a trecut linia geometriei pure spre un simbolism al formelor sculpturale.

În schimb relația triunghi-pătrat este mai echilibrată și impune o stabilitate mai puternică, inclusiv pentru formele triunghiulare. Pentru armonizarea dialogului dintre cele două forme geometrice de bază triunghiul devine o subdiviziune a formei pătrate. Triunghiul dreptunghic isoscel, cu unghiurile ascuțite de 45° , cu raportul dintre catete de $1:1$, iar cel cu ipotenuza de $1:\sqrt{2} = 1:1,414 \dots$, care aparent nu are legătură cu secțiunea de aur a fost utilizat de artist în compoziții în care pătratul este forma dominantă, așa cum este lucrare *Gloria cercului* – un cerc

degajat din miezul unui pătrat în care se intersectează două triunghiuri. Și totuși – dacă desenăm un triunghi dreptunghic isoscel ABC și construim pătratul în care se încadrează prin dimensiunea ipotenuzei AB, apoi cercul cu centrul în O, segmentele rezultate la intersecția pătratului cu diametrul cercului rezultă segmentele DB și BG, care se află între ele într-un raport de aur⁵². Raportul sesizat (Fig.13, a) nu este construit printr-o relație directă a formelor pline din lucrare, dar se regăsesc prin relaționarea formelor negative, prin relaționarea formelor decupate printr-un cerc din miezul pătratului care devine practic suport al relației bazate pe secțiunea de aur, iar punctele intermediare ale secțiunii le regăsim prin intersecția cu triunghiurile adăugate în compoziții. Congruența unghiurilor pozitive și negative, ori a formelor geometrice diferite amplifică relația unitară, dar mereu înnoită la nivelul întregului volum sculptural.

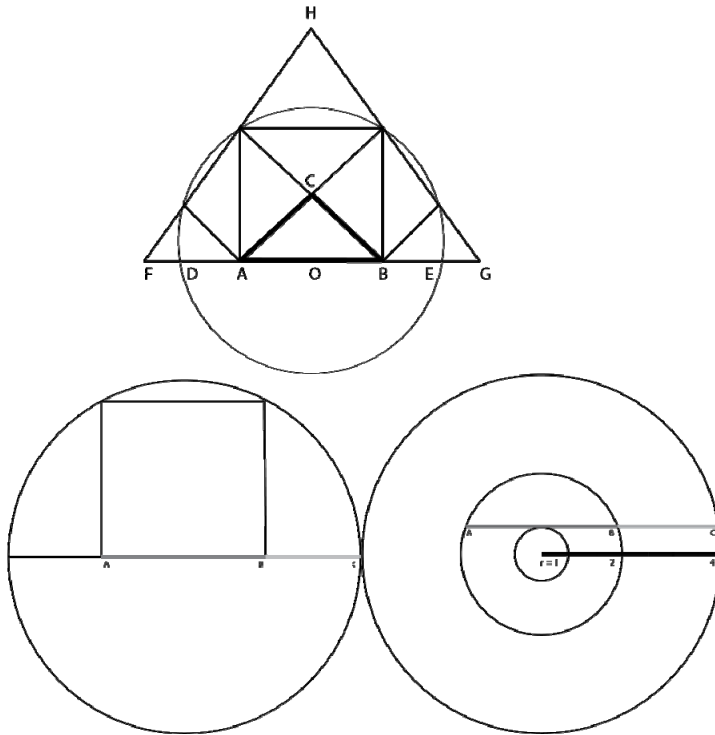


Fig. 13. a), b), c) Raportul de aur între formele geometrice de bază

⁵² H.R. Radian, *op. cit.*, p.68.

Utilizarea pătratului în concepția lucrărilor permite atingerea proporției de aur prin implementarea unor relații de creștere sau descreștere, prin combinarea acestei forme geometrice în combinații care implică multiplicarea formei modul, reprezentată de obicei de dimensiunea cea mai mică, dar și prin reprezentarea formei negative, prin scăderea din masa formei geometrice de bază. Construcția pătratelor de dimensiune mereu mai mare sau mereu mai mică implică un proces cu un grad de indefinit, cu o dinamică care nu se sfârșește niciodată (Fig.4, a,b,c). Chiar în absența unui ultim pas, forma și regularitatea procesului permite formularea concluziei pentru aceleași formule recursive.⁵³ Cercul și distribuția concentrică sau cu intersecții axiale produc expresii geometrice similare, (Fig. 13, b,c) dar pentru atingerea stabilității, pentru a fixa forma într-un cadru de siguranță partea inferioară a formelor circulare se pierde uneori sub nivelul vizibil al lucrării, oferind expresia unei dinamici cu caracter centrifug - artistul descrie cercul ca fiind atât o suprafață, cât și un spațiu, iar valorificarea sa se realizează prin scoaterea în relief sau prin ruperea hotarelor materiale⁵⁴.

