



## COMUNICAREA PRIN IMAGINE

COMMUNICATING THROUGH IMAGES

---

**Vasile CIOCA,**  
**doctor în psihologie, lector, Universitatea de Arte și Design,**  
**Cluj-Napoca, România**

---

*Communication is a key dimension of a human being. Artists transmit different messages, translated into symbols that form artistic images. A work of art, however, receives a meaning when the creator, the work itself and the receiver come together. To be able to dialogue with the work of art or with any type of image, minimal visual culture is required. This article presents the basic features of visual culture.*

Comunicarea este una din dimensiunile esențiale ale existenței, ea regăsindu-se la toate palierele de structurare/organizare a materiei. Pentru biolog comunicarea este o acțiune a unui organism sau a unei celule care alterează modelele probabile de comportament ale altui organism sau ale altei celule, într-o manieră adaptativă pentru unul sau pentru ambii participanți (Mihai Dinu, 1997). Probabil, psihologul și sociologul nu concep comunicarea în absența unui subiect dotat cu conștiință deși acesta nu este totdeauna conștient de informația pe care o vehiculează. O altă definiție accentuează alt aspect: Comunicarea este un proces prin care un individ (comunicatorul) transmite stimuli (de obicei, verbali) cu scopul de a schimba comportarea altor indivizi (auditoriul).

Trebuie să subliniem faptul că sunt mai multe posibilități de comunicare, nu doar verbală; ba mai mult, s-a constatat că persoanele aflate în interacțiune nemijlocită își transmit, cu precădere, mesaje nonverbale. De asemenea, menționăm faptul că nu orice comunicare urmărește să provoace modificări comportamen-

tale. Poezia, muzica, artele plastice sunt niște mijloace puternice de influențare a conștiințelor și de modelare a emoționalității, chiar dacă în intenția artistului emițător nu este ideea schimbării conduitei receptorului de artă. Viața complexă a grupurilor sociale, a societății umane, necesită o interacțiune continuă între membrii și instituțiile sale, comunicarea (idiferent de mijloacele prin care se realizează) fiind ceea ce leagă organismele între ele. Dar „aspectul cel mai spinos al comunicării, care ne interesează aici, rezidă tocmai în contradicția dintre nevoia interlocutorilor de a-și transmite mesaje și imposibilitatea practică în care se află ei de a emite și recepționa altceva decât semnale” (Mihai Dinu, 1997). Operele de artă, imaginile transmit mesaje sau semnale? Termenul generic de mesaj acoperă o mare varietate de realități: gânduri, sentimente, trăiri, idei, emoții, stări de conștiință sau produse ale fanteziei/imaginației. Aceste manifestări complexe ale psihismului uman nu pot fi sesizate direct de sistemele noastre senzoriale. De aceea cel care vrea să transmită mesaje (fie el scriitor,

politician, profesor, artist plastic, actor etc.) este obligat să încredințeze unor semnale materiale, perceptibile senzorial (sunete, vocale, consoane, culori, linii, forme, gesturi, mișcări etc.) misiunea de a reprezenta indirect, prin vicarianță, produsele impalpabile ale conștiinței și afectivității. Acest proces de traducere/transformare a mesajului în semnale (codificare) se dovedește a fi o activitate indispensabilă, iar transmițătorul care o efectuează, un participant de neînălțurat la procesul comunicării. Transmițătorul, în cazul artistului este și sursa sau enunțătorul mesajului (el își transmite mesajul prin opera creată de el însuși). Enunțătorul mesajului (artistul/creatorul imaginii) preia conștient sau inconștient idei, viziuni, simboluri, motive, soluții tehnice/plastice etc. formulate, configurate de alți artiști dinaintea sa. Prin imaginile sale nu vorbește doar el, artistul, ci și părinții, educatorii, prietenii, grupul de apartenență socială sau profesională, muzeul imaginar, spiritul epocii. Așa, de exemplu, pictorul Botticelli, ca și publicul său, aparțineau unei culturi foarte diferite de a noastră, și anumite aspecte ale activității lor vizuale erau puternic impregnate de aceasta (Pierre Bourdieu, 1991). Putem spune comunicarea este polifonică și mesajul artistului, codificat în opera plastică, este mult mai complex decât pare la prima vedere și are în spatele său acumulări/aluviuni deversate/decantate/precipitate în ființa artistului.

Mesajul poate fi considerat fie ca un dat (telegramă, ordin) fie ca un fenomen pe cale de constituire. În momentul emisie, mesajul este întotdeauna o acțiune personală (mai ales în cazul artei), individualizată, trăită de o ființă care îi conferă un

moment unic în istoria sa. Activitatea artistică începe chiar de la sursă. Mesajul plastic, ca și mesajul poetic, nu corespunde niciodată într-un chip cu totul adecvat, unei semnificații prestabilite (Rene Berger, 1976). Mesajul/semnificația se coagulează în timpul facerii operei plastice din tensiunea, interferența, precipitarea semnelor pur plastice și lumea interioară a artistului grea de aluviuni, totul într-o combustie potențată de voința de a crea. Opera de artă propune o nouă adecvare între semnele care o constituie și semnificația pe care o poartă acestea, semnificație pe care fiecare nouă privire o face mai amplă (Rene Berger, 1976). Deci semnificația operei de artă se constituie/ia naștere/se configurează la intersecția dintre universul creatorului/sursei/ transmițătorului, universul operei propriu-zise și universul receptorului de artă. În cazul receptorului de artă este implicată/activată, pe lângă alte multe instanțe psihice, și cultura artistică (cultura vizuală). Receptorul fără cultură artistică sau cu o cultură precară se mulțumește, de regulă, să extragă din mesajul operei acele elemente prin care să identifice obiectele sau grupul de obiecte. Avem, în acest caz, o receptare tip recunoaștere elementară: copaci, grup de copaci fără frunze, toamnă, peisaj de toamnă. Oare opera de artă este un mesaj cifrat de artist pe care spectatorul trebuie să-l descifreze? Sunt specialiști (istorici, psihologi, psihanalisti, sociologi etc.) care reduc operele de artă la niște documente istorice, psihanalitice etc., descifrându-le mesajul, impunându-le, în prealabil, codul la care s-au acordat ei (cod istoric, psihanalitic, sociologic etc.). Dar dacă mesajul, în cazul

operei de artă, nu este un dat nici la emisie, nici la transmisie, cu atât mai mult nu este un dat la recepție. Rezultă deci că opera de artă nu e niciodată supusă unei simple descifrări. Actul receptării, în cazul operei de artă, poate fi instaurator nu doar de tipul recunoaștere. În receptarea operei de artă se vorbește, de fapt, de trei intenții posibile ale consumatorului de artă: îl poate interesa intenția autorului (ce vrea să spună de fapt autorul prin intermediul operei/imaginii), intenția operei (ce îmi spune efectiv opera/ imaginea pe care o am acum și aici sub privirile mele), sau intenția proprie (ce îmi activează opera/ imaginea în mintea mea și ce semnificații pot construi eu pornind de la lumea mea interioară), perspectivă ce scoate în evidență complexitatea comunicării/dialogului cu opera de artă. Ca urmare, „gândirea critică... trebuie să atragă atenția spectatorului că nu trebuie să se lase în seama unei recepții standard prin intermediul unui criteriu valabil pentru toți, fiindcă fiecăruia i se cuvine să participe la existența artei după cum i se cuvine artei să participe la existența fiecăruia” (René Berger, 1976).

După această introducere în problema comunicării, în general, și a comunicării în artă și prin artă, în special, și avertismentul formulat de R. Berger care nu trebuie uitat de niciun educator, vom prezenta, pe scurt, principalele caracteristici vizuale care se regăsesc, într-un fel sau altul, în picturi, desene, fotografii, în imaginile filmice, tv și video și care constituie, totodată, fundamentele unei culturi vizuale firești omului contemporan, care trăiește într-o lume dominată de vizual. Pentru a putea dialoga cu opera de artă, cu imaginea bidimensională sau tridimensională,

elevul are nevoie de o minimă cultură vizuală care să-i mijlocească experiențe estetice care, la rândul lor să-i inducă satisfacții contemplative.

### **Compoziția/compunerea imaginii**

Compoziția/compunerea unei imagini se referă, într-o primă și elementară aproximație, la organizarea/gruparea unui număr oarecare de elemente identificabile prin văz: pete, mase/suprafețe colorate, segmente de dreaptă, puncte, figuri geometrice, elemente semnificative (motive, obiecte, personaje). Aceste elemente grupate/compuse/organizate pot fi identificate în picturi, gravuri, desene, fotografii, afișe, timbre etc. În artele vizuale, organizarea formelor/cromofemelor reprezintă un mod esențial al creației, arta fiind concepută de-a lungul vremurilor de dezvoltare estetică ca un proces de compoziție (Herbert Read, 1971). Prin compoziție vizuală, Rudolf Arnheim înțelege modul în care operele de artă sunt alcătuite din forme, culori sau mișcări. De obicei, când sunt analizate aceste organizări de forme, culori etc, există tendința vizibilă în majoritatea tratatelor de a reduce imaginea/opera plastică la forme și direcții privite drept osatură constitutivă, adică la pătrate, triunghiuri, pentagoane etc., cu alte cuvinte la niște diagrame ce scot în evidență părțile concrete ale materiei vizibile. R. Arnheim, subliniind faptul că aceste diagrame corespund sau se regăsesc doar la un grup de opere sau la un artist, și că, de obicei, ele sunt unice, privește și analizează compunerea imaginilor artistice, ca de altfel și percepțiile, ca pe un „câmp de luptă”, unde toate formele sunt configurații de forțe care se organizează în virtutea a două principii adânc înrădăcinate în structurile noastre mentale: centricitatea și

excentricitatea. El descrie structura compozițională, fie ea un sistem compozițional centric, excentric sau combinații ale acestora, pornind nu de la lucruri sau forme, pete, culori, ci de la vectori, căci toate formele sunt configurații de forțe direcționate.

Elementele care se compun după diferite principii (simetrie, asimetrie, centricitate, excentricitate, polaritate, închidere, deschidere etc.), fie că le considerăm forme, pete, mase/suprafețe colorate, linii, motive, personaje sau centri dinamici cu rețeaua de relații dintre ei ori diferite îngrădiri sau arii restrânse, pot fi identificate în picturi, desene, sculpturi, fotografii, afișe etc. Se constată, de-a lungul vremurilor, o evoluție a compoziției după unii autori de la compoziții închise/centrice spre compoziții deschise/excentrice. Această evoluție a avut urmări asupra manierei în care compoziția se înscrie într-un spațiu dat: monument, tapiserie, tablou, pagină de carte, afiș, ecran etc. În antichitate stilul unor monumente (frontoane, frize, bazoreliefuli) a dus la prezentarea de forme alungite și repetate. În evul mediu, stilul romanic și gotic au antrenat prezența de forme, cadre rotunjite sau ogivale. Dezvoltarea picturii de șevalet (pânză pe un șasiu de lemn) a făcut din dreptunghi forma dominantă în care se organizează progresiv imaginea în occident. Desigur se întâlnesc forme, cadre diferite: pătrat, cerc, triunghi, oval, hexagon, pentagon etc., dar forma dominantă a cadrului în care se compune imaginea în occident este dreptunghiul. Cele mai multe tablouri sunt dreptunghiulare; cărțile, timbrele, ilustrațiile, afișele, inclusiv ecranul televizorului, cinematografului sunt dreptunghiulare. Cadrul în care se desfășoară imaginea are o anumită

structură vizual-geometrică (axe de simetrie, diagonale) care poate fi exploatată.

### ***Centre de interes / centri dinamici și linii de forță***

În organizarea/compunerea elementelor imaginii sesizăm puncte puternice (centre de interes) și linii de forță. Punctele puternice/centrele de interes sau centrii dinamici sunt opriri obligatorii pentru ochii care examinează imaginea și pot fi marcați prin:

- pată clară, luminoasă într-un ansamblu întunecat; acest singur element constituie un pol de atracție imediat;
- mai multe pete luminoase divers repartizate; ele constituie un veritabil traseu luminos al imaginii care orientează privirea;
- elemente identificate ca intervenind în semnificația globală a imaginii: motive, obiecte, personaje; un element viu (om sau animal) constituie un punct puternic într-un ansamblu inanimat.

Liniile de forță corespund unor linii simple (direcția unui perete, curbura unui corp, linia de orizont) care străbat fotografia, tabloul sau altă imagine. Ele există virtual în spațiul geometric al dreptunghiului - cadru (diagonale, perpendiculare, paralele) și permanet ajută la fel de bine la construirea precum și la citirea imaginii. Combinarea de verticale, orizontale și de oblice în cadrul dreptunghiului imaginii oferă diferite posibilități pentru punctele de interes și liniile de forță. În funcție de organizarea și gruparea acestor linii de forță și centre de interes, imaginea poate fi simetrică sau asimetrică, închisă sau deschisă, dinamică sau statică.

În organizarea și lectura vizuală a imaginii au o mare importanță liniile și direcțiile orizontale, verticale, oblice și cele curbe. Linia orizontală este rece, calmă și plată și poate evoca orizontul și imobilitatea unui corp întins. Ea se armonizează perfect cu formatul dreptunghiular.

Linia verticală evocă poziția în picioare și exprimă hotărârea. Ea nu are, în schimb, proprietatea de a sugera profunzimea spațiului: dacă privirea este confruntată cu mai multe verticale ea se oprește și nu penetrează în profunzimea imaginii.

Diagonala (linia sau direcția oblică) este animată de-o mișcare care atrage privirea. Ea este cea care orientează, de obicei, sensul, direcția lecturii imaginii. De altfel, în câmpul perceptiv, atât animalele, cât și omul este atras, în primul rând, de țintele/obiectele care se mișcă și dintre liniile și direcțiile orizontale, verticale și oblice, ultima este cea care sparge optic planitatea bidimensională și induce senzația de mișcare/dinamism în privitor.

În structura compozițională a imaginii pot interveni mai multe linii oblice precum și combinații de linii verticale și orizontale, verticale și oblice, oblice plus verticale plus orizontale obținându-se efecte diferite (mișcări ascendente puternice, instabilitate, neliniște, senzația de ruptură etc.). Mai trebuie spus că, în funcție de felul cum este structurată imaginea, liniile și direcțiile orizontale, verticale, cu precădere cele oblice, pot avea o mare importanță în orientarea citirii vizuale a acesteia.

#### **Cercuri și curbe**

Cercul este o figură geometrică perfectă, în măsura în care este întregă și închisă. Cercul ocupă un loc preponderent în arta monu-

mentală religioasă (cupole, rozase, vitralii etc.). Curbele conferă imaginii o blândețe care temperează duritatea dreptelor și unghiurilor.

Cadrul circular e mai puțin utilizat decât cel dreptunghiular. Se întâlnește mai cu seamă în Renaștere (tondo) la unele tablouri destinate să orneze interiorul bisericilor. De asemenea apare ulterior ca și cadru de portret - medalion (la Grigorescu de exemplu).

Cadrul circular în care este circumscrișă imaginea naște alte curbe în interiorul imaginii cu unul sau mai multe centre de interes care sunt centrul cercului cadrului imaginii și centrele altor cercuri imaginare sau efectiv construite. Aceste linii circulare, curbe corespund unor forme concrete (rotunjimea unei fețe, unui bust sau a unui braț, conturul unui vas etc.) sau apar construite ca atare în osmoză cu diferite câmpuri cromatice (în constructivism sau în arta abstractă de factură geometrică).

Cercul și curbele sugerează o serie de conotații specifice diferitelor culturi. Cercul este împreună cu centrul, crucea și pătratul, al doilea simbol fundamental. El poate însemna perfecțiune, omogenitate, cerul cosmic, divinitatea, timpul, poate fi simbol al sinelui, protecție, soare etc.

În imaginile complexe unde sesizăm alături de forme circulare, linii drepte, oblice, libere, curbele introduc un element de temperanță care contribuie la efectul general de armonie și echilibru.

#### **Secțiunea de aur**

În lumea formelor și structurilor naturale, ca și în cele artistice, întâlnim o mare diversitate de raporturi între mărimi liniare, suprafețe, volume etc. Aceste

raporturi/relații pot fi grupate în două mari categorii: două sau mai multe mărimi pot fi egale sau inegale. În cazul celor inegale (o dimensiune este mai mare, iar cealaltă sau celelalte sunt mai mici) întâlnim o mare varietate. Totuși în această mare varietate, oamenii au descoperit un raport care apare foarte des în alcătuirea unor cristale, plante, animale, ființa umană și chiar în foarte multe alcătuiri/construcții umane. Acest raport, exprimat prin relația dintre două segmente inegale, în așa fel încât, raportul dintre segmentul mare și segmentul mic să fie egal cu raportul dintre suma celor două segmente și segmentul mare, este exprimat numeric printr-un număr irațional: 1,618... Acest număr a fost numit numărul de aur sau proporția divină. Acest raport între diferite mărimi (segmente, suprafețe), acest număr de aur irațional, poate constitui un element de referință în fotografie, pictură, sculptură sau arhitectură, și dă naștere unei compoziții echilibrate, armonioase.

#### ***Iluzia profunzimii în cadrul imaginii***

Iluzia profunzimii spațiului, în cazul imaginii bidimensionale, se poate realiza prin mai multe modalități :

- prin crearea unor plane distincte, sugerate prin diferite repere (grupuri de personaje, obiecte, copaci etc.);
- obiecte, forme acoperite, mascate parțial de alte obiecte/forme;
- perspectiva colorată (aeriană): în natură obiectele îndepărtate le vedem într-o tentă albăstrui; în pictură prin estomparea contrastelor, pe măsură ce formele sunt tot mai depărtate;
- perspectiva liniară care e fondată pe o iluzie optică care ne face să

vedem obiectele îndepărtate mai mici decât cele apropiate de noi. Elementele perspectivei liniare sunt: punctul de vedere, raza vizuală principală, linia de orizont, punctul de fugă, linia de fugă. Există perspective liniare cu un punct de fugă, cu două sau cu trei puncte de fugă. Într-o abordare complexă, cu tendințe exhaustive, putem vorbi de sisteme perspectivice - ipoteze spațiale construite de mintea sisteme unitare, unificate de tratare și regrupare a cromorfemelor în planul tabloului/imaginii) - proxemice, relative sau mixte și ale distanțelor îndepărtate:

#### *a. Perspective proxemice*

- optică
- paralelă
- arabesc sau entrelacs (arta orientală, persană, Pollok)
- focală (obiectul reprezentat ocupă aproape în întregime suprafața tabloului - portret, gros-plan în cinematografie)
- reversibilă (este o perspectivă optică în care înaintele și în spatele își schimbă mereu locurile
- reversibilitatea figură-fond, Echer)
- tașistă
- în tablă de șah (Mondrian, Klee)
- microscopică;

#### *b. Perspective proxemice relative*

*sau mixte:*

- sferică
- axială
- frontală
- prin rabatere, eșalonare (arta egipteană, arta infantilă, Du-buffet)
- cavalieră (utilizată adesea în organizarea picturală a naturii moarte Cezanne, cubiștii)

- cubistă (cubism analitic și sintetic)
- proiectivă
- barocă
- izometrică;
- c. *Perspective ale distanțelor îndepărtate:*
  - liniară
  - inversă
- oblică
- atmosferică (aeriană)
- în zbor de pasăre
- în etaje (registre, planuri)
- în înălțime (pictura chineză clasică)
- anamorfotică.

### Scara planurilor

Scara planurilor corespunde mărimii ființelor animate, obiectelor sau elementelor de decor reprezentate în imagine raportate la mărimea acestora. Ea nu depinde de mărimea imaginii dar traduce un raport de

proporție între subiect și cadru. Dăm mai jos o scară a planurilor care se regăsește în diferite imagini picturale, benzi desenate, fotografiile, în imagini filmice :

Planul	Funcția generală	În ce imagine îl găsim	În cinema la ce folosește el?
Plan general	descrie	- pictură sau fotografie de peisaj; - vinete în benzi desenate sau în debutul romanelor foto.	- arată contextul scenei; - suscită o emoție estetică; - sugerează singurătatea eroului (personaj redus la starea de siluetă de punct în imensitatea planului).
Plan larg	situează	-peisaj care însoțește drept fundal unele scene religioase sau prezente în pictură	- evocă acțiunea global; - sugerează contextul fără să-i acorde un loc particular (exemplu: scenă deluptă).
Vedere în picioare sau plin cadru	atestează	- portrete oficiale (pictură sau fotografie); - vinete în benzile desenate corespunzând unui moment sau acțiune care privilegiază un personaj.	- distinge un personaj de ceea ce îl înconjoară, îi conferă importanță - îl prezintă în acțiune.
Plan mijlociu	atrage atenția	-portret afișând o atitudine și un costum cu un anumit rol semnificativ	-acordă o importanță sporită unui personaj și gesturilor sale; -intensifică acțiunea.
Gros plan	dramatizează emoțional	-portret încercând să transmită o stare interioară	-exprimă sensibilitatea, comunică spectatorului sentimentele personajului.

Tres gros plan	atrage atenția duce emoția până la paroxism	<ul style="list-style-type: none"> <li>- imagini publicitare scoțând în evidență valoarea unui detaliu;</li> <li>- fotografie și pictură cu caracter simbolic sau fantastic;</li> <li>- vinete de benzi desenate sugerând intensitatea emoției.</li> </ul>	-scoate în evidență un detaliu pentru a-i acorda o valoare simbolică sau fantastică.
----------------	---	--	--

Menționăm că și în benzile animate se regăsesc trei variante de plan mijlociu: prim-plan (fața și bustul personajului), plan american (personajul este văzut până la ceva mai sus de genunchi); plan italian (personajul este văzut până la genunchi).

#### ***Vederea sau unghiul de vedere***

În diferite imagini (fotografii, picturi, desene, cinematografice etc.) un personaj sau un obiect poate fi văzut și reprezentat din față, din spate, din profil sau din trei sferturi. De asemenea, vederea și reprezentarea se poate realiza de la același nivel cu subiectul, de sus în jos sau de jos în sus, obținându-se efecte și expresivități diferite.

Astfel vederea din față, numită și vedere frontală, are o funcție de contact. Ea dă impresia că personajul reprezentat se adresează direct spectatorului sau ascultătorului. Este utilizată în publicitate, în afișele electorale unde personajul reprezentat poate da impresia că se uită direct în ochii publicului, dar poate da impresia și de agresivitate.

Vederea din spate sau din profil sunt mai puțin folosite decât cea din față. Ele exprimă întotdeauna intenții personale. Vederea din spate creează un efect insolit, enigmatic.

Un personaj desenat, fotografiat sau filmat din spate este indescifrabil.

Vederea din profil cu umbra personajului proiectată poate sugera o dimensiune fantastică sau evoca iminența unui pericol. Acest procedeu este frecvent în westernuri și filme polițiste.

Vederea din trei sferturi poate apărea cea mai neutră, mai puțin subiectivă ca cea frontală; în acest caz afirmarea personajului este mai puțin dură și invită a fi privită.

Vederea la nivelul subiectului este cea mai des utilizată și apare neutră și obiectivă.

Vederea de sus în jos domină personajul sau decorul. Ea poate, de asemenea, servi la descrierea unui peisaj.

Vederea de jos în sus dă impresia celui care privește imaginea respectivă că este mai jos. Personajul reprezentat astfel încât să fie văzut de jos în sus poate da impresia de forță, voință, personalitate, dar și de autoritate și despotism.

#### ***Culoarea***

Culoarea este un element ubicu în această lume și, probabil, cel care contribuie din plin la farmecul, poezia și spiritualizarea acesteia. Să ne închipuim, doar pentru o clipă, lumea noastră colorată numai



în alb, negru și cenușiu: fără răsăriturile și apusurile exploziv colorate ale soarelui, fără mirifica lume a florilor atât de divers colorată, fără simfonia coloristică a toamnelor, fără ochii albaștri, natura fără bogăția de verzuri a vegetației sau multitudinea de culori a diferitelor viețuitoare (fluturi, păsări, mamifere etc.) sau misterioasele lumini colorate ale cristalelor ori ale aurorelor boreale, cerul fără apele lui adânci, bisericile, muzeele, locuințele fără picturi, oamenii și casele doar în albuli, negruri și cenușiiuri ?

„Culorile influențează sufletul; ele pot să ne provoace senzații, să evoce emoții, idei care să ne liniștească sau să ne frământă, să ne întristeze sau să ne bucure”, scrie Goethe cel care a studiat toată viața culoarea mai ales din punct de vedere sufletesc și spiritual.

Culorile, fie ele culori lumină sau culori pigment, ca și sunetele muzicale, constituie bazele unui limbaj care, datorită faptului că sunt mai puțin rigide decât cuvintele, oferă mai multe nuanțe pentru a transmite integral stări de spirit (Marc Havel, 1980). În timp, înțelegem, simțim, intuim cu toții că pictura/culoarea nu este, de fapt, decât un mijloc material (legat cei drept de un element mai subtil - lumina) de a transmite “lucruri ce privesc” spiritul. Kandinski, referindu-se la culoare, într-o celebră carte, remarcă faptul că atunci când îți plimbi privirea pe o paletă acoperită de culori, rezultă două efecte principale:

1) un efect pur fizic, ochiul însuși fiind cucerit de frumusețea și de calitățile culorii, privitorul resimțind mulțumire, bucurie, ochiul fiind înviorat, sau el se calmează sau se

răcorește la fel ca degetul care atinge o bucată de gheață;

2) un efect psihic, culoarea trezind, inducând o vibrație sufletească, ea fiind un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului.

Dar pe lângă efectul impresiv (fizic, fiziologic) și expresiv (psihic) culoarea poate avea, în cazul ființei umane și o funcție simbolică, spirituală (vezi Cornel Ailincăi, *Opera fereastră* 1991).

Relevante din perspectiva unei culturi vizuale minime, esențiale în cea ce privește culoarea sunt de reținut următoarele aspecte :

- culoarea ia naștere pentru receptor din interacțiunea lumină - materie/substanță-ochi;
- în artele vizuale și în artele spectacolului întâlnim două câmpuri de culori: culori lumină și culori pigment;
- culorile lumină: primare (lumina roșie, lumina albastră, lumina verde); secundare (lumina galbenă, lumina magenta/roșu-oranj, lumina cyan/albastru-verde);
- sinteza aditivă (amestecul aditiv) a culorilor lumină :
  - lumina roșie + lumina verde = lumina galbenă
  - lumina albastră + lumina roșie = lumina magenta (lumina roșie - oranj)
  - lumina verde + lumina albastră = lumina cyan (lumina albastră-verde); fotografia, cinematograful și televiziunea apelează la aceste operații de amestec de lumini colorate;

putem grupa, clasifica, ierarhiza culorile pigment în:

a) culori primare (roșu, galben, albastru);

b) culori binare (oranj, verde, violet);

- c) culori calde, culori reci (roșu, oranj, galben și albastru, violet, verde);
- d) culori complementare (roșu-verde, albastru-oranj, galben-violet);
- e) nonculori (alb, negru, gri-uri intermediare);
- amestecul fizic al culorilor (cu alb, cu negru, cu complementara, cu semenele);
- amestecul optic;
- contrastele cromatice (în sine, de calitate, de cantitate, clar-obscur, cald-rece, complementar, simultan);
- cord, armonie, game cromatice;
- emnificații simbolice ale culorii (vom reveni cu unele detalii/aspecte în capitolul studierea și exersarea limbajului plastic - premiză pentru lectura imaginii vizual-plastice).

#### ***Iluminarea (eclerajul sau iluminarea obiectelor/formelor)***

Obiectele nu sunt vizibile decât dacă sunt iluminate. Noaptea, când toate sursele de lumină sunt stinse în cameră, noi nu vedem nici un obiect. Dacă aprindem un chibrit, o veioză așezată pe masă, un bec montat în tavan sau o lanternă pe care o plimbăm în dreapta și în stânga și de jos în sus, vor apărea din întuneric, deodată sau rând pe rând, diferite obiecte aflate în cameră. Iluminarea, în funcție de felul în care se face, poate îndulci o față sau un loc, poate crea impresia de realism sau din contră poate crea un efect dramatic, misterios. Sursele de lumină care iluminează obiectele pot fi naturale sau artificiale, directe sau difuze.

Când iluminarea este directă obiectul iluminat prezintă zone contrastante, unele mai deschise altele mai închise. În acest caz spunem că lumina este modelantă: planele sau suprafețele luminate ne atrag privirea instantaneu, în timp ce părțile umbrite rămân ascunse. Privirea este ghidată de aceste relații dintre părțile iluminate și cele umbrite și trece de la clar la neclar sau mai puțin clar pe niște itinerarii construite de către pictor, fotograf sau cineast. Pe o vreme frumoasă, de exemplu, obiectul reprezentat apare contranstant (sub formă de volum): culorile sunt violente/saturate în zonele luminate dar inexistente în zonele din umbră. Lumina poate fi difuză când cerul este acoperit cu un strat de ceață, nori negri sau stropi deși de ploaie. Atunci lumina devine difuză, în acest caz obiectele apar plate, omogene la fel și culorile devin estompate, șterse, armonioase. Iluminarea indirectă estompează volumetria și efectul umbrelor.

Lumina poate deveni plasticizantă, element de expresie și prin dirijarea direcției sale vizavi de obiectul reprezentat. Astfel iluminarea se poate face din față, din lateral (profil), din trei sferturi, razant, contre-jour, obținându-se efecte diferite: volum, dramatism, detașare de fond sub formă de aureolă, siluietă etc.

Eclerajul sau iluminarea este caracterizată prin intensitate, dominantă cromatică și unghiul format de razele de lumină și subiectul reprezentat. Lumina este un element plasticizant și de expresie deosebit la îndemâna artistului plastic, fotografului, coregrafului, regizorului de teatru și film, fie ea naturală, artificială sau compozită.

### ***Domeniile imaginii și genurile acestora***

a) Pictura: portretul, autoportretul, peisajul, scena de gen, natura moartă, trompe-l'oeil, pictura nonfigurativă;

b) Desenul: ilustrația, caricatura, benzile desenate, schema, schema explicativă, organigrama, desenul tehnic, harta, graficul;

c) Fotografia: instantaneul, fotografia de presă, fotografia de modă, fotografia științifică, fotografia aeriană, legenda fotografiei, trucaje fotografice, romanul foto;

d) Artele grafice: copertă de disc, etichetă, copertă de carte, siglă, marcă, afiș, colajul, afișul publicitar, afișul politic, afișul de cinema, tipografia;

e) Filmul: filmare cu camera fixă, travelling, montajul, efecte speciale cu camera, trucaje cinematografice, scenariul, succesiunea imaginilor, filmul de ficțiune, filmul documentar, desenele animate, imaginea televizată, clipul video, imaginea procesată pe calculator.

Această trecere în revistă rezumativă a principalelor probleme,

principii, teme, genuri, domenii ale imaginii ne atestă complexitatea și marea varietate a domeniului. De asemenea, rezultă, credem, responsabilitatea educatorului de artă, indiferent de vârsta elevilor cu care lucrează, în a crea acestora experiențe vizuale cât mai diverse, concrete și apropiate de cea ce le oferă viața, extrăgând și conștientizând mereu aspectele esențiale și comune diverselor tipuri de imagini cât și aspectele specifice. Numai explorând împreună bogata junglă a lumii imaginilor, elevii vor reuși treptat să descifreze și să înțeleagă structura acestora, modalitățile de elaborare și de expresie utilizate în transmiterea unor informații sau mesaje, vor învăța treptat să le citească, să le interpreteze. Rezultă, de asemenea, faptul că o cantonare doar în experiențe vizual - plastice legate de pictură, desen și modelaj nu este suficientă pentru a-l face pe elev capabil să dialogheze cu orice tip de imagine, descurcându-se în hățișul acestora și lăsându-se mai puțin manipulat și devenind astfel mai liber, mai independent în luarea deciziilor.

### **Bibliografie**

1. Ailincăi Cornel (1991), *Opera fereastră*, ed. Dacia.
2. Arnheim Rudolf (1995), *Forța centrului vizual*, ed. Meridiane.
3. Berger Rene (1976), *Artă și comunicare*, ed. Meridiane.
4. Bourdieu Pierre (1998), *Regulile artei*, ed. Univers.
5. Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1994, 1995), *Dicționar de simboluri*, ed. Artemis, București, vol. I, II și III.
6. Dinu Mihai (1997), *Comunicarea*, ed. Științifică.
7. Havel Marc (1980), *Tehnica tabloului*, ed. Meridiane.
8. Kandinsky Vassili (1994), *Spiritualul în artă*, ed. Meridiane.
9. Read Herbert (1971), *Originile formei în artă*, ed. Univers.