

Radu Adrian



EDUCAȚIA PLASTICĂ
la orice vârstă

RADU ADRIAN

EDUCAȚIA PLASTICĂ *la orice vârstă*

Ediția a II-a revizuită și adăugită

**MANUAL PENTRU STUDENȚII FACULTĂȚII
DE ȘTIINȚE ALE EDUCAȚIEI, EDUCATOARE,
ÎNVĂȚĂTORI ȘI PROFESORI DE DESEN**



ARS DOCENDI 2008
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

Editor: Ioan Crăciun

Tehnoredactare: Radu Bogdan
Consultant științific: Radu Ioana

Editura Ars Docendi a Universității din București

EDITURĂ CU PROFIL ACADEMIC ȘI CULTURAL,
RECUNOSCUTĂ DE CNCIS

Șos. Panduri 90, sector 5, București

Tel./Fax: +4 021 410 25 75

E-mail: arsdocendi@yahoo.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RADU, ADRIAN

Educația plastică la orice vârstă/Radu Adrian - București:

Ars Docendi, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-558-349-1

372.8741

Coperta – Radu Adrian. Desenele de la Fig.: 91, 92, 93, 94, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 123, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 143, 145 și 146 aparțin autorului.

Lucrările copiilor au fost selectate de autor în grădinițele din Câmpulung Muscel, Râmnicu Vâlcea și Slatina. Desenele elevilor provin din Școala Generală Nr. 3 și Colegiul Pedagogic “Carol I” din Câmpulung Muscel.

Foto coperta I – A. Diana, 4 ani,
Grădinița cu program normal nr. 1, Rm. Vâlcea.

Copyright © Radu Adrian, 2008

Tipărit la Tipografia Editurii „Ars Docendi”

SUMAR

INTRODUCERE.....	7
I. PREMISE PSIHOLOGICE ALE DEZVOLTĂRII.....	12
Medic generalist și psiholog Ioana Radu, expert în bunăstarea copilului și a familiei:	
1. <i>Evoluția grafismului în funcție de etapele de dezvoltare ale copilului</i>	13
2. <i>Desenul ca manifestare proiectivă a personalității</i>	35
3. <i>Diferitele aspecte ale desenului</i>	46
4. <i>Diferențe socio-culturale în grafism</i>	50
5. <i>Culoarea în lumea copiilor</i>	51
6. <i>Semnificația generală asociată culorilor</i>	52
7. <i>Semnificația specifică a culorilor</i>	55
8. <i>Scurtă prezentare a unor teste-proiective bazate pe desen și utilizate în psihodiagnoza copilului</i>	59
II. ASPECTUL ARTISTIC AL DESENELOR CREATE DE COPII.....	62
III. DESPRE CREATIVITATE.....	84
1. <i>Creația elevului din ciclul primar</i>	86
2. <i>Creația elevului din clasele V-VIII</i>	98
3. <i>Despre artă autentică, estetică și kitsch</i>	106
IV. TRUSA DE PICTURĂ ȘI MATERIALELE NECESARE.....	129
1. <i>Instrumentarul necesar lecțiilor de desen</i>	129
2. <i>Materiale folosite în pictură</i>	135
3. <i>Materiale suport pentru desen sau pictură</i>	139
4. <i>Mozaicul și vitraliul</i>	142
V. PRINCIPALELE ELEMENTE DE LIMBAJ PLASTIC.....	147
1. <i>Culori lumină și culori pigment</i>	152
2. <i>Culori calde și culori reci</i>	157
3. <i>Contrastele cromatice</i>	157
4. <i>Armonia cromatică</i>	162
5. <i>Compoziție statică și compoziție dinamică</i>	163
6. <i>Compoziție cu unul sau mai multe centre de interes</i>	165
7. <i>Amestecul acromatic</i>	167
8. <i>Compoziția decorativă</i>	168
9. <i>Motive figurative și motive nonfigurative</i>	169
VI. REDAREA CORECTĂ A UNOR IMAGINI DIN MEDIU.....	171
1. <i>Noțiuni generale despre perspectiva artistică</i>	171

2. Imaginea frontală a unei străzi.....	179
3. Imaginea interioară a unei camere.....	181
4. Natura statică.....	189
5. Reprezentarea siluetei umane.....	194
6. Aspectul real al capului.....	206
VII. Probleme specifice liceelor de artă.....	225
VII.1. Metode și procedee de însușire a limbajului plastic.....	225
VII.2. Compoziția plastică tridimensională.....	229
MIC DICȚIONAR EXPLICATIV.....	236
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	239

INTRODUCERE

Așa cum se întâmplă în toată lumea ființelor vii, și între oameni există diferențieri privind rezultatele cantitative și calitative ale muncii. Încă din epoca primitivă îndemânarea orientată mai mult spre o anumită activitate separă între ele primele și cele mai importante aptitudini ale oamenilor, prin cunoscutele diviziuni ale muncii. Se deschide în felul acesta drumul viitoarelor talente și genii care, trăind în societate, sunt percepute și explicate diferit de oameni, în funcție de timp, de spațiu și de conjuncturi sociale. În vremea Comunei Primitive cei care pictau animale în grote sau pe pereții stâncilor nu erau considerați artiști. Creatorii acelor imagini, atât de realiste și viu colorate, erau înșiși vânătorii care, prin istețimea și eficiența îndeletnicirii lor, aveau cel mai bine imprimată în memoria văzului imaginea animalului urmărit pentru a fi vânat. În antichitate se credea că artistul era descendent al zeilor, iar romanticii considerau că talentul și geniul sunt haruri divine. Mai aproape de cele lumești, Hegel demonstrează că un artist este dotat genetic cu posibilități de reflexie, alegere și discernământ care țin de un intelect dezvoltat peste nivelul mediu.

Începând din secolul al XIX-lea artiștii încep să fie cercetați cu aceeași atenție cu care sunt admirate operele lor, iar problema aptitudinilor și talentelor devine un domeniu al controverselor dintre psihologi. În epoca modernă numeroși medici și fiziologi au socotit, pe rând, geniul ca o halucinație (Lelut), ca o nevroză (Moreau de Tours) ori ca un rezultat al degenerescenței (Max Nordau). Formându-și teoriile pe aceste idei, criminologul italian Cesare Lombroso explică, de la nivelul profesiei sale, că toți artiștii sunt marcați în copilărie de frustrări sau privațiuni în satisfacerea unor imbolduri intime. Psihanalistul german N. Muschg consideră că opera de artă este produsul suferinței ascunse a artistului, reacție de apărare și vindecare a unui organism rănit, așa cum, în situații similare, scoica produce o perlă. Sărind peste cal, Alfred Adler susține că talentul artistic este rezultatul compensator al frământărilor unui om marcat de carențe în organismele senzoriale. El își sprijină teoria pe defectele auzului remarcate la Mozart, Beethoven sau Smetana, ori pe defecte ale văzului, ca miopia, astigmatismul ori daltonismul, care apar după un timp la unii pictori. Greșeala observatorului e că a văzut aceste metehne ca fiind permanente la artiști, și nu ca un rezultat târziu al suprasolicitării organelor de simț. Împinși doar de dorința de-a semna, cu orice preț, articole, medicii noștri nu vedeau că cele mai multe fracturi de

glezne se întâlnesc la sportivi, adică acolo unde rezistența anatomiei locomotoare este solicitată cu mult peste nevoile obișnuite.

Pentru cunoașterea corectă a fenomenului numit *creativitate* vom arăta că un rol important în formarea talentului îl joacă *aptitudinea*. Aceasta e o particularitate individuală a omului care constă într-o stabilitate afectivă și o promptitudine a reacțiilor motorii în posibilitatea de a atinge performanțe superioare în anumite activități. Aptitudinile pot fi explicate prin două componente: una genetică și alta legată de însușirea necesarului de cunoștințe pentru practicarea corectă a unei activități. Legat de primul aspect, menționăm că nu există aptitudine pur ereditară care să se manifeste fără exerciții.

În creație, practica e dirijată și de *pricepere*. Aceasta reprezintă generalizarea experienței acumulate și utilizarea dezinvoltă a deprinderilor prin transferul lor în situații noi sau în domenii diferite de activitate. Adunând *cunoștințe, deprinderi și priceperi* la zestre de *aptitudini*, prin munca sa, omul ajunge la rezultate superioare mediei.

Aptitudinile pot fi generale sau speciale. *Aptitudinea generală* e proprie insului care poate rezolva bine situații aflate în orice fel de activitate, iar *aptitudinea specială* e specifică persoanei cu pregătire profesională ori licențiată într-o anumită profesie.

Aflat pe o treaptă superioară, *talentul* reprezintă combinarea aptitudinii, a cunoștințelor, a deprinderilor și priceperilor pentru asigurarea unei activități creatoare într-o activitate. Există *talent* în activități tehnice, artistice, literare, actoricești, sportive, pedagogice, muzicale etc. În felul ei, orice muncă dirijată de creativitate se poate numi artă, și presupune talent. La baza dezvoltării talentului stau ereditatea, mediul și educația. Ereditatea și mediul se află într-o continuă și deplină sinergie, participând împreună la formarea entității fiecărei persoane. Diferiți între ei, cei doi factori nu se pot lipsi unul de altul, întrucât absența unuia anihilează valoarea celuilalt.

Așa cum s-a mai arătat, talent și creativitate există în orice domeniu de activitate practică de om. Creația este rezultatul unei dotări genetice speciale, în colaborare cu deprinderi, cunoștințe și priceperi – însușiri acumulate prin educație. Orice creație atrage atenția și se impune în societate doar printr-o noutate superioară soluțiilor anterioare. Așa încât talentul dă roade doar când se bazează pe experiență și e mânuit de inteligență. Permanent talentul și creativitatea au reprezentat forța motrice a dezvoltării societății omenești, de la primitivism la forma actuală, și vor justifica, în continuare, progresele viitorului. În afara

factorilor amintiți care definesc creativitatea generală, cea artistică mai întrunește sensibilitate, un plus de flexibilitate a gândirii, aptitudinea de a gândi abstract, multă originalitate, fluentă ideatică, discernere între deosebiri și asemănări și capacitatea de a restructura, organiza și elabora. Așadar talentul artistic, așa cu arăta și Hegel, este mult mai complex decât restul talentelor. Ni se pare interesant că observațiile pretinșilor cercetători, citați mai sus, vizau doar autorii unor opere artistice, unele chiar din patrimoniul culturii universale, în timp ce creațiile tehnice, cum sunt cele semnate de Watt sau Edison, datorită avantajului lor material cunoscut imediat de societate, nu sunt explicate ca produsul unor subiecți atinși de boli nervoase ori de insuficiența unor organe de simț.

Religia și arta se cer înțelese, în profunzimea lor, ca principalele elemente prin care omul se rupe de animal. Educația puilor în scopul integrării lor în condițiile existenței specifice, există la majoritatea milioanei de specii din regnul animal. Educația esteticii vizuale, însă, aparține doar omului. Mai mult chiar, observăm că această estetică, chiar și creația artistică, își au rădăcinile în nevoia copilului mic, încă neîndrumat de adult, de a transmite prin desen idei, sentimente sau opinii despre sine ori despre modul cum înțelege el mediul în care trăiește. Prin imaginile create, el aprobă, dezaprobă sau amendează lumea cu care vine în contact, pentru tiparele în care e constrâns să-și adapteze structura nativă a spiritului. Cu mult înainte de a învăța scrierea cursivă, odată cu mersul pe picioare și cu vorbirea, minorul e tentat să deseneze, și o face din dorința, sau chiar nevoia, de a-și expune pentru sine trăirile, ori pentru a le comunica altora. Concluziile pe care le expunem sunt formulate în urma unor studii îndelungate, pe grupuri de copii de aceeași vârstă, din toate etniile și rasele umane existente.

Grafismul practicat la vârste fragede face dovada că toți copiii, prin natura firii umane, își fac intrarea singuri în viața spirituală a societății prin intermediul imaginilor artistice, chiar dacă ei nu știu asta. O dată priceput acest adevăr, avem convingerea că orice adult va vedea cu alți ochi *zmângăliturile* celor mici și, chiar dacă nu le descifrează bine mesajul, doar privitul lor mai atent constituie o poartă deschisă pentru înțelegerea minorului. În multe sensuri copilul ne e dat încă de la naștere ca un întreg asemănător nouă, cu nevoi și cu dureri. În mare, noi nu-i pricepem graiul, dar el își cunoaște toate trebuințele și știe bine ce ne spune sau ce ne solicită când plânge, scâncește sau gângurește în perioada alăptării iar mai târziu, când desenează.