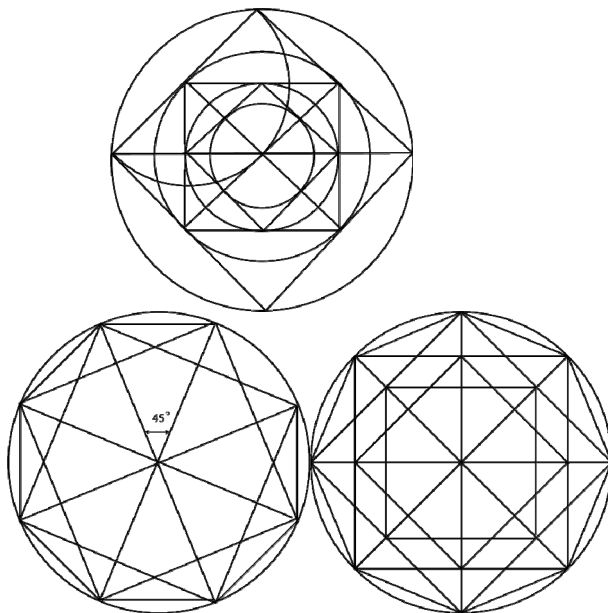


Fig. 14 a), b), c) Reprezentări în progresie ale pătratului înscris în cerc și divizări prin triunghiuri dreptunghice

⁵³ Paolo Zellini, *Matematica zeilor și algoritmi oamenii*, Editura Humanitas, București 2018, p.93.

⁵⁴ Ingo Gerhard Glass, *op. cit.*, p.68.

Proporționarea formelor geometrice de bază se realizează într-o armonie particularizată pentru fiecare lucrare în parte, iar în plus se utilizează în multe cazuri și rotunjiri funcționale prin care să fie obținute numere întregi și valori numerice modulare. Practica decupării din forma dominantă a negativului pe care îl intersectează într-o altă axialitate oferă privitorului efectul unei continuități și a unei comparații între spațialitatea pozitivă și negativă, împreună cu intuiția proporționalității recurente. Strictea contabilitate a dimensiunilor utilizate de artist în cadrul lucrărilor ne oferă o preponderență a valorilor funcționale: 10,15, 20, 25, 30, 35, 40, 50, 60, 80, 100, 110, 120, 130 etc. Cu toate acestea dacă simplificăm sistemul zecimal putem să selectăm în lucrări valori apropiate de șirul lui Fibonacci cu 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 etc și astfel să identificăm elementele organice, cu trimitere la legile naturale ale proporțiilor. Dacă completăm aceste observații cu elementele intermediare obținute prin relația ritmurilor pozitive și negative, prin cele ale recurenței, dar și cu construcții bazate pe rotunjiri numerico-geometrice de tip anorganic, identificăm reguli ale unui sistem care se sustrage legilor naturii. Cu o creație artistică bazată pe valori ale legilor naturale și ale rațiunii, cu un conținut semiorganic în care natura și tehnologia își caută o bază comună, Ingo Glass reușește să construiască un sistem, un stil de comunicare vizuală dimensionat după rigorile timpului recent. Cum ajunge acest sistem să posede însușirea de artă? Cum se dezvoltă acea esență interioară *nerelevată în întregime nicicând*? Tendința artistului de a dezvălui reguli sau algoritmi care să descrie ordinea operei sale antrenează pe lângă cunoașterea naturală și o cunoaștere estetică, argumentată de o autonomie individualizată. Vocația calcului matematic, a rigorii geometrice trebuie să genereze un sistem din care să se structureze o nouă percepție, un nou mod de a vedea, sau o nouă viziune a vieții.⁵⁵

Înțelegerea sau intuiția spațialității plastice implementată de artist este potențializată de mediul aseptice al expunerii, de poziționarea lucrărilor pe socluri pătrate care impun înscrierea fiecărei lucrări în rigorile geometriei cubului. Richard Hamilton insistă pe conturarea unei spațialități neutre necesară în expunerea și înțelegerea artei contemporane⁵⁶. Tipul de expunere după principiul cubului transparent, cu axialități intuite și suprafețe prezumtive din care intuim formele recurente prin dialogul dintre substanța pozitivă și negativă a fiecărei sculpturi în parte. Pe de altă parte, apariția constantă a muchiiilor, percepute frontal ca o linie, adăugarea punctului ca intersecție a axelor și respectiv suprafețele celor trei forme geometrice de bază, descoperim elementele fundamentale ale limbajului plastic bazate pe: punct, linie și suprafața. Din punct de vedere numeric există o

⁵⁵ Titus Mocanu, *Sublim și structură*, în *Revista Arta Plastică*, Anul XV, nr. 7, 1968, p.1.

⁵⁶ Hans Ulrich Obrist, *Viețile artiștilor, viețile arhitecților*, Editura Pandora, 2016, p.492-494.

ritmicitate zecimală a dimensiunilor prin care se păstrează o raportare matematică între părți și întreg, dar și raportarea la un centru prezumtiv. Centrul funcționează ca un motiv constant în această serie de lucrări și dezvăluie o secretă și durabilă tensiune spre lumina care anunță cristalizarea energiilor raționalizatoare, combătând ispitele haosului ce pândesc dinspre zonele neformate ale luminii.⁵⁷

Implicarea spațialității în analiza lucrărilor artistului adaugă și alte perspective care pot să fie aprofundate în legătură cu sistemul de măsuri și proporții implementat. Prin înșiruirea dimensiunilor preponderente utilizate în planul formelor combinate constatăm congruențe cu sistemul de proporții conceput de Le Corbusier, care a căutat să configureze o nouă proporționalitate utilizată în arhitectura modernă, dar modulul promovată de artistul-arhitect pare mai degrabă o măsură a spațiului gol, adică, un instrument pentru spațialitate nu pentru formă, în sens tradițional. Așezarea în proporție, din secolele anterioare, se preta mai bine la o bună măsură a masei volumului, nu la spațialitatea acestuia, la reglarea și măsura formei sculpturale pline, iar acum începem să descoperim măsura profunzimii spațiale. Din această diferență constatăm și concretizarea antagonismului dintre finit și non-finit, dintre forma statică, închisă și echilibrată și spațialitatea deschisă și dinamică. De la clasic la abstract și postmodern traseele lecturii vizuale sunt controlate de o tramă compozițională inepuizabilă, iar dacă ne referim doar la secțiunea de aur, caracterul infinit al acestei serii, exprimând dialectica relației centrifug-centripet, deconspiră un punct comun al creației. Organizarea spațială a oricărei imagini este definită implicit de tipul și contratimpul structurii ei – orice creație artistică este o dezbatere despre spațiul operei.⁵⁸

Spațialitatea se detașează ca o preocupare specială în opera artistului Ingo Glass, o construcție aerată bazată pe trei elemente: triunghi, pătrat și cerc. Prin aceste preocupări artistul exprimă una dintre direcțiile care au dinamizat și au marcat evoluția sculpturii contemporane, dar și percepția despre lume a epocii noastre. Antiteza materie pozitivă versus materie negativă din artă își are corespondențe și în fizica secolului XX, care are ceva paradoxal în miezul perspectivei noastre asupra lumii fizice: relativitatea generală și mecanica cuantică. Contradicția dintre descrierea câmpului gravitațional cu spațiu-timp curb, în care totul e continuu și formulele mecanicii cuantice cu lumea spațiu-timp plat, cu cuante de energie care interacționează o putem înțelege doar dacă ideile noastre despre realitate se schimbă.⁵⁹ La fel ca legendarul Anaximandru care a înțeles că

⁵⁷ Constantin Prut, *Semnul regenerator al cercului*, prefață la Onisim Colta, *Cu fața spre centru*, Editura Interart Triade și Editura Brumar, Timișoara 2008, p.10.

⁵⁸ Alexandru Chira, *Cuvinte pentru ochi*, Editura Charmides 2007, p.66.

⁵⁹ Carlo Rovelli, *Realitatea nu e ceea ce pare; Structura fundamentală a lucrurilor*, Editura Humanitas, București 2014, pp. 137-138.

Pământul zboară prin spațiu și că aici susul și josul nu există, la fel ca studiosul Copernic, care a înțeles că ne mișcăm cu mare viteză în spațiu, chiar dacă în același timp noi stăm pe loc, ori cum Einstein, care a înțeles că spațiul-timp se deformează, iar timpul se scurge diferit în locuri diferite,⁶⁰ tot așa și arta lui Ingo Glass și a altor artiști cu preocupări similare ne fac să acceptăm o revizuire profundă a modului în care percepem lucrurile, pentru că doar așa putem să întrezărim o nouă înțelegere. Acest tip de artă nu oferă răspunsuri prin care să putem să spunem că avem explicația certă a fenomenului cultural, dar asemenea științei ne pune în situația de a pune întrebări pe marginea unor posibile răspunsuri parțiale. Cu toată claritatea și caracteristicile finite ale formelor geometrice de bază utilizate în lucrările prezentate, se păstrează prin miezul gravitațional al golului din centrul sculpturilor o spațialitate care încă așteaptă să fie limpezită și explorată. Acceptarea incertitudinii ne explică o trăsătură a timpului nostru în care am învățat că misterele sunt expresia unei limite care se revendică depășite, iar îndoiala că realitatea nu e ceea ce pare, trebuie să fie imboldul pentru a lansa o nouă căutare.

Chiar dacă, principiile artei concrete recomandă o detașare de înțelesul obișnuit al naturii, al senzualității și al sensibilității, să se excludă lirismul, dramatismul și simbolismul,⁶¹ constatăm că Ingo Glass mai păstrează unele contacte cu raportarea la sacralitate. Conotația simbolică a sculpturilor sale de for public este cunoscută și se regăsește și la unele lucrări de atelier, fiind menținută ca o amprentă culturală provenită, cred, din spațiul românesc.⁶² După Brâncuși arta românească modernă a păstrat subtile relații cu tradiția spirituală, iar aspirația sacrală este un filon definitoriu pentru arta românească și în cadrul orientărilor experimentale⁶³. Compozițiile artei concrete cu baze spațial-abstracte, perfect geometrice, cu ritmuri care permit multiplicarea se sprijină pe sensibilitatea fanatică prin care se potențializează căutarea esențelor intime sau pe atitudinea dezvăluirii structurilor pure ale lumii, structuri abia ghicite, dar limpezite ulterior, precum și de eliberare de sub dominația mimării realității⁶⁴. Artistul se înscrie în recomandările lui Henri Poincaré prin care singurele fapte demne de atenția noastră sunt cele care introduc ordine în această complexitate a lumii și o fac astfel accesibilă.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Manifestul artei concrete*, publicat în *Revista Art Concret* din 1930.

⁶² În cadrul discuțiilor pe marginea operei sale artistul recunoaște prezența discretă a simbolisticii, dar critică alunecarea exagerată a artei geometrice practică de o parte din artiștii români spre un simbolism religios prea vizibil.

⁶³ Alexandra Titu, *Experimentalismul în arta românească după 1960*, în *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București 1997, p.11.

⁶⁴ Titus Mocanu, *Ambiguitatea sensibilității estetice; Tipuri de sensibilitate în structura artei moderne*, în *Revista Arta*, Anul XVII, nr.6, 1970, p.18.

Căutând esența lucrurilor, asemenea lui Brâncuși sculptorii acestei perioade au descoperit odată cu măsura și scara umană, inclusă în simplitatea volumelor utilizate.⁶⁵ Preocupările comune ale acestora ne relevă o caracteristică a perioadei, dar și infinitele oportunități ale unei arte cu tendințe globaliste care are reprezentanți pe toate meridianele. Ampla utilizare a relației dintre spațialitățile pozitive și negative din sculptura ultimului secol invită la o sinteză comparativă. O expoziție de anvergură care a reunit peste 200 de lucrări de sculptură din ultima sută de ani, în care s-a urmărit relația dintre spațialități pozitive și negative în arta contemporană, a fost deschisă în 2019 la Karlsruhe, cu lucrări de la avangarda istorică la avangarda recentă.⁶⁶ Curatorul Peter Weidel justifică titlul *Negativer Raum/Spațiu Negativ* tocmai pentru că identifică spațialitatea ca o caracteristică a sculpturii din secolul XX. Expresivitatea sculpturilor din ultima sută de ani s-a bazat în mod special pe conturarea spațialității, construcția spațialității, iluzia spațialității, oglindirea spațialității, luminarea spațialității, umbrirea spațialității, scufundarea spațialității etc. Sculptura acestei perioade este imponderabilă în loc să fie greoaie, este dominată de forța golului, nu a plinului, este aerată nu masivă, este expresia densității vidului nu a densității materiale, pentru că sculptura nu mai este o sculptură a corporalității, ci o sculptură a spațiului.⁶⁷ Întregul eveniment s-a desfășurat cu lucrări ale artiștilor: Robert Adams, Yaacov Agam, Andreu Alfaro, Gentulio Alviani, Refik Anadol, Leonor Antunes, Richard Anuszkiewicz, Hans Arp, Nairy Baghramian, Rudolf Belling, Etienne Beöthy, Hicham Berrada, Jakob Bill, Max Bill, David Bill, Marinus Boezem, Walter Bodmer, László Zsolt Bordos, Martin Boyce, Oscar Bronner, Trisha Brown, Mary Ellen Bute, Alexander Calder, Peter Campus, Nina Canell, Gerard Caris, Anthony Caro, Mariana Castillo Deball, Alice Cattaneo, Lygia Clark, Gianni Colombo, Constant, Iván Contreras-Brunet, Elias Crespín, Attila Csörgö, Jose Dávila, Jan Dibbets, Marcel Duchamp, Loys Egg, Olafur Eliasson, Pieter Engels, Eventstructure Research Group, Knopp Ferro, Ferenc Ficzek, Emanuela Fiorelli, Berta Fischer, Wolfgang Flad, Barry Flanagan, Marcel Floris, Michel François, María Freire, Gerhard Frömel, Franziska Furter, Naum Gabo, Dora García, Horacio Garcia Rossi, Gego, Ingo Glass, Mathias Goeritz, Gun Gordillo, Anthony Gormley, Daiga Grantina, Tue Greenfort, Carla Guagliardi, Shilpa Gupta, Edgar Gutbub, Hans Haacke, Spiros Hadjidjanos, Rachel Harrison,

⁶⁵ Gheorghe Ghițescu, *Măsura omului în opera lui Brâncuși*, în *Revista Arta*, Anul XIX, 3 / 72, p.15.

⁶⁶ Expoziția *Negativer Raum / Spațiu negativ*, deschisă de Peter Weidel la ZKM, Karlsruhe, în 5 aprilie 2019, cu peste 200 de exponate ale sculptorilor reprezentativi pentru ultimul secol al artei contemporane.

⁶⁷ Invitația Expoziției *Negativer Raum / Spațiu negativ*, deschisă de Peter Weidel la ZKM, Karlsruhe, în 5 aprilie 2019.

Jeppe Hein, Katharina Heinrich, Douglas und David Henderson, Barbara Hepworth, Antonia Hirsch, Gerhard Hoehme, Olaf Holzapfel, Paolo Icaro, Enio Iommi, Michael Jacklin, Robert Jacobsen, Karlis Johansons, Walter Kaitna, Anish Kapoor, Žilvinas Kempinas, Anselm Kiefer, Toshimasa Kikuchi, Kimchi and Chips, Viacheslav Koleichuk, Hans Kooi, Gyula Kosice, Yvonne Kracht, Edward Krasinski, Kitty Kraus, Norbert Kricke, Hans Kupelwieser, Alicja Kwade, Paul Le Grand, Alf Lechner, Marie Lienhard, Bernd Lintermann, Adolf Luther, Len Lye, Heinz Mack, Karel Malich, Piero Manzoni, Kenneth Martin, Gordon Matta-Clark, Jakob Mattner, Franco Mazzucchelli, Anthony McCall, Konstantin Medunekij, Christian Megert, Ana Mendieta, László Moholy-Nagy, Henry Moore, François Morellet, Bruno Munari, Marie-Luce Nadal, Fujiko Nakaya, Timo Nasser, Wolfgang Nestler, Oswald Oberhuber, Jong Oh, Hélio Oiticica, Lydia Okumura, Jerzy Olek, Yasuaki Onishi, Sarah Oppenheimer, Jorge Oteiza, Fritz Panzer, Goran Petercol, Antoine Pevsner, Otto Piene, Michelangelo Pistoletto, Terry Pope, Sergio Prego, Random International, Man Ray, Erich Reusch, Àngels Ribé, George Rickey, Alexander Rodchenko, Sigurd Rompza, Ingo Ronkholz, Fred Sandback, Pietro Sanguinetti, Tomás Saraceno, Alan Saret, Alfons Schilling, Buky Schwarz, Richard Serra, Jeffrey Shaw, Conrad Shawcross, Inés Silva, Regina Silveira, Kenneth Snelson, Francisco Sobrino, Ed Sommer, Monika Sosnowska, Jesús Rafael Soto, Natalia Stachon, Vladimir Stenberg, Robert Steng, Katja Strunz, Alexander Stublic, Hiroshi Sugimoto, Haruhiko Sunagawa, Vassilakis Takis, Jean Tinguely, Luca Trevisani, Troika, Wen-Ying Tsai, London Tsai, H. W. Twardzik, Timm Ulrichs, Giuseppe Uncini, Georges Vantongerloo, Grazia Varisco, Bernar Venet, Paule Vézelay, Mary Vieira, Carel Visser, Ruth Vollmer, Nikolaus Völzow, Martin Walde, Andy Warhol, Benjamin Weber, Peter Weibel, Pae White, Rachel Whiteread, Markus Wilfling, Martin Willing, Erwin Wurm, Jan Zappe. Ingo Glass a fost invitat tocmai pentru că relația spațiului pozitiv și negativ a fost o preocupare constantă în lucrările sale, iar demersul artistic rezultat îl individualizează în perimetrul artei contemporane.

Prin activitatea desfășurată Ingo Glass a colaborat în diverse expoziții, evenimente publice sau private, cu o parte dintre participanți, și amintim în acest sens pe Max Bill, Norbert Kricke, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, François Morellet, Otto Piene, Jean Tinguely, Timm Ulrichs. Principiile geometriei artistice a sintezelor constructivist-concrete și a dinamicii optice oferă o serie de punți formale și de concept prin care se reflectă o parte din preocupările estetice din ultima jumătate de secol.

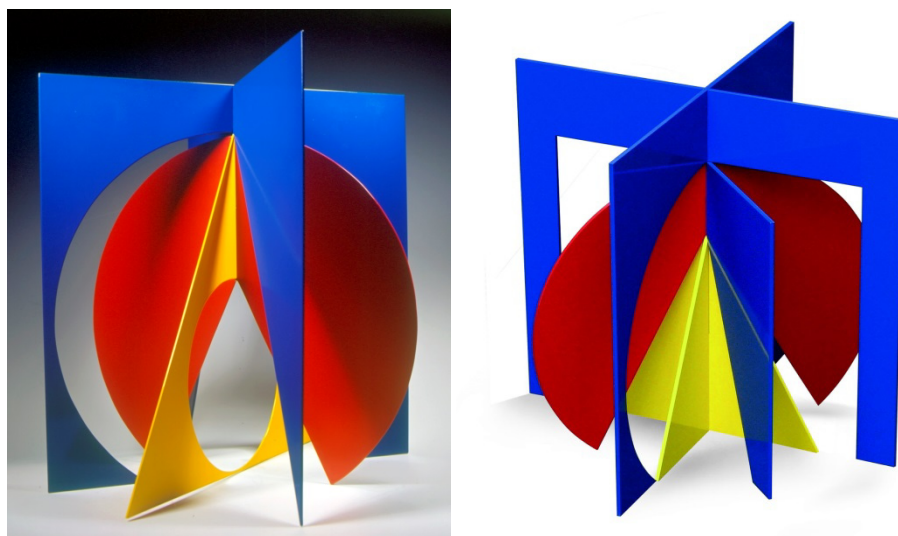


Fig. 15. Dinamica formelor și culorilor de bază

Cu alți participanți se constată o preocupare comună pentru spațialitățile volumelor sculpturale și în sfera analizelor cromatice.⁶⁸ Spațialitatea dinamizată și estetica modulului din sculpturile lui Andreu Alfaro și Marcel Floris, oferă asemenea comparații autonome. Îmbinarea unor planimetrii reale sau născute din concepții optice, dar în planimetrii statice cu efecte vizuale purtate, sunt cultivate în spațialitățile geometrice demarcate de Fred Sandback, ori în cele metamorfozate discret la Norbert Kricke. Din această serie experimentală descoperim și preocupările articulate cu simplitate și discreție de Grazia Varisco în spațiul italian. Problematizarea percepției spațialității cu implicații gravitaționale sau nongravitaționale apar între preocupările structurilor desfășurate de Sunagawa Haruhiko și în conceptele stilizate de Vassilakis Takis. Spațialitatea dilatatorie a catedralelor și a pendulelor cu conectivități suspendate, ori decupajele suprafețelor problematizate între pozitiv și negativ, îl plasează pe Ingo Glass în proximitatea demersurilor plastice comparative cu marile concepte din sculptura contemporană. Cu subtilități de spațialități iluzionate prin contacte subtile de umbră și lumină artistul potențializează contactele noncromatice și experimentează optica purificată între închis și deschis, între pozitiv și negativ. Relația haloului spațial și respectiv sinteza geometrică a formei o regăsim în texturile concretizate de Getulio Alviani, dar și cu senzuri amplificate ale întregului, prin căutările instrumentate de Martin Willing ori Terry Pope. Autonomia estetică a

⁶⁸ Vasile Duda, *op. cit., passim.*, p. 189-193.

structurii geometrizat-dinamice, cu ritmuri ale spațialității matematice se dezvoltă și la Francisco Sobrino, iar absorbția cromatică adăugată cu efecte optice induce o unitate simbolică structurilor modulare, care stau la baza construcțiilor sculpturale. Prin experimentul *Systems*, implementat de Francois Morellet descoperim oportunitatea redimensionării spațialității prin efecte optice, ca elemente centrale în ritmul plastic, iar la Yaacov Agam ori Jesus Rafael Soto, semitransparențele potențializează un cinetism mult mai accentuat. Minimalismul obiectual utilizat de Sigurd Rompza se dezvoltă pe volumetria pozitivă a sculpturii, iar Lydia Okumura se plasează în zona experimentului optic a îmbinării planurilor cu spațialități tectonice. Între stabilitate spațială și instabilitate iminentă corpurile geometrice suspendate de George Rickey pun în discuție preponderența dintre plinuri și goluri în cinetica sculpturii. Suprafețele plane cu ritmuri geometrice asimetrice și spațialități imponderabile permit relaționări cu mișcarea neoconcretă de peste ocean. Prospețimea optimistă a compozițiilor și jocul combinatoriu structurat de artistul Ingo Glass oferă conexiuni indirecte, inclusiv cu arta practică de Lygia Clark, Mary Vieira, Lygia Carvalho Pape ori Franz Weissmann, activi în lumea Americii Latine.

În mediul cultural românesc sesizăm preocupări comparative cu colegii de breaslă din zona constructivistă și geometrică, mulți colegi de generație: Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Diet Sayler, Ilie Pavel, Paul Neagu, Marin Gherasim, Ștefan Sevastre ș.a.m.d.⁶⁹ Prin spațialitatea cu structuri recurente, cu geometria fractalilor și implementarea secțiunii de aur intră într-un dialog mai direct cu stilistica artistului Liviu Stoicoviciu,⁷⁰ dar cei doi artiști nu au lucrat împreună și nu s-au influențat reciproc. Preocuparea pentru un universalism al esențelor îi aduce însă la cristalizarea unui limbaj cu origini comune.

Cu o bogată activitate artistică începută în România, continuată în Germania, iar mai nou desfășurată și în Ungaria, sculptorul Ingo Glass se dovedește un artist european pentru care creația artistică liberă a depășit granițele statelor naționale. Analiza aspectelor legate de formă și spațiu, împreună cu demersurile comparative asociate ne oferă oportunitatea descifrării unor aspecte caracteristice fenomenului artelor plastice din ultimele decenii, dar și o așezare firească a relației dintre arta europeană și arta românească din ultima jumătate de veac.

⁶⁹ *Ibidem*, p.192.

⁷⁰ Liviu Stoicoviciu dezvoltă compoziții studiate pe baza secțiunii de aur și a culorilor primare, totuși trebuie precizat că artistul Ingo Glass a declarat la analizele pe marginea sculpturilor sale că nu și-a propus în mod special să atingă o proporționare perfectă din punct de vedere matematic, dar atinge aceste caracteristici prin simțul armonizării formelor geometrice de bază – artistul are în centrul atenției potențializarea spațialității pozitive și negative, ca expresivitate a sculpturii.