În legătură cu crearea imaginilor colorate, vom observa că predilecția subiectului de a aborda o gamă cromatică este dirijată în primul rând de structura sa psihică nativă și abia în fazele următoare paleta sa evoluează și se clarifică, o dată cu înaintarea în vârstă. Acceptarea unui univers cromatic mai larg e determinată de felul cum echilibrul lăuntric al minorului este marcat de intervenții externe. Problema interesează pentru că afinitatea spre o anumită culoare ori chiar respingerea acesteia, se poate uneori prelungi, așa cum se prezintă fenomenul în copilărie, pe tot parcursul vieții și asta pune în lumină particularitățile psihice ale subiecților maturi. Dezlegând sensul acestor afinități, cel inițiat are șansa de-a citi în sufletul omului și de-a găsi răspunsuri – și pentru sine și pentru semenii – mai corecte decât cele oferite de îndrăgitul și prea-mediatizatul horoscop de azi.

Totodată, pe parcursul său, lucrarea își propune familiarizarea cititorului cu un limbaj de specialitate care este suficient pentru înțelegerea fenomenului artistic autentic. Dorim ca acest limbaj să fie în aceeași măsură util și în crearea unui bagaj de informații care să conducă lejer receptorul artelor vizuale la separarea lucrării artistice autentice de surrogatele din domeniu, care apar frecvent pe simeze. Cunoașterea corectă, spre exemplu, a principalelor elemente de limbaj plastic, reprezintă o deschidere spre înțelegerea celor mai simple și firești aspecte ale esteticii vizuale, la fel cum cunoașterea alfabetului înseamnă deschidere spre literatura scrisă, iar cunoașterea notelor muzicale înseamnă apropiere de spațiul creației muzicale. Despre puncte, linii și culori, așa cum sunt ele structurate de pictor pe suprafața pânzei – mai bine zis, despre posibilitățile lor de expresie – s-a scris imens și încă se va mai scrie, fiindcă cercetările nu se pot opri decât o dată cu apusul creativității artistice ori acest lucru nu poate fi posibil decât prin dispariția omului. Dăm, așadar, informații despre culori, puncte și linii așa cum au fost ele cunoscute și folosite până acum, adică așa cum s-a făcut cu ele istorie. Nu știm ce surprize ne rezervă viitorul. Oricum, nu suntem adepții ideii că prin computer se pot crea capodopere în pictură sau în desen. Lipsa emoțiilor spontane, a tensiunilor atât de specifice omului viu – ființă pe cât de rațională, pe atât de sensibilă – apropie aspectul tehnic al imaginilor produse de computer, de formele seci în expresivitate ale kitsch-ului, fenomen atât de discutat și contestat de cultura ultimului secol.

Nu ne propunem să creăm o nouă metodică de predare a educației plastice la preșcolari și școlari și nici schimbarea totală a programelor

didactice din domeniu. Apreciem chiar deosebita competență a programelor elaborate în urmă cu două-trei decenii de Ministerul Învățământului. Erau structurate separat pentru orice categorie de vârstă și pentru toate disciplinele predate în școală. În privința desenului, astăzi, considerăm totuși că e necesar un curent de aer proaspăt pentru lămurirea deplină a cadrelor didactice privind posibilitățile minorului de a recepta cu ochii săi aspectele reale din mediu și chiar a modului în care el se poate angaja în crearea unor imagini artistice autentice, bazându-se pe cele văzute și nevăzute. Preocuparea pentru dezvoltarea capacității creatoare a copiilor trebuie să rămână o constantă a activității didactice.

Cartea este concepută pentru a fi utilă atât educatoarelor și învățătorilor care predau desenul la copiii mici, cât și studenților care se pregătesc să lucreze cu școlarii din gimnazii. Dar sfera relativ largă a observațiilor, care pleacă de la primele imagini create de copii și ajunge până la formele mature ale artei create de adulții profesioniști, poate constitui și un îndemn pentru cei care, din diferite motive, au avut mereu rezerve în testarea propriilor abilități artistice. Informațiile menționate în lucrare despre necesarul de instrumente, de materiale și de tehnici folosite în creația plastică, considerăm că le sunt suficiente. Dorință de lucru să fie și perseverență în starea de a face! Să nu uităm că Paul Gauguin, renunțând la o viață prosperă și comodă, s-a apucat să picteze cu adevărat la 40 de ani și a ajuns să eclipseze cu pânzele sale toate valorile artistice ale Franței și nu numai, de la sfârșitul secolului al XIX – lea.

CAPITOLUL I

PREMISE PSIHOLOGICE ALE DEZVOLTĂRII GRAFISMULUI LA COPIL

Nu putem aborda problema educației estetice vizuale la copii fără să respectăm particularitățile de vârstă ale acestora, așa încât se impune ca în prima parte a cursului să ne ocupăm cu prezentarea acelor caracteristici psihologice ale copiilor care sunt foarte importante structurii didactice a unei educații plastice eficiente. Aceste caracteristici trebuie considerate ca niște repere psihogenetice, adică instrumente de descriere a stării dezvoltării psihice la un moment dat. Ele au fost stabilite în urma unor cercetări concrete pe populații de aceeași vârstă, pe toate continentele locuite, la toate rasele umane. Cu alte cuvinte, pentru înțelegerea desenelor create de copii, se cere mai întâi înțeles suportul emoțiilor care conduce la viziunile transpuse de ei cu multă sinceritate și putere de convingere pe foaia de hârtie. Deși par simple, elaborate facil, putem deosebi o mulțime de aspecte, specifice fiecărui segment de vârstă al copilăriei, al stării emoționale trăite sau a modului în care este percepută lumea. Când sunt mici, copiii nu sunt preocupați de crearea unor valori artistice. Ei nu dețin pentru a stăpâni actul creației nici măcar minimul de informații care să-i ajute la separarea formelor estetice de cele inestetice existente în spațiul în care trăiesc. Desenele lor ilustrează alte sfere, iar când unele dintre imagini corespund unor cote artistice, fenomenul e absolut întâmplător, dar mai ales ne plac pentru că sunt mulate pe gustul nostru estetic matur. La fel s-a întâmplat și cu arta primitivă negroidă. Măștile africane n-au fost create pentru a fi admirate în expoziții, ci pentru a fi utilizate ca totemuri în practica religioasă vedică locală. Deși ele însoțeau de mii de ani ritualurile, în secolul al XX - lea, prin extinderea fără precedent a tehnicilor și viziunilor din artele plastice – mai ales a celei introduse de cubism – obiectele negroide de cult au intrat și ele, pentru un timp, în sfera estetică a noii generații de artiști. De aceea, vom privi la început desenele celor mici cu ochi de psiholog și nu de îndrumător de cerc artistic, pentru că acesta e tentat mai mult de obținerea din mâna copiilor, cu orice preț, a unor performanțe, mai mult sau mai puțin artistice, dar intens mediatizate și onorate prin recompense ca și cum ar fi reale valori artistice. Vom studia acele caracteristici care se formează încă din primele etape ale vieții și se

dezvoltă intens în copilărie, dar mai ales în adolescență, când influența externă devine factorul decisiv al educației. Pentru asta vom accepta din start punctul de vedere al cercetătorilor din domeniu, care separă joaca copilului de actul desenării. Imaginea grafică realizată de minor nu reprezintă pentru el o distracție, chiar dacă, în multe din cazuri, e însoțită de bucuria realizării, sau de revelație. Cu puțină reținere, apreciem că doar fluidizarea culorii prin plierea hârtiei se poate numi *exercițiu-joc*.

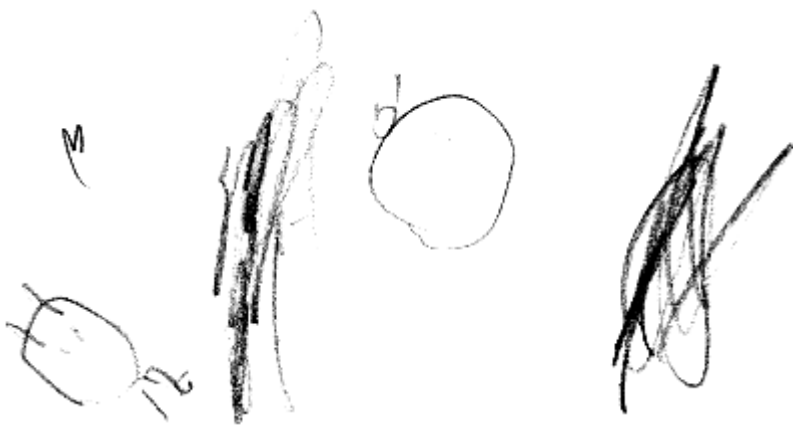


Fig. 1. Desen de copil care ilustrează idei.

I.1. EVOLUȚIA GRAFISMULUI ÎN FUNCȚIE DE ETAPELE DE DEZVOLTARE ALE COPILULUI

Medic generalist și psiholog, Ioana RADU,
expert în bunăstarea copilului și a familiei

Printre domeniile cultivate de psihopedagogia secolului al XX-lea privind înțelegerea copilului, producțiile artistice ale acestuia au prezentat un viu interes, desenul ocupând un loc privilegiat. Interesul nu vizează descoperirea unor valori artistice, ci conexiunile existente între copil și stările sale psihologice, mai ales sub aspectul dezvoltării lui. Au fost efectuate cercetări laborioase asupra desenelor copiilor, cu

urmărirea minuțioasă a producțiilor grafice ale aceluiași copil de-a lungul mai multor ani. Astfel a fost subliniată evoluția specifică a grafismului în funcție de fazele de dezvoltare. Studiul evoluției desenului în funcție de vârstă făcea abstracție de predispozițiile artistice ale copilului, evoluția grafică însoțind dezvoltarea capacităților sale psihologice. S-a urmărit înțelegerea și sesizarea stadiilor grafismului și folosirea probelor de desen pentru realizarea unei evaluări a nivelului intelectual al copilului. Ideea utilizării desenului pentru evaluarea precocității sau întârzierii mintale a copiilor mici decurgea din descoperirea etapelor definite prin grafismul lor. Aceste etape au o puternică legătură cu modul în care copilul percepe realitatea, felul său de a gândi și a simți fiind diferit de cel al adultului. Semnificația pe care copilul o dă obiectelor și fenomenelor din jurul său este în funcție de experiența sa nemijlocită, de trebuințele și trăirile proprii în plan afectiv și motivațional, care nu întotdeauna corespund cu realitatea. Procesul adaptării sale la lumea socială nu se poate realiza prin forme similare activității adultului. Formele de activitate specifice copilului sunt jocul și desenul, care corespund necesităților lui afective și motrice și îi facilitează asimilarea treptată a realului. În primul an de viață copilul este centrat pe propriul corp și pe acțiunea proprie, într-un egocentrism pe cât de total, pe atât de inconștient. În cursul primelor optsprezece luni se efectuează treptat decentrarea, în urma căreia copilul își va putea situa locația ca un obiect între altele, într-un univers format din obiecte permanente, structurat spațio-temporal și guvernat de legi și fenomene a căror cauzalitate este evidentă. Dar cauzalitatea e conștientizată ca obiectivă și adecvată doar după o lungă evoluție, ale cărei faze inițiale sunt centrate pe acțiunea proprie a copilului și nu țin seama de legăturile spațiale și fizice inerente schemelor cauzale materiale. Jean Piaget numește această cauzalitate inițială magico-fenomenistă (femomenistă, fiindcă orice acțiune poate produce ceva, potrivit legăturilor anterioare observate și magică, pentru că este centrată pe acțiunea subiectului). Abia către sfârșitul perioadei senzorio-motorii, cu începere în jurul a 12 luni, pe măsură ce universul este structurat de inteligența senzorio-motorie potrivit unei organizări spațio-temporale și a recunoașterii obiectelor permanente, cauzalitatea se obiectivează și se spațializează, astfel încât cauzele acțiunilor și reacțiunilor vor fi recunoscute în afara copilului, care va fi conștient de raporturile între cauză și efect și de necesitatea contactului fizic și spațial pentru obținerea acestora. Către sfârșitul stadiului senzorio-motoriu copilul va

deveni capabil de a găsi soluții la problemele cu care se confruntă prin combinări interiorizate, mentale, care duc la înțelegere sau la insight. Constanța perceptivă apare, de asemenea, în primul an de viață al copilului. Constanța mărimii (perceperea mărimii reale a unui obiect situat la distanță, indiferent de micșorarea lui aparentă) și constanța formei (perceperea formei reale a obiectului, indiferent de unghiul din care acesta este privit – profil sau față) apar într-o formă aproximativă în a doua jumătate a primului an de viață și tind să se perfecționeze până la 10-12 ani, uneori chiar mai târziu. Interesantă este apariția până la această vârstă a fenomenului de supraconstanță a mărimilor, caracteristic și adultului, exprimat prin supraestimarea dimensiunii obiectelor depărtate.

Piaget vorbește despre apariția în jurul vârstei de doi ani a funcției semiotice, fundamentală pentru evoluția conduitelor ulterioare și care constă în posibilitatea de a reprezenta exteriorul (un semnificat: obiect, eveniment, schemă conceptuală) cu ajutorul unui semnificat diferențiat, care nu servește decât pentru această reprezentare: limbaj, imagine mintală, gest simbolic. Alți autori numesc această funcție simbolică. Aceasta poate fi observată doar o dată cu posibilitatea evocării mintale a unui obiect absent. Astfel, după un an și jumătate, către doi ani, apare la copil un ansamblu de conduite care implică evocarea reprezentativă a unui obiect sau a unui eveniment absent și care presupune folosirea unor semnificanți diferențiați. Sunt subliniate cinci conduite care apar aproximativ simultan și care presupun funcția semiotică:

a) imitația amânată, adică imitația unui model în absența acestuia;

b) jocul simbolic sau de ficțiune, în care semnificantul diferențiat este tot gestul de imitație, dar însoțit de obiecte care devin simbolice;

c) desenul sau imaginea grafică este considerat intermediar între joc și imaginea mintală și apare doar după doi ani sau doi ani și jumătate;

d) evocarea verbală a unor evenimente care nu au loc în prezent.

Ca obiect al interesului nostru în această lucrare, desenul sau limbajul grafic al copilului este pentru acesta atât un mijloc de luare în stăpânire a lumii exterioare la care el trebuie să se adapteze, cât și o

modalitate de armonizare interioară în raport cu exteriorul. Desenul infantil apare aproximativ în aceeași perioadă cu jocul simbolic, având ca funcție esențială asimilarea realului la Eul copilului. Una din diferențele esențiale este că jocul simbolic îl eliberează, de obicei, pe copil de realitatea exterioară, în timp ce desenul va crea un echilibru între lumea interioară și cea exterioară. Prin desen copilul va căuta să satisfacă atât cerințele proprii, cât și să se adapteze obiectelor din afară. Desenul se înscrie astfel, la jumătatea drumului între jocul simbolic, care oferă aceeași plăcere funcțională, și imaginea mintală care presupune același efort de imitare a realului. Astfel desenul reprezintă uneori o pregătire a imaginii mintale, alteori o rezultantă a acestora.

Pe de altă parte, desenul copilului reprezintă un limbaj, prin care el își transmite gândurile și reprezentările lui despre sine și despre lume. În timp ce limbajul vorbit este dificil de achiziționat, iar cuvintele deseori trădează și deformează gânduri și situații, desenul este un mijloc de expresie privilegiat, care oglindește întreaga personalitate a copilului. În desenul său, copilul povestește grafic, fără ca aceasta să includă în mod necesar și cuvintele; când se apelează și la acestea, desenul este de multe ori punctul de plecare pentru povestiri reale sau imaginate. Nu întâmplător unii copii sunt auziți cum își descriu imaginea creionată, explicând chiar în timp ce desenează.

Autori precum Luquet, Guillaume, Engelhart au studiat evoluția desenului în funcție de vârsta copilului. În cercetările privind desenul infantil au existat inițial două puncte de vedere contrarii: una din abordări susținea proveniența esențialmente realistă a primelor desene, deoarece urmează modele efective, fără aportul imaginației. Se susținea că imaginile grafice dirijate de ficțiune apar mult mai târziu. A doua teorie este susținătoare a idealismului, considerând că primele încercări grafice ale copilului oglindesc doar conținutul psihic intern al acestuia, fără a avea corespondență cu realitatea înconjurătoare. Este meritul lui G.H. Luquet (1927) de a aduce o nouă viziune, valabilă și în zilele noastre, conform căreia desenul copilului este până la vârsta de 8-9 ani esențialmente realist ca intenție, dar el începe prin a desena ceea ce știe despre un personaj sau despre un obiect înainte de a exprima grafic ceea ce vede. Astfel, realismul desenului urmează mai multe faze, timp în care copilul dă formă experiențelor sale și își cristalizează ideile despre lumea în care trăiește și numai după 9-10 ani este preocupat să redea imaginea grafică a ceea ce vede.



Fig. 2. Mâzgăleala unui copil care ține bine creionul în mână.

Primul stadiu al grafismului este cel al mâzgălelilor. El apare după vârsta de un an / un an și jumătate, fără a fi însoțit însă de vreo intenționalitate. Creionul este la această vârstă doar o prelungire a mâinii iar copilul nu realizează vreo legătură între urmele lăsate de creion și mișcarea mâinii sale. Interesul său este stimulat doar de urmele lizibile, pe care le va trasa peste tot, în toate direcțiile, fără să ridice creionul. El declanșează prin mișcările mâinii o energie nedirecționată, dar care îi dezvoltă abilitatea de a face urme. S-a observat o coincidență între primele mâzgăleli și învățarea mersului. Copiii care se dezvoltă greu nu vor fi capabili de a ține creionul la această vârstă.

Înainte de primul stadiu al mâzgălelilor a mai fost descris stadiul petelor, prea puțin luat în considerare din cauza aparentei lipse de semnificație (când copilul pus în fața culorilor, va face pete, așa cum pătează și cearceaful). Unii psihanalisti atribuie copilului care pătează aceeași plăcere cu cea de a murdări. Trebuie totuși să atragem atenția că la această vârstă în mintea copilului a murdări nu are semnificația pe care o percepe adultul. Înțelegerea petei de culoare implică un efort mult mai mare și mai complex decât deprinderea de a mâzgăli prin linii.

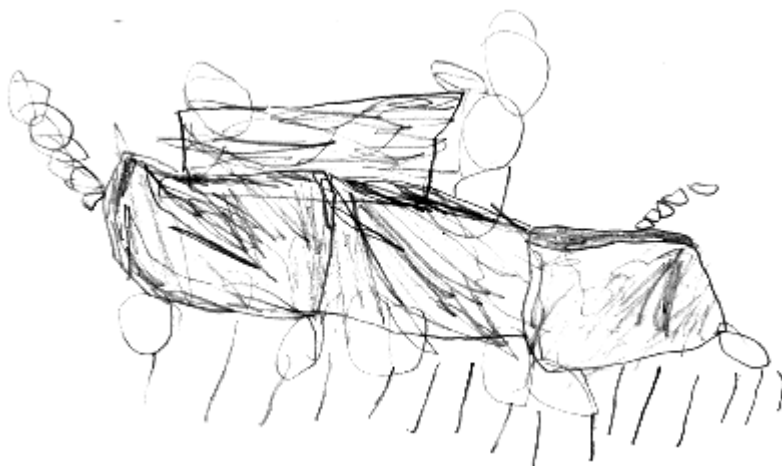


Fig. 3. Desen „măzgălit”care, pentru copil reprezintă ceva - Neferu Robert, 4 ani.



Fig. 4. Culori fluidizate. Lucrare creată de un copil de 2 ani și jumătate



Fig. 5. Pată fluidă creată de copil de 3 ani.



Fig. 6. Pete dirijate. Lucrare creată de un copil de 3 ani.

La început pata colorată apare ca urma lăsată pe o suprafață curată de mâna copilului murdărită în diverse materii fluide și aspectul ei este oarecum asemănător cu forma petei de pe așternut. Dar trebuie să separăm pata elaborată volitiv – ea înscriindu-se în primele forme de cercetare și inițiere în artă plastică a minorului – de cea de-a doua, care nu-i decât urma unei nevoi biologice și apare indiferent de voința subiectului.

Intenția copilului de a reprezenta ceva în desen apare între doi și trei ani, în timp ce începe să descopere că anumite mișcări ale mâinii cu care ține creionul conduc la apariția unor linii cu aspecte diferite. Astfel, o reprezentare grafică neintențională poate deveni intențională pe parcursul finalizării ei. Este bine să notăm că până aici, un an și jumătate, uneori doi, stadiul mâzgălelilor joacă un rol foarte important în evoluția desenului infantil pentru că în această perioadă copilul învață tot ce-i trebuie despre linie și chiar despre posibilitățile ei de expresie, pentru a crea mai târziu imagini.



Fig. 7. Linii dirijate. Copil de 2 ani.

Interesant este că în grafismul său operează mai întâi cu pete de culoare și linii, punctul fiind descoperit mult mai târziu, chiar ultimul dintre cele trei elemente principale de limbaj plastic (linie, punct și pată de culoare). Și miracol e că toate astea le învață singur, fără dirijarea adultului sau influența unor aspecte din mediu. Așa încât, între

doi și trei ani, formându-și necesarul de cunoștințe despre linie, intuind ceva și despre pată, apare și intenția de-a conferi semnificații mângăliturilor sale, prin analogie cu obiectele reale pe care le privește. Momentul acesta al desenului e cunoscut în literatura de specialitate sub termenul de realism fortuit sau al doilea stadiu al mângălelilor.

Observăm că intenția de a reprezenta ceva nu precede desenul, ci îl succede. Dar, mulțumită lungii perioade de exersare din stadiul anterior, linia cu care desenează e bine stăpânită, corectă, uneori chiar în duct continuu, nu fărâmițată, incertă sau retușată, ca în cazul celei de analiză pe care o va practica la altă vârstă, când va face studii în desen după obiecte sau ființe din natură. Până la momentul realismului fortuit nu a fost implicat nici un factor intelectual, fazele anterioare fiind direct legate de dezvoltarea funcțiilor organice ale copilului. Noua fază este mai avansată din punct de vedere psihic. Copilul încearcă să țină mai bine creionul în mână, prin imitația adultului, și devine mai atent cu posibilitățile de modelare a liniei intenționând să dea o semnificație imaginii pe care o creează.

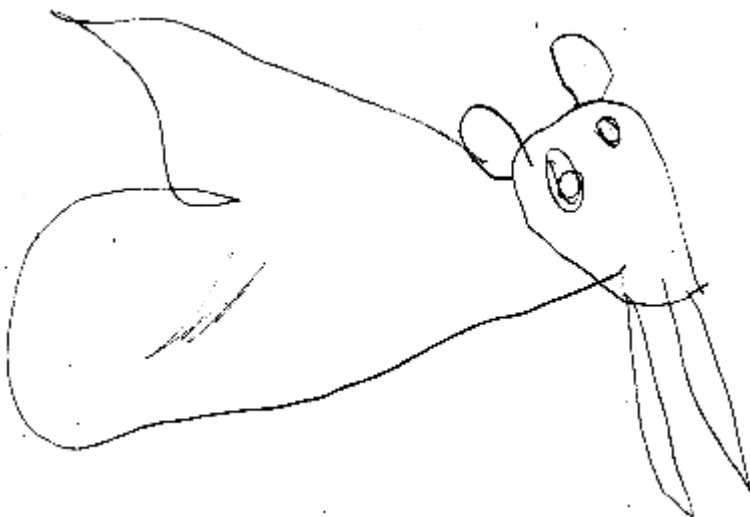


Fig. 8. Pisica. Desenul unui copil de 3 ani

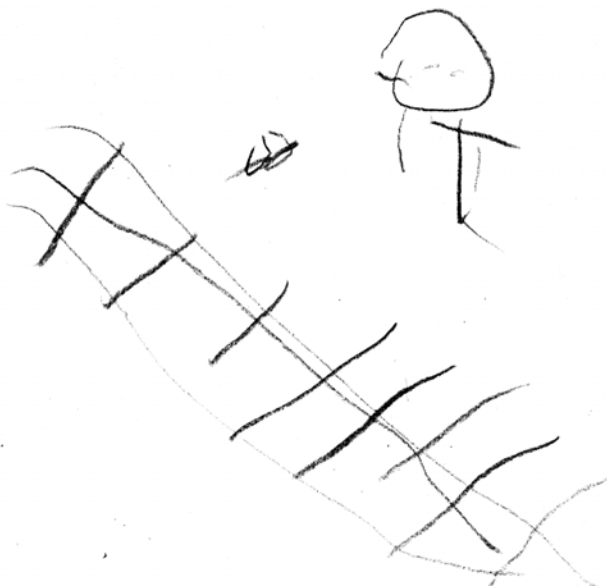


Fig. 9. Desen care ilustrează un gard și un om. Copil de 4 ani.

Uneori apariția intenționalității se face simțită în cursul grafierii. Semnificația desenului va fi descoperită însă la finalul acestuia, când copilul pune formele determinate ale mâzgăliturilor sale în legătură cu aspectul anumitor obiecte. Începe să gândească în imagini. Nu rareori copilul va schița un anumit desen, după care va întreba adultul: ce am desenat? Aici atitudinea adultului trebuie să fie prudentă. Firesc este ca în fața acestei provocări să dirijeze într-un fel atenția copilului ca să dea singur un sens acelei reprezentări, să evite, cu alte cuvinte, să facă identificarea bazându-se pe gândirea sa matură.

Mai putem remarca uneori în faza realismului fortuit apariția unui realism ratat (realismul neizbutit sau fază de incapacitate sintetică), atunci când copilul trasează bucle închise sau loop-uri, cu scopul precis de a imita scrierea adultului.

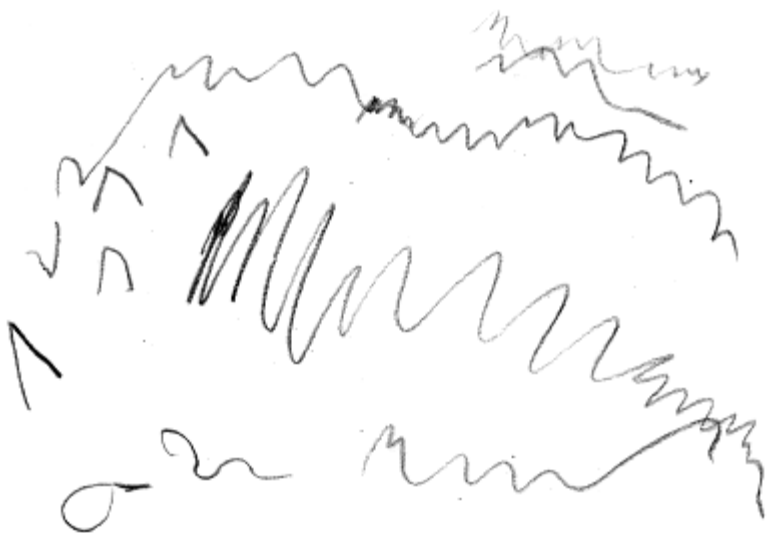


Fig. 10. Desen prin care copilul imită scrierea adultului. Copil de 3 ani.

Abia la trei ani copilul începe cu adevărat să deseneze, încercând să dea un sens reprezentărilor sale. Primele lui imagini sugerează jucăriile preferate, obiecte sau persoanele apropiate. Omulețul este unul dintre modelele dominante. El apare inițial sub forma omulețului-mormoloc, ilustrat printr-un cerc ce reprezintă atât capul cât și corpul văzute din față și cărora le sunt atașate câte două perechi de linii sau bețe prin care reprezintă mâinile și picioarele. Cu cât înaintează în vârstă, cu atât omulețul se îmbogățește în detalii. Cu toată intenția sa, copilului îi lipsește capacitatea motrică de reprezentare fidelă a modelului. La această vârstă el are o viziune sincretică și percepe mai degrabă ansamblul formelor decât detaliile. Atenția sa este limitată și discontinuă, ceea ce se va reflecta în desenul său: preocuparea față de un detaliu va duce la uitarea celor desenate înainte.

La acest nivel pătratele, dreptunghiurile, cercurile, elipsele sunt uniform reprezentate prin aceeași curbă închisă, fără drepte sau unghiuri. Desenul unui pătrat este aproximativ corect în jurul vârstei de patru ani, și este strâns legat de apariția celei de-a treia faze în desenul copilului, cea a realismului intelectual.



Fig. 11. Desenul ilustrează o situație ivită între un om și animal. Copil de 4 ani.

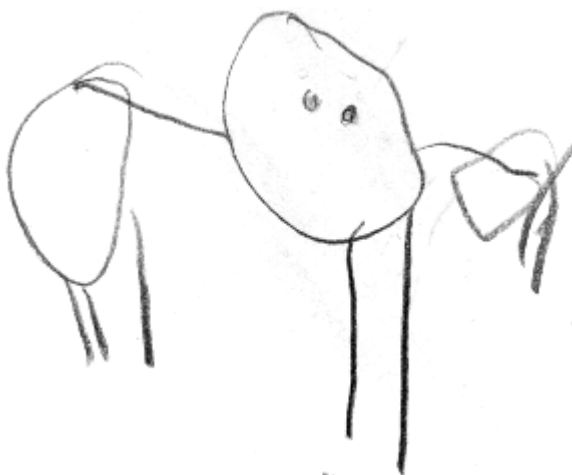


Fig. 12. Omulețul mormoloc - Dobre Maria, 2 ani și jumătate.

În stadiul realismului intelectual copilul începe să reproducă obiecte cu aspectul apropiat celor reale, cu elementele lor specifice, dar nu le poate reda înfățișarea dintr-o latură, așa cum sunt ele văzute firesc în mediu. El oferă în esență atributele conceptuale ale obiectului, fără a fi preocupat de perspectiva vizuală. Copilul include elementele care în realitate nu se văd, prin transparența acelor laturi care ascund conținuturi cunoscute. El desenează interiorul casei care transpare prin peretele exterior sau corpul uman văzut prin haine.



Fig. 13. Desen tip Roengen - Bragă Miruna, 3 ani și 10 luni.

Elementele cu mare importanță sunt desenate din mai multe unghiuri de vedere, cu disocierea detaliilor, imaginile propunându-și să reprezinte ceea ce copilul cunoaște și nu ceea ce vede. Faza realismului intelectual durează până în jurul vârstei de zece ani, uneori chiar mai mult.

Desenul omulețului se îmbogățește progresiv în perioada 4 -5 ani. În jurul vârstei de 5-6 ani, după un studiu statistic al lui Thomazi, apare delimitat corpul omulețului printr-un al doilea cerc, văzut tot din față. Brațele sale se articulează la un nivel variabil de corp. Doar pe la 6 ani corpul apare complet și articulat. 71,5% dintre copiii de 5-6 ani desenează membrele printr-o simplă linie. Membrele superioare pornesc direct din corp la 33% dintre copiii de această vârstă. Doar 4,3 % desenează umerii.



Fig. 14. Ilustrarea unei povești. Cartaleanu Iulia, 4 ani.



Fig. 15. Poveste cu doi copii. Cartaleanu Iulia, 4 ani.

Variațiunile aspectului omulețului permit evaluarea inteligenței copilului, dar aduc și informații esențiale despre nivelul cunoștințelor pe care le are un copil despre propriul său corp, deoarece când un copil desenează un omuleț, se desenează de fapt pe sine. Reiese din aceasta faptul că un copil se poate desena doar atunci când are conștiința propriei sale scheme corporale, adică atât a imaginii corpului său, cât și a poziției sale în spațiu.



Fig. 16. Cei doi prieteni. Copil de 5 ani.

Caracteristică desenelor copiilor de 5-6 ani este rabaterea unor linii drepte, absența perspectivei, necoordonarea planurilor și disproporția obiectelor reprezentate. Copilul la această vârstă prezintă dificultatea de a face diferențierea între verticalitate și orizontalitate. El va rabate verticala și o va culca în poziție orizontală. Desenul va exprima mai mult lumea personală a autorului său decât lumea exterioară. Când copilul va căuta să deseneze realitatea înconjurătoare, va obține mai mult o creație imaginativă decât o reprezentare fidelă a realului. Noțiunile și reprezentările de perspectivă apar abia de la vârsta de 7 ani, prin înțelegerea schimbărilor de mărime sau de formă în funcție de punctul de observare, a reprezentării perspectivei în desen etc. și se

cristalizează la 9-10 ani. Tot la 7 ani se observă apariția imaginii din profil a omului. Despre acest aspect Piaget susține că este atât de caracteristic încât poate constitui prin el însuși un grad al dezvoltării psihice a minorului. În acest stadiu copilul ține cont de legăturile topologice: vecinătăți, separații, înfășurări, închideri etc. Din intuițiile topologice se dezvoltă la 7-8 ani intuițiile proiective în același timp cu elaborarea unei metrice euclidiene, ceea ce înseamnă că apar cele două caracteristici esențiale ale realismului vizual. Începând cu această vârstă copilul devine capabil să anticipeze prin desen forma unui obiect ce i se pune în față, dar care trebuie desenat așa cum ar fi văzut de un observator aflat la dreapta sau în fața copilului (se constituie dreapta proiectivă sau punctuală legată de conduita privirii și perspectiva elementară).

Trecerea progresivă de la realismul intelectual la realismul vizual are loc între opt și zece ani. Această trecere este legată de transformările complexe care încep la opt ani și depind de numeroși alți factori: nivel mintal, mediu socio-cultural, maturitate afectivă. La această vârstă copilul poate desena deja din memorie (predomină memoria mecanică, ce cunoaște acum momentul de apoteoză, cea involuntară și cea de scurtă durată). El reține preponderent ceea ce-l impresionează mai mult, de unde rezultă încărcătura evident afectogenă a memoriei și, prin urmare, a celor reprezentate în desen. Raportul dintre posibilitatea de recunoaștere și de reproducere se modifică, cu dezvoltarea memoriei reproductive, cu posibilitatea de reorganizare a datelor cunoscute. Este vârsta abandonării concepției animiste și naiv-realiste despre lume și de instalare progresivă a unei concepții realist-naturaliste. Conform stadiilor de dezvoltare stabilite de Piaget, copilul se află în perioada gândirii operatorii concrete, când se realizează trecerea de la cunoașterea intuitivă, nemijlocită a realității (prin intermediul senzațiilor și a reprezentărilor) la cea logică, mijlocită prin noțiuni și relațiile dintre ele. Astfel, la școlarul mic apare caracterul operatoriu al gândirii, adică posibilitatea de a manipula obiectele și fenomenele pe plan mintal, fără a le deforma, păstrându-le permanența. El utilizează preponderent aproximații sau eliminări succesive. În jurul vârstei de 7-8 ani copilul înțelege fenomenul de conservare a cantității (prin modificarea formei unei bucăți de plastilină, nu se modifică și cantitatea ei); la 9-10 ani se dezvoltă capacitatea de conservare a greutății (înțelege că un kg de pene este egal cu un kg de pietre); conservarea volumului apare abia la 11-12 ani (Piaget, 1972). Toate acestea se

reflectă în desenul copilului. Îndată ce devine critic și își dă seama de defectele desenului său, între altele de imposibilitatea diversificării unghiurilor din care este văzut un obiect, se va limita la redarea obiectului văzut doar dintr-o latură. Va începe să lase deoparte ceea ce știe despre obiect și să-l reprezinte așa cum i se prezintă el ochiului. Spiritul critic al gândirii (caracteristic, după unii autori, în mod special vârstei de 7 ani, când copilul folosește foarte mult guma de șters) este dominat către 8 ani de independența gândirii, care în jurul a 9-10 ani se îmbogățește prin flexibilitate. Imaginația reproductivă cunoaște, de asemenea, o ascensiune o dată cu apariția imaginației creatoare. Tot în această perioadă se formează dreapta vectorială (conservarea unei direcții), grupul reprezentativ al deplasărilor, asemănările și proporțiile și desăvârșirea măsurării după două sau trei dimensiuni, în funcție de un sistem de referință sau de coordonatele naturale. Piaget menționează că începând cu vârsta de 9-10 ani (niciodată înainte) majoritatea copiilor devine capabilă să traseze cu anticipație nivelul orizontal pe care-l va avea apa într-un pahar, căruia i se imprimă diverse înclinații sau linia verticală a catargului unui vas pus pe această apă (se desenează vasele, iar copilul indică orizontalele și verticalele recurgând la referințe exterioare figurii, ceea ce nu știa să facă înainte). Astfel, evoluția desenului este solidară cu întreaga structurare a spațiului, potrivit diverselor stadii de dezvoltare. Dacă în primii doi ani de școală primară predomină încă desenul infantil reprezentat într-un singur plan, deficitar în reprezentarea mărimii și proporțiilor dintre obiecte și fenomene și cu un colorit estompat, cu un grad redus de originalitate, apelând frecvent la anumite clișee, în ultimele două clase ale ciclului primar conținutul tematic, perspectiva și adâncimea desenului se îmbunătățesc considerabil. În toată această perioadă se dezvoltă capacitatea de a raționa în termeni de reversibilitate și ireversibilitate, ceea ce pentru el era imposibil de înțeles până acum. Se schițează, de asemenea, stilul de gândire, adică modul personal de centrare a gândirii către un aspect sau altul din realitate (complex/simplu, abstract/concret, primar/secundar).

După 12 ani copilul va accede la ultimul stadiu al grafismului, cel a reprezentării în spațiu, când desenele devin mai artificiale, deoarece sunt mai laborioase. În ciuda tuturor achizițiilor, sarcina reprezentării grafice nu va fi deloc una mai ușoară, dimpotrivă, copilul întâmpină dificultăți în redarea realului văzut, mai ales a celor legate de stăpânirea mijloacelor tehnice de lucru și cunoașterea limbajului plastic necesar.

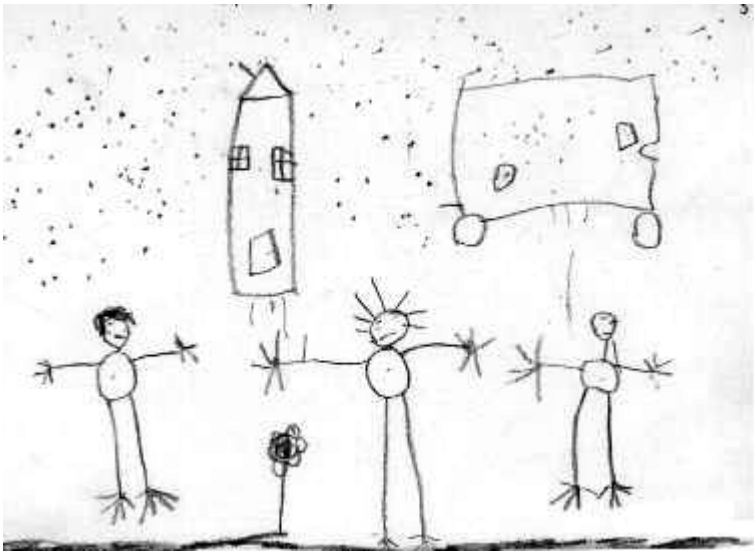


Fig. 17. Imaginea unui grup de trei oameni. Copil de 5 ani

La vârsta adolescenței timpurii, resursele grafice pentru imitarea realității sunt multiple, dar puberul își pierde parțial dorința de a se exprima prin desen, de frică să nu se dezvăluie prea mult. Este momentul în care preferă să utilizeze vorbirea sau scrierea. Acum se cere mai mult ca oricând stimularea din partea maestrului. Acesta, cu tact pedagogic, va evita critica iritantă și va încerca, prin aprecierea corectă a produsului creat, ori a unor părți din el, să direcționeze subtil dezvoltarea abilităților adolescentului. Pentru că la această vârstă tânărul începe să aibă îndoieli în legătură cu talentul său grafic, începe să apară teama că nu se poate ridica la nivelul aspirațiilor sale sau ale semenilor.

Conținutul desenului a prezentat și el un interes deosebit pentru cercetători. A fost observată predilecția naturală a copiilor de a desena obiectele înconjurătoare: animale, flori, peisaje familiare și persoanele apropiate în îndeletniciri cunoscute. Cele mai preferate au fost observate a fi ființele umane. Dintr-un studiu efectuat de Anastasi pe câteva sute de copii din 41 de țări diferite, reiese că 71% dintre desenele realizate

spontan de aceștia au avut ca obiect oameni. Acest aspect este lesne de explicat prin prezența încă de la naștere a ființelor umane în preajma copilului, mediul acestuia fiind prin excelență uman. S-a observat, de asemenea, că acei copii cu mari deficiențe în dezvoltare sau cu tulburări psihopatologice neglijau ființa umană și manifestau o preferință în desenele lor către obiecte sau alte reprezentări. Ținând cont de aceste aspecte, ființa umană a stat la baza elaborării unuia dintre cele mai cunoscute teste proiective cu aplicabilitate la copil, testul omulețului, cunoscut pentru prima dată sub forma testului D.A.M. (Draw a Man), cu o scală de evaluare a inteligenței în termeni de I.Q., elaborată în 1926 de psihologul F. L. Goodenough. Pentru notare, punctele sunt acordate în principal în funcție de prezența în desen a anumitor detalii (cap, gât, picioare, haine diverse etc.) și într-o măsură mai mică, după corectitudinea proporțiilor și după coordonarea motrice.

Diferiți cercetători au observat că prin aplicarea testului omulețului unii copii obțineau scoruri diferite față de cele obținute prin evaluarea cu alte teste clasice pentru măsurarea inteligenței, acest lucru fiind direct legat de gradul de adaptabilitate al copilului. Astfel, s-a concluzionat că desenul furnizează o metodă adecvată studiului dezvoltării individului, cu totul diferită de cea a testelor obișnuite de inteligență generală. Deci, nivelul atins de copil în desen are mai degrabă legătură cu contextul dezvoltării sale, cu factorii familiali și mai puțin cu diferențele de inteligență. S-au constatat astfel la copiii delincvenți rezultate mai slabe la reprezentările grafice ale ființei umane decât la copiii bine adaptați social, de același nivel intelectual. Diferența se explică prin specificitatea infantilă de a simți, de a gândi și acționa a copiilor delincvenți. Desenele acestora se caracterizează în mod constant prin lipsă de armonie și incoerență internă (imposibilitatea de a finaliza cele începute, diferențe de maturitate între diferitele părți ale desenului, preferința pentru figuri stereotipe...). Analiza rezultatelor grafice după instituirea unei intervenții terapeutice a arătat că ameliorarea adaptării sociale este însoțită de o ameliorare a nivelului mintal măsurat prin testul omulețului, ceea ce a dus la întărirea convingerii că scala desenului măsoară mai curând factori legați de socializarea copilului. În același sens au venit constatările că bolnavii obțin note mai slabe, mult sub nivelul lor real, la acest test, ceea ce poate cauza erori grave în estimarea aptitudinilor acestora. Corectitudinea notelor poate fi relevantă doar în absența factorilor nevrotici sau psihotici, pentru că ei perturbă funcționarea mintală firească a copilului.

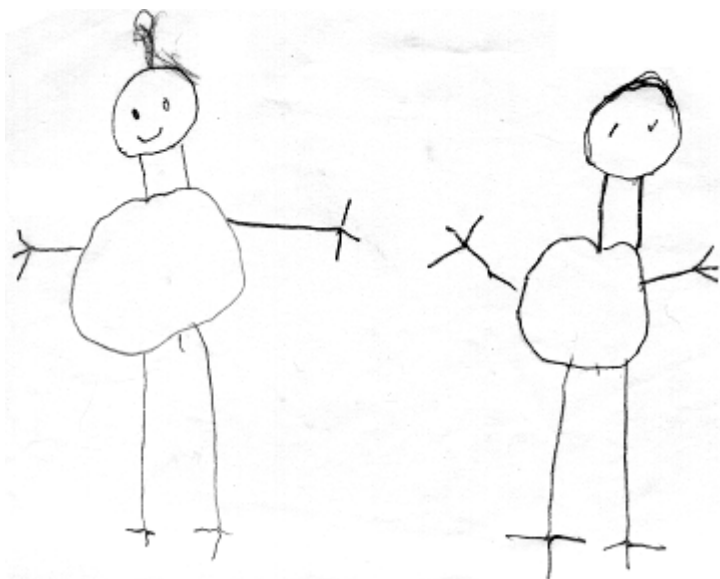


Fig. 18. Redarea incompletă a omului - Ștefan Oana, 5 ani.

Minorii care au un oarecare grad de debilitate mintală, dar cu o dezvoltare afectivă și socială bună, reușesc să construiască, să elaboreze și să deseneze o imagine completă și satisfăcătoare a ființei umane. Totuși, cea mai mare parte a copiilor întârziați, tocmai prin neacceptarea socială, suferă de o absență a tandreței și a raporturilor umane satisfăcătoare, ceea ce transpare în mod dramatic în desenele lor, care vor fi cu mult sub nivelul lor mintal. Reușita acestor copii este condiționată de potențialul lor afectiv și se manifestă mai ales prin prezența detaliilor decât prin respectarea proporțiilor și aspectului general calitativ al desenului. Astfel, testul omuleșului a ajuns să fie folosit ca un instrument de studiu al personalității totale a copilului. El permite, de asemenea, studierea globală și aproximativă a nivelului intelectual și a interacțiunilor cu celelalte niveluri de activitate ale minorului. În evaluarea desenului este absolut necesar să se țină cont și de mediul de dezvoltare al copilului, pentru a nu ne lăsa induși în eroare de pseudo-deficiența mintală care poate fi antrenată de carențele cultural-educative.

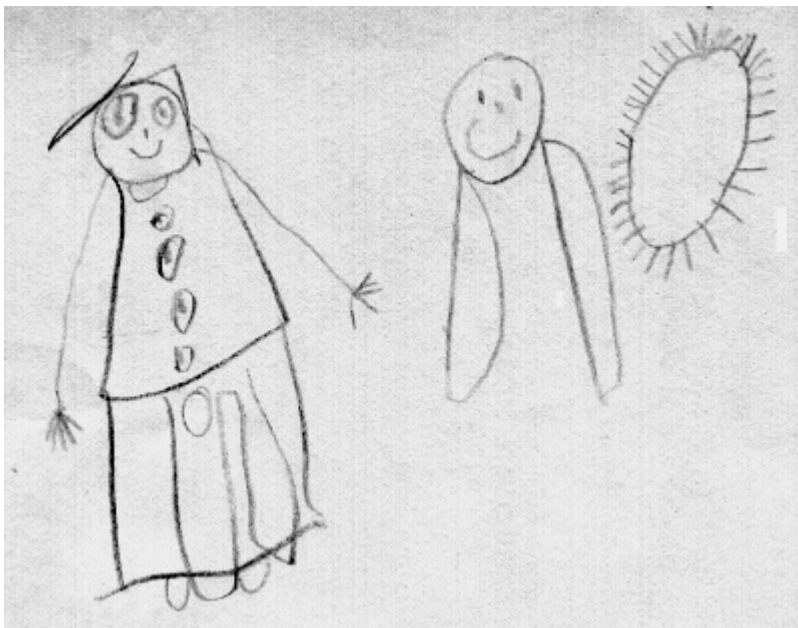


Fig. 19. Proba omulețul - Iordache Ilie, 3 ani.

Proba desenului omulețului, ca și alte probe grafice, inclusiv desenul liber, a ajuns să fie folosită mai curând și mai corect pentru depistarea trăsăturilor nevrotice și a câmpurilor de tensiune caracteristice subiectului și permit depistarea cazurilor patologice. Se poate evidenția, de asemenea, prin analiza desenelor copiilor, prezența unor tulburări caracteriale, a instabilității și a imaturității emoționale. Amprenta personală a copilului, chiar sănătos, se traduce adesea prin omisiuni, detalii inegale, exagerări de umbre, ambiguități, toate acestea relevând blocaje sau conflicte specifice de personalitate. Existența tulburărilor afective se evidențiază prin asimetrii, dispersii, amestec de caracteristici primitive și indici de maturitate în același desen și detalii aberante.

Folosirea testului de desen ca metodă de măsurare a nivelului de inteligență este limitat, de asemenea, doar la o anumită perioadă de vârstă, el fiind nerelevant sub 5 ani sau peste 10 ani. În jurul vârstei de 10-12 ani vom întâlni în numeroase cazuri refuzul copilului de a desena

la comandă, refuz exprimat rareori în formă directă, ci mai degrabă sub forma unei autocritici ce traduce o anxietate privitoare la cerința adultului. Aceasta este mai pregnantă la adolescenți, prin modificarea atitudinii lor față de consemnul testului persoanei. Sursa refuzului s-ar găsi în totalitatea schimbărilor fizice, conflictele emoționale, problemele de adaptare care aduc după sine un dezechilibru și modificări importante ale imaginii corporale, specifice perioadei pubertății. În desenul unei ființe umane, adolescentul va căuta să evite zonele de tensiune și de conflict. Prin refuzul desenului el fuge de problemele sale, de tensiunea emoțională legată de exprimarea acestor probleme față de semenii și chiar de conștientizarea lor. Este vârsta când desenul liber este mult mai util, aducând cu el consimțirea personală de angajare, dar de multe ori vedem cum refugiul în forme geometrice disimulează mai bine exprimarea de sine.

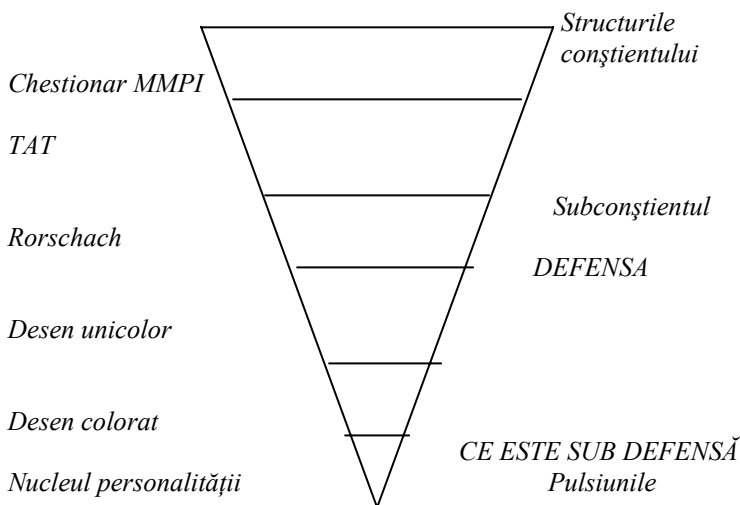


Fig. 20. Proba omulețul - Alexandru Dumitru, 4 ani.

I.2. DESENUL CA MANIFESTARE PROIECTIVĂ A PERSONALITĂȚII

Alături de expresia artistică, de valoarea creatoare, de calitățile grafice, desenul copilului reprezintă mai mult ca orice un mod de comunicare, un limbaj mai mult sau mai puțin ezoteric, un mod de dezvăluire a ceea ce simte copilul, a intereselor sale, a mecanismelor sale de adaptare și integrare în lumea în care trăiește. Desenele copilului pot fi descifrate din punct de vedere grafic, formal, în legătură cu particularitățile sale de dezvoltare și din punct de vedere al conținutului, al mesajului izvorât din starea profundă a copilului, ce descoperă aspecte ascunse.

Folosit ca test proiectiv, specialistul încearcă să descifreze mesajul complex al acestuia. În lucrarea „Que nous disent les dessins d'enfants”, Jaqueline Royer arată că dintre toate tehnicile proiective doar desenul permite depășirea stării defensive a subiectului și accesul la structurile cele mai profunde ale personalității. „Mai mult încă, desenul în culoare relevă nucleul fundamental al pulsuniilor” (Royer, 1995, apud. Muntean, A., 2001). Capacitatea comparativă a diferitelor teste proiective de investigare a structurilor profunde ale psihicului sunt redată de autoare în mod schematic astfel:



Inițiativa de a utiliza desenul în scop diagnostic este menționată în literatura de specialitate ca aparținând lui Traube (1938) care, ca urmare a experienței sale profesionale cu copiii dificili, a sugerat realizarea unei analize sistematice a desenului cu scopul de a evidenția anumite caracteristici specifice unei populații date. Pornind de la ideea că aceste trăsături ar trebui să fie similare în privința conținutului, stilului și tehnicii, a declanșat prima cercetare referitoare la analiza desenului.

Karen Machover a adus contribuții importante în interpretarea desenului persoanei, utilizat inițial de Goodenough (1957) ca test de evaluare a nivelului de dezvoltare a copilului. Studiul aprofundat al acestui test din punct de vedere al aspectului proiectiv, al mesajului psihologic profund, a pornit de la constatarea că diferiți copii cu același nivel intelectual (măsurat prin teste de inteligență standardizate) realizau desene diferite, ceea ce ducea la clasarea copiilor la niveluri diferite de dezvoltare.



Fig. 21. Casa - Cartaleanu Iulia, 4 ani Imaginea conține dramatism. În afara liniilor tensionate, prin ușa din dreapta deschisă, o persoană iese având expresia plânsului pe figură.

Interpretarea desenului trebuie să respecte trei principii de bază, enunțate de Buck (1964), cu ocazia elaborării probei desenului: Casă – Copac – Persoană:

- *interpretarea desenului trebuie să se refere simultan la elementele desenului și la asociațiile făcute de subiect; acestea sunt necesare pentru înțelegerea desenului;*

- *fiecare element trebuie studiat în relație cu structura globală a desenului;*

- *rezultatele analizei trebuie raportate la datele anterioare, anamnezice ale subiectului.*

Despre ce vorbesc desenele copiilor:

- *conflictele subiectului – este important de evaluat dacă acestea se înscriu în cadrul normal al dezvoltării (conflictele de dezvoltare specifice anumitor perioade de vârstă) sau dacă au o conotație patologică;*

- *dinamismul individului, trăirile acestuia, natura relațiilor sale cu mediul;*

- *întreaga complexitate a personalității copilului, eforturile sale de adaptare la cei din jur;*

- *construcția sinelui.*



Fig. 22. Casa - Dreptaru Teodora, 5 ani. Locuința este prezentată cu drag de autoare, cu flori în curte și cu căldura din interior sugerată prin fumul hornului.

Descifrarea desenului se face la mai multe niveluri:

- *nivelul narativ, care ne orientează asupra intereselor, preocupărilor copilului, a gusturilor, ambițiilor dar și a neliniștilor sale;*
- *nivelul expresiv se referă la modalitățile de abordare a paginii, culorile, formele alese, cu valoare de comunicare a emoțiilor copilului;*
- *nivelul proiectiv primar care reflectă viziunea copilului asupra lumii ce transpare din stilul desenului, efectul global pe care acesta îl provoacă asupra privitorului; din acest punct de vedere, subiectul poate fi încadrat în tipul senzorial (epileptoid) sau rațional (schizoid) (după tipologia lui Minkowska);*
- *nivelul proiectiv secundar, mai profund, legat de inconștientul persoanei, care ne dezvăluie conținuturile refulate de care copilul nu este conștient și nu le acceptă ca atare; ele țin de manevrele defensive organizate. Pentru a pătrunde adânc înțelesurile mobilurilor inconștiente este utilă asocierea comentariilor spontane sau a unei povestiri pe care copilul o relatează pornind de la desenul efectuat.*



Fig. 23. Casa - Craioveanu Andi, 5 ani. De locuința aflată pe un deal, în plină natură, cu soare, nori și păsări pe cer, se bucură doi frați.

Se studiază, de asemenea, spațiul utilizat, culorile, formele desenate, dimensiunea, diferențele între diversele elemente ale desenului, bizareriile, detaliile stranii, forța sau slăbiciunea liniei, grosimii, amplitudinii acesteia, ritmul de trasare sau spațiul utilizat. În desen, însăși foaia albă de hârtie ar constitui un stimul de bază, prin proprietatea sa de pasivitate care incită la exprimarea de sine (Kim Chi, 1989). Astfel, în interpretarea desenului, zonele albe ar fi la fel de importante ca și cele desenate. Încercarea de a pătrunde în spațiile psihologice profunde ale copilului prin studiul desenului este justificată deoarece pentru copil desenul este un mijloc natural de a se exprima. Există o relație intimă între subiect și desenul său, acesta din urmă fiind realizat în corespondență cu semnificații copilului, care exteriorizează în acest mod de exprimare specificitatea dezvoltării sale, tentativele sale de adaptare și de rezolvare a conflictelor și organizarea propriei personalități.

Desenul copilului are legături intime cu maniera în care acesta își trăiește corpul (schema corporală), cu semnificația afectivă a acestei trăiri și apoi cu sistemul de apărare al Eului.

Elementele senzoriale ale bebelușului se concretizează în jurul a doi poli contrari: cel al corpului tensionat, dur, încărcat de proiecții negative și de întreaga gamă a emoțiilor sumbre și cel al corpului destins, relaxat, învelit în senzații de bine, cuprinzător al emoțiilor pozitive, de dragoste, de confort, de fericire. Pendulând de la alb la negru, copilul experimentează în primii ani de viață anumite poziții intermediare, care îl determină să cunoască și nuanțele de griuri emoționale. Condiția achiziției și integrării termenilor intermediari este integrarea și definirea clară a celor opuși, ca prim sistem de identificare a ființei umane. Complexitatea și stabilitatea spiritului uman impune necesitatea creării de poziții intermediare (S. B. Robert-Ouvray, 2001). În acest proces, copilul este creatorul senzațiilor intermediare, el își reînnoiește senzațiile primare, în mod intenționat și activ, amestecând albul cu negrul, turnând culoare pentru a obține în final propriul său produs creativ, senzațiile sale nuanțate și îmbogățite. Un mediu relațional hrănitor, ce respectă ritmul primar al copilului va permite transpunerea senzorialului în simbolic. Crearea de intermediari și surpriza copilului în fața propriei sale creații se exteriorizează în comportamentul acestuia. Reacția de surpriză a copiilor de 3 ani atunci când descoperă singuri urmelor creionului lăsate pe hârtie sau a noilor culori ce rezultă prin amestecarea altora, a lutului ce se înmoaie sub

acțiunea apei și pătrunde printre degete, este o trăire ce privește nu doar realitatea materială a picturii sau a modelajului, ci este un proces de integrare psihică. Copilul este în întregime absorbit în fața noilor lui descoperiri. Intervenția brutală a adultului preocupat mai mult de curățenia externă a copilului și a hăinușelor noi cumpărate vine să suspende, să blocheze procesul creator, funcția cognitivă a minorului cu care, nativ, el este dotat pentru investigarea și cunoașterea lumii în care trăiește, dar și a propriei sale lumi interioare. Este cunoscută, de asemenea, înclinația copiilor de 5-6 ani de a caligrafia semne grafice sau desene pe perete. Ei sunt fascinați de spațiul larg aflat la dispoziția lor, spațiu pe care se străduiesc să-l delimiteze, să-l stăpânească, tot așa cum învață la această vârstă să-și înțeleagă, să-și cuprindă și să-și controleze afectele. Este util în acest sens pentru părinți să știe că punerea la dispoziția copilului a unui singur perete sau acoperirea acestuia cu coli mari de hârtie este mai utilă decât interdicția de a mâzgăli sau pedepsirea faptei sale că ar fi ceva urât, reprobabil. Nimic nu e mai grav decât depersonalizarea încă din fașă a copilului.



Fig. 24. Zbor - Cartaleanu Iulia, 4 ani. Desenul ilustrează trauma dintr-o situație neplăcută, după cum arată chipul fetei și al soarelui.

*Prin desen copilul exteriorizează ceva din propria lui viață interioară, prin intermediul simbolurilor, imaginilor foarte personalizate și cu o mare semnificație specifică. Decobert și Saco (1995) au definit desenul ca purtător al unei reprezentări a procesului psihic ce relatează avatarurile unei relații de obiect. Chiar și atunci când este pus să deseneze după model, copilul nu îl va reproduce fidel, ci îl va modela în funcție de propriile sale caracteristici psihice. În mod special desenul liber, fără model, este considerat o reprezentare a percepției sale despre lumea care-l înconjoară și ca expresie a universului său interior, el ne indică maniera personală a copilului de a simți și de a-și simți mediul său interior. Corman (1970) afirma că desenul liber, executat fie de un copil, fie de un adult, oferă acces la viața conștientă și inconștientă. Libertatea considerabilă pusă la dispoziția subiectului în desen îl antrenează pe individ, fie că dorește sau nu, fie că știe sau nu, să se auto-dezvăluie. Am putea vorbi despre o libertate impusă care plasează subiectul atât în fața dorinței cât și a angoasei de exprimare a acesteia, datorită constrângerilor mediului și ale Supra-Eului. Consemnul libertății permite accesul la lumea interioară a subiectului, maniera sa personală și originală de a concepe realitatea exterioară și poziția sa față de aceasta. Anzieu (1973) definește situația vidă pe care subiectul o înfruntă în fața desenului liber, folosind nu atât aptitudinile și inteligența sa, cât resursele profunde ale personalității. Această situație vidă va pune în mișcare conflictele psihologice subiacente, angoasa și regresia. Ea favorizează atenuarea refulării și o anumită regresie, deschide calea către conținuturile refulate, conflictele și dorințele inconștiente. Cu cât Eul este mai slab, cu atât situația vidă declanșează mișcări regresive și pierderi ale controlului, care se manifestă între altele prin distorsiuni în desen. În lucrarea *Les méthodes projectives*, Anzieu descrie trei feluri de proiecții: speculară, prin care se reprezintă în desen un afect sau o calitate care aparține subiectului sau pe care acesta o dorește, proiecția cathartică, prin care subiectul se reprezintă într-un personaj, altul decât cel cu care se identifică, prin trăsături care îi aparțin, dar pe care le respinge și proiecția complementară, prin care intențiile care îi permit subiectului să-și scuze propriile sale afecte sunt atribuite, de asemenea, unui alt personaj. Astfel, termenul proiecție folosit în tehnicile grafice este oarecum diferit de proiecția freudiană, în totalitate inconștientă, definită ca operație prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gândurile, afectele, dorințele pe care le contestă sau le refuză în el și pe*

care le atribuie altor persoane sau lucruri din mediul său înconjurător (Ionescu, Lhote și Jacquet, 1997).

Producția grafică prezintă atât un conținut manifest, indus mai mult sau mai puțin conștient de copil și un conținut latent, inconștient. Astfel, deși desenul pune în evidență un aspect vizibil, el conține și un nivel ascuns. El servește drept proiecție a corpului fizic și a celui trăit ca purtător al dimensiunilor afective, intelectuale și fizice. Conținuturile latente subiacente sau simbolizate în conținuturile manifeste sunt legate de imaginea corporală, de imaginile parentale și de manipularea afectelor. Abraham (1977) menționează că în desenul persoanei există o proiecție în pagină a imaginii corpului saturat de experiențele emoționale și ideatice trăite de individ. Abraham și Anderson (1965) explică acest aspect prin faptul că personalitatea se formează prin intermediul unui ansamblu de experiențe corporale (proprioceptivitatea, enteroceptivitatea, mișcarea), afective și cognitive. Prin intermediul corpului se consumă o serie de conflicte ale diferitelor trebuințe.



Fig. 25. Primăvara - Dreptaru Teodora, 5 ani. Fericirea autoarei de a fi laolaltă cu florile și copacii este evidentă. Remarcăm sensibilitatea vie a liniei în duct continuu prin care sugerează arătura pământului, dar mai ales norii care plutesc pe cer.

Datorită acestor tensiuni, corpul relevă ceva din personalitate. Imaginea de sine se construiește din copilărie, pornind de la fixațiile orale, anale și genitale și de la anxietatea generată de funcționarea corpului. Ea este influențată de traumatismele, bolile, suferințele și regresiiile din perioadele de dezvoltare. În medicina psihosomatică sunt explorate diferite segmente corporale din punct de vedere al semnificației lor afective. Aceste semnificații sunt exteriorizate în desen prin aspectul lor expresiv: omisiuni, întărituri, ștersături sau umbre, perturbările trasajului, efectele de perspectivă etc. Cu cât un afect este mai arhaic, el se înscrie mai profund în imaginea corporală și în consecință, apare integrat în însuși stilul desenului. Afectele și conflictele survenite mai târziu în dezvoltarea copilului sunt reprezentate în cadrul distincțiilor dintre personaje, al apropiierilor și depărtărilor acestora..

În desenul persoanei, subiectul apelează la toate imaginile pe care le are despre el însuși și în bună parte, despre ceilalți. Imaginile personale, ale propriului Eu, se combină astfel cu imaginile sociale. Abraham (1992) situează grafismul la nivelul infra-verbal și pre-verbal, cel mai aproape de scopul trăit. Acesta se află în relații arhaice cu obiectul matern, cu angoasele și cu fantezmele generate de calitatea acestor relații. Ea a cercetat legăturile dintre identificarea sexuală și imaginea corporală și proiecția acesteia în grafism. Identificarea se construiește, evoluează și se structurează în relațiile cu sine și cu celălalt sex, adesea într-o manieră ireversibilă, într-un corp care nu este echivalentul organismului.

Dolto (1979) și Winnicott (1969, 1971) au studiat, de asemenea, legătura dintre relația subiectului cu mediul său afectiv primar și imaginea corporală. Ei vorbesc despre introiecția relației primare cu persoanele semnificative ale copilului. Astfel, reprezentarea pe care copilul o va avea despre sine este intim legată de aprecierea relațiilor primare ca fiind bune, gratificante sau, dimpotrivă, rele, angoasante. În acest mod ei se referă la identificarea cu obiectul introiectat, care are loc prin prisma senzorialității și afectivității copilului. El își formează o imagine de bază a obiectului, de care va depinde modul de reprezentare a celui alt și despre sine. Imaginea corporală a copilului se constituie progresiv, în mod dependent de prima relație și influențată apoi de tipul viitoarelor relații care vor marca dezvoltarea sa afectivă. În funcție de gradul de securitate sau de angoasă determinat de aceste relații, copilul își va reprezenta lumea exterioară, reprezentare care poate fi sau nu conformă cu realitatea și care va transpare prin desen, acesta conținând



Fig. 26. Autoportret - Sandu Ștefan, 5 ani. Autorul își asociază și ambientul preferat.

reprezentările simbolice ale trăirilor copilului, ale lumii sale psihologice. Identifică-rile perturbate vor naște sentimente de culpabilitate, fantasme sadice și maso-chiste, angoase de castrare, confuzii în diferențierea sexuală, îndoială, perturbări ale stimei de sine. Toate acestea se repercutează în reprezentarea grafică.

Wallon, Cambier și Engelhart (1990) notează două laturi ale desenului: una referitoare la subiect, la ceea ce este cel ce desenează, expresia de moment a existenței sale, a gândirii și a interiorității sale și o latură referitoare la obiect, deoarece prin desen se comunică ceva celuilalt iar elementele utilizate pentru a desena, amintirile, percepția, imaginile sunt împrumutate de la obiect.



Fig. 27. Autoportret - Calafeteanu Dana, 5 ani.

I.3. DIFERITELE ASPECTE ALE DESENULUI

Dispunerea elementelor în pagină

O dispunere metodică a elementelor în desen sugerează o funcționare normală, suplă a copilului, o bună inteligență; o dispunere foarte rigidă corespunde unei funcționări intelectuale controlate, unui Eu compulsiv și unui Supra-Eu strict; o dispunere haotică ne indică deficiențe ale Eului, anxietate ridicată, uneori psihoze sau poate fi indicatorul unei deficiențe intelectuale.

Poziționarea în pagină a desenului.

Se consideră că plasarea desenului în pagină se face în funcție de locul pe care individul și-l conferă în realitate. Koch (1969), în cunoscuta sa schemă a spațiului grafic, împarte foaia în patru sectoare de proiecție, așa cum se vede în schema de mai jos:

<i>Mamă Trecut</i>	Zona pasivității Spațiul Spectatorul vieții	Zona înfruntării active cu viața	<i>Tată Viitor</i>
<i>Introversie</i>	Debut, regresie, fixație la un stadiu primitiv, stare depășită	Pulsiuni, instincte Conflict, Nostalgia mocirlei	<i>Extroversie</i>

Schema spațiului grafic după Koch

Kim Chi (1989) analizează dispunerea desenului în funcție de două situații: utilizarea zonei centrale și restul amplasamentelor, dispuse pe verticală și pe orizontală. Nu neagă dispunerea lui Koch, dar menționează că interpretarea pe axa stânga-dreapta trebuie făcută în analogie cu faptul că subiectul poate fi dreptaci sau stângaci. Pentru el, localizarea desenului în centrul paginii este primordială, acesta reprezentând locul proiecției Eului. Centrul desenului nu coincide

întotdeauna cu centrul geometric al foii. Machover (1949) și Abraham A (1992) arată, conform experienței lor clinice, că nu mijlocul geometric are importanță, ci cel psihologic (al desenului). Utilizarea inflexibilă a centrării și a simetriei ar releva o personalitate rigidă și inflexibilă, mai ales în relațiile interpersonale. Dacă centrul foii este lăsat gol, se presupune că ar exista lacune serioase la nivelul Eului. De la vârsta de 7 ani, centrul desenului plasat în zonele exterioare este considerat o anomalie. Abraham (1963) interpretează dispunerea elementelor în legătură cu poziția în care se situează subiectul și cu cea pe care crede că o are în relație cu ceilalți. Ea specifică faptul că organizarea spațială a desenului se referă la un întreg construct interior, care integrează senzațiile interne multiple și care sunt în legătură cu interacțiunile cu lumea exterioară. Subiectul poate avea sentimentul unei stăpâniri mai puternice sau mai slabe a spațiului trăit. În acest sens, axa verticală ar conferi indicii asupra polarității optimism (sus-lejeritate, înălțare)/pesimism (jos-greutate, apăsare). Pe de altă parte, desenele executate exclusiv în zona superioară pot exprima un aspect de luptă sau de refugiu în imaginar ori spiritualitatea (Kim Chi). Conform lui Muchielli (1960) partea superioară a desenului reprezintă dimensiunea intelectuală a Eului, dar poate semnala, de asemenea, proiecțiile în viitor, riscul, inițiativa, efortul și anticiparea, ca și fuga de prezent, evadarea către ireal, îndepărtarea de sine. Alți autori fac referire la imaginație, idealizare și vis sau orgoliu.

Grafismul executat strict în partea de jos a paginii poate indica o anumită tendință depresivă, frică de inițiativă, un recul în fața riscului, astenie, nevroză. Pentru Muchielli, partea inferioară a paginii face referire la materialism și realizare, precum și la proximitate și la exigențele personale. Corman (1970) leagă josul paginii de instinctele bazale, vizând confirmarea.

Partea dreaptă a paginii este interpretată ca fiind zona intelectului (Abraham), a expansiunii, a elanului către celălalt, către mediu, acțiune și viitor (Muchielli, Kim Chi), dar poate trimite și către angoasa de solitudine sau față de intimitate.

Utilizarea părții stângi are pentru Abraham o conotație mai personală, reflectând trecutul, Sinele și sensibilitatea. Kim Chi leagă, de asemenea, stânga de trecut, dar și de afectivitate, ceea ce evocă viața interioară, intimitatea, amintirile și visele, dar și fuga față de celălalt, de mediu, de acțiune, de viitor. Utilizarea preponderentă a părții stângi ar semnifica, de asemenea, o dependență și un atașament ambivalent față

de mamă. Nu trebuie să uităm adaptarea semnificației acestei axe în funcție de lateralitatea persoanei (dreptaci sau stângaci).



Fig. 28. Peisaj de toamnă - State Ruxandra, 4 ani. Lejeritatea mânuirii pensulei dovedește multă dragoste pentru desen și apariția unui decorativism.

Trasajul. *Traectoria desenului și organizarea trasajului sunt legate de motricitate, mai exact de calitatea acesteia, în mod special cea fină. Ea relevă funcționarea neurologică normală sau patologică, dar și funcționarea afectivă. Modul de stăpânire a trasajului poate indica o bună adaptare socială și o bună dexteritate a motricității fine (linie dextrogiră) sau, din contră, o dificultate psihomotrică și / sau o tendință spre opoziție (traseu sinistrogir). Utilizarea celor două sensuri alternativ*

presupune dificultăți de organizare în plan cognitiv sau psihomotor. Linia de trasare ar exprima în mod deosebit emoția, intelectul și maturitatea psihică. Copiii capabili de control asupra comportamentului exprimă acest aspect printr-un trasaj continuu în desenele lor, liniile discontinue-scurte fiind indicatorul unor tendințe impulsive. Liniile foarte scurte, rotunjite și schițate ne trimit către anxietate, incertitudine, insecuritate și depresie. Simbolismul liniei discontinue este corelat de obicei cu angosta, meticulozitatea, ambițiile sau pulsunile agresive. Liniile continue și sigure constituie un semn al unei bune funcționări iar liniile nesigure, tremurătoare sunt asociate lipsei de stabilitate. Persoanele extravertite, de tip expansiv, primar, transparent în amplitudinea trasajului; persoanele introvertite, secundare, au trăsături mai scurte și hașurate. După cum trasajul este mai apăsător sau mai ușor, putem să ne orientăm asupra tipului dinamic-energetic al persoanei: trasajul apăsător ar fi caracteristic persoanelor energice, sigure pe ele, dar și agresive; cele cu un intelect slab au tendința de a executa linii mai groase, lipsite de rafinament; cele inhibitate, nesigure, timide au un trasaj lejer, cu creionul abia apăsător pe foaie; la copiii timizi, retrași, vom regăsi liniile fine.

Linia groasă și susținută mai poate fi asociată cu instinctualul, senzualul; cea fugace, cu aspect de măzgălitură, cu agresivitatea și insatisfacția; atunci când este lejeră poate indica delicatețe, sensibilitate, iar în anumite cazuri timiditate, indecizie, lipsă de siguranță. Zonele caracterizate prin diferențe semnificative în calitatea trasajului sunt cele reprezentative pentru trăirea conflictului. Se discută, de asemenea, despre presiunea trasajului care poate indica o personalitate puternică, ambițioasă, afirmativă, tensionată, atunci când este puternică sau o tendință depresivă, inadaptare, personalitate ezitantă, indecisă și fricoasă când linia este deosebit de slabă. Trasajul sigur și ferm, fără a fi excesiv de apăsător, denotă încredere în sine, spirit de decizie. Linia reluată în repetate rânduri ne indică perfecționism, intuiție, indeterminare, până la compulsie (revenire la nesfârșit). Corecturile, ștersăturile repetate sunt frecvente la cei nemulțumiți de ei înșiși, copleșiți de sentimentul neputinței, ambivalenți, conflictuali, compulsivi. Sentimentul de culpabilitate poate transpare prin frecvente adăugiri și umbriri. Tăieturile prin una sau mai multe linii sugerează, de asemenea, o insatisfacție de sine.

Tipologia geometrică a liniilor a fost legată simbolic de apartenența la un sex. Astfel, utilizarea liniilor drepte, cu formă

pătrătoasă, este legată de agresivitate, specifică masculinității iar liniile curbe sunt atribuite feminității, reprezentând seninătatea și grația. Subiecții cu caractere masculine, realiști, mai degrabă afirmativi și opozanți, au trasaje cu precădere rectilinii; cei care manifestă predominant caractere feminine, delicați, sensibili, dependenți, nesiguri, care caută confirmarea din partea celorlalți, desenează mai multe linii curbe. Unii autori leagă trasajul curbiliniu de o personalitate sănătoasă, nonconformistă, iar trasajele rectilinii de personalitatea rigidă și agresivă.

Orientarea descendentă în grafism ar sugera oboseală, neurastenii, depresie, în timp ce orientarea ascendentă ar evoca bucuria de a trăi și intensitatea sentimentelor. Desenul orientat cu preponderență pe linia verticală centrală poate denota un efort de echilibrare afectivă iar evidențierea liniei orizontale centrale subliniază valorizarea contactelor interumane. S-a observat, de asemenea, că liniile verticale dominante sunt specifice subiecților activi, constructivi, uneori hiperactivi, cele dominante orizontale apar la subiecții conflictuali interni și cu tendințe de autoprotecție. Desenele cu multiple zone murdare, dezordonate trimit către patologii cu fixație anală. Bogăția sau sărăcia desenului și nivelul de finisare sunt influențate de intenționalitatea copilului, de înclinația sa de a răspunde solicitării adultului, dar și de modul lui de raportare la lumea trăită. Desenele sărace, goale, arată o dificultate afectivă care copleșește persoana, cele confuze și haotice indică o perturbare a legăturii cu realitatea, cele rigide, cu dispunere foarte schematică subliniază trăsăturile obsesionale și rigide. Kim Chi subliniază că zonele albe ale desenului sunt la fel de semnificative ca și cele desenate, sugerând interdicțiile, ținerea la distanță sau putând dovedi afecte clivate. Spațiul este utilizat în mod diferit după vârsta subiectului. Copiii sub 6 ani folosesc mai puțin spațiu în grafismul lor. De asemenea, la copiii de la 5 la 7 ani s-a observat o propensiune spre stereotipie, care se diminuează de la 7 la 11 ani.

Diferențe socio-culturale în grafism

Numeroși cercetători au încercat să grupeze anumite caracteristici ale desenelor în funcție de diferite variabile: sex, vârstă, mediu, nivel de inteligență - Osterrieth și Cambier (1969) au studiat desenele a peste 2700 de copii, Morval (1973) a analizat 418 protocoale

ale desenelor copiilor cu vârste între 5 și 11 ani. Ca o concluzie generală, variabila mediu are o influență redusă asupra modalității de exprimare grafică, în timp ce variabilele sex și vârstă au o importanță considerabilă; sexul nu are o influență asupra scalei afective (organizarea internă și conținutul desenului), iar vârsta este corelată cu scala intelectuală (calitatea desenului). Pe baza a 647 de desene ale familiei în acțiune, executate de copii între 5 și 13 ani, Abate (1994) susține că fetele prezintă o superioritate calitativă în frecvența detaliilor iar băieții în utilizarea umbrelor și a profilurilor. Fetele dau, de asemenea, o mai mare atenție în realizarea ființelor umane, prin importanța emoțională specială acordată acestora. Explicația ar consta în importanța mai mare acordată în societate frumuseții corpului femeii și în special feței. Diferențele culturale între desene se exprimă în mod special la nivelul relațiilor spațiale – distanța între personaje, ocluziuni, gradația dimensiunilor și mai puțin în conținutul proiectiv. Anumite date sunt corect interpretate doar raportate la cultura căreia aparține copilul. Valorile culturale vizând structura unității familiale și rolurile parentale se reflectă în reprezentările pe care copiii le au despre părinții lor în cadrul desenului familiei. De exemplu, datorită dimensiunilor mari ale familiilor africane, 23% dintre subiecți nu se desenează pe ei. În funcție de importanța acordată figurii materne sau paterne ca autoritate, ea va fi reprezentată mai mare sau mai mică, iar capul familiei va fi în general primul personaj desenat. Nivelul de independență și individualism al copilului este oglindit, de asemenea, în desene, prin distanțele dintre membrii familiei și acțiunile atribuite acestora.

I.4. CULOAREA ÎN LUMEA COPIILOR

Alegerea culorilor este legată de intensitatea sau delicatețea afectivității. Culorile oferă informații pentru înțelegerea sentimentelor. Widlocher (1965) indică faptul că orice culoare are o valoare expresivă: tonalitățile opace evocă materia solidă, cele vii au o conotație aeriană. Organizarea culorilor poate lăsa impresia de armonie sau dezarmonie. Prioritatea formei asupra culorii (prin utilizarea creionului negru pentru contururi și o paletă săracă de culori) indică o persoană rațională, în timp ce persoanele senzitive vor fi preocupate mai mult de culoare decât de formă. Intensitatea culorii denotă o afectivitate bogată, timidă și nuanțată în cazul culorilor dulci sau intensă în cazul culorilor vii.



Fig. 29. Cu bunica la câmp - Lupeanu Marta, clasa a III-a. Memoria autoarei păstrează izolată pentru sine, plină de viață, o imagine trăită în copilăria mică.

Semnificația generală asociată culorilor

Problematica semnificației și rezonanței afective a culorilor a preocupat în mod special cercetătorii din domeniul psihologiei o dată cu dezvoltarea psihologiei experimentale. Primul studiu românesc în acest domeniu este specificat în literatură ca aparținând lui Eduard Gruber de la Universitatea din Iași care a întreprins în anul 1892, în Laboratorul de Psihologie Experimentală al lui Wundt de la Leipzig (primul laborator de acest gen din istoria psihologiei) cercetarea intitulată Luminozitatea specifică a culorilor. În același laborator, cu aproape 20 de ani mai târziu, psihologul român Fl. Ștefănescu-Goangă a obținut titlul de doctor în filozofie cu teza Cercetări experimentale asupra tonalității afective a culorilor. Autorul stabilea relația existentă între culoare sau combinațiile de culori și stările afective ale persoanei. Acestea ar fi încadrate între cei doi poli afectivi: liniștire și excitare afectivă, cu corespondentele lor fiziologice: respirație cu ritm rar și amplitudine mică, viteză și circulație sanguină mică și presiune slabă pentru liniștire și ritm respirator rapid cu amplitudine mare și stimularea

sistemului respirator pentru celălalt pol. O dată cu dezvoltarea ergonomiei, au fost notate anumite efecte fiziologice și neuropsihice caracteristice diferitelor culori. Culorile închise au un efect depresiv, descurajant, negativ, cele prea vii sunt obositoare, culorile deschise au un efect stimulant, vesel, pozitiv. Roșul are efect stimulant asupra respirației, circulației sanguine și tonusului muscular dar și asupra funcționării intelectuale și dă senzația de apropiere în spațiu; verdele are efect hipotensiv și vasodilatator, este o culoare rece, liniștitoare, calmantă asupra sistemului nervos central și dă senzația de depărtare în spațiu; galbenul este o culoare veselă, caldă, care stimulează sistemul cardio-vascular, vederea, calmează psihonevrozele și dă senzația de apropiere în spațiu; albastrul scade presiunea sanguină și tonusul muscular, calmează respirația și frecvența pulsului, este o culoare foarte rece, liniștitoare, în exces poate provoca depresie și dă senzația de depărtare în spațiu; violetul crește rezistența cardio-vasculară și pulmonară, este o culoare rece, cu efecte excitante asupra sistemului nervos central, descurajantă, neliniștitoare și dă senzația de apropiere foarte mare în spațiu.



Fig. 30. Primăvara - Dejanu Alexandra, 5 ani. Deși reprezintă flori, imaginea colorată în griuri, cu mult negru, atestă un subiect care preferă viața retrasă, izolată de grup.



Fig. 31. Părinții - Butnariu Beatrice, 4 ani. Desen în pensulă, în culori pure.

În alegerea practică a culorilor subiectul este pus în fața unei situații de opțiune, actul de alegere se presupune că implică întregul sistem motivațional al persoanei. Preferințele și respingerile exprimate oferă puncte de reper pentru conturarea unei imagini despre personalitatea abordată de diagnostician. Max Luchser a folosit ca material util pentru explorarea personalității umane tocmai culoarea, pe care a denumit-o limba maternă a inconștientului. El a elaborat pentru prima dată un test al culorilor în 1947, folosit și astăzi în psihodiagnostic și cunoscut după numele său: Testul Luchser sau Testul culorilor. Testul pune subiectul în situația de a ordona anumite culori după preferința sa. Testul complet conține șapte seturi de culori sau subteste, preferată fiind însă forma prescurtată, care se rezumă la opt culori: roșu, galben, albastru, verde, violet, ocru, gri și negru. Deoarece nu intră în interesul lucrării de față prezentarea succintă a acestui test, ne vom opri doar la anumite date pe care le considerăm semnificative în general și care sunt desprinse din studiile lui M. Luchser. Astfel, se consideră că propensiunea către culorile fundamentale (galben, roșu, albastru, verde) ar exprima dezvoltarea armonioasă a persoanei, în timp ce respingerea uneia sau a mai multor culori de bază ar fi un semn al dezechilibrului.

Asocierea culorilor în diade are, de asemenea, semnificații psihologice:

- *albastru-verde*: indivizi pasivi, în caz de fixație, tendință la pasivism,
 - *roșu-galben*: indivizi activi, în caz de fixație, tendință la activism,
 - *albastru-galben*: heteronomie (orientat din punct de vedere relațional către exterior, către ceilalți, maleabilitate, acceptarea ușoară a altor opinii, conduite; sensibilitate, feminitate, dizolvare), în caz de fixație, tendință la heteronomie,
 - *albastru-roșu*: adaptabilitate, în caz de fixație, tendință la identificare,
 - *verde-roșu*: autonomie (orientat din punct de vedere relațional către sine; voință, masculinitate, tensiune), în caz de fixație, tendință la autonomie,
 - *verde-galben*: însingurare, în caz de fixație, tendință la izolare.
- În alegerea făcută, persoana își proiectează în fapt starea sa afectivă pe care încearcă să o compenseze prin preferința pentru o culoare sau alta, care să reflecte ceea ce îi lipsește sau ceea ce constituie aspirația sa. În atribuirea anumitor culori unor personaje desenate, subiectul își va proiecta afectele sale legate de personajul respectiv, ceea ce ne va trimite la tipul de investire relațională.

Semnificația specifică a culorilor

(conform testului Lucher, acceptat pe baza studiilor de neuropsihofiziologie)

Albastrul este o culoare concentrică, pasivă, heteronomă, senzitivă, indică tendințe spre încorporare și unificare. Aspectele afective ar fi: liniștire, mulțumire, tandrețe, afecțiune, dragoste. Din punct de vedere fiziologic, albastrul închis contribuie la liniștirea sistemului nervos central, scăderea ritmului cardiac și respirator. Preferința pentru albastru reflectă nevoia de liniștire, pace, securitate. Aceste persoane sunt sensibile, receptive la aspectul estetic al lucrurilor. Respingerea acestei culori este caracteristică persoanelor agitate, neliniștite, instabile sau celor ce se găsesc într-o situație de dependență din care doresc să iasă. La copii, respingerea culorii albastre semnifică absența capacității de concentrare și dificultăți de învățare. Semnificația psihologică variază în funcție de nuanța și tonul culorii (mai puternică în cazul unui albastru închis).

Roșul este o culoare excentrică, activă, autonomă, operativă și semnifică în același timp înclinare spre competiție, ofensă, chiar agresivitate (cu atât mai accentuată cu cât nuanța preferată este mai aprinsă). Din punct de vedere afectiv reprezintă dorință, excitabilitate, dominare, sexualitate. Fiziologic, roșul ridică presiunea sanguină și crește ritmul respirator. Preferința pentru roșu este un indiciu al unei puternice dorințe de succes, luptă, cucerire, concurență. Astfel de persoane preferă activități de conducere, organizatorice, sportive, de creație, care să solicite multă energie fizică și psihică. Roșul sugerează cantonarea în prezent. Respingerea acestei culori sugerează o stare de epuizare fizică sau psihică, ce fi poate fi cauza unei suprasolicitări sau poate însemna o vitalitate scăzută, subiectul căutând să se protejeze de orice stimulare exterioară.

Galbenul este excentric, activ, proiectiv, heteronom, expansiv, semn al aspirațiilor și căutărilor. Sub aspect afectiv este semnul instabilității și al originalității dar și al speranțelor. Ca orientare temporară, galbenul reprezintă viitorul (persoane fixate către viitor). Preferința pentru galben este legată de speranța rezolvării favorabile a situațiilor conflictuale existente, de nevoia de relaxare, dar și de instabilitate (uneori schimbare de dragul schimbării), superficialitate, dorința de a impresiona, acceptarea oricăror lucruri noi sau moderne. Respingerea culorii galbene este un semn al izolării, neîncrederii în ceilalți. Respingerea are, ca și preferința absolută, semnificația unei instabilități.

Verdele este o culoare concentrică, autonomă, posesivă, cu tendințe la apărare și reținere. Afectiv, verdele sugerează perseverență, încăpățănare, încredere și stimă de sine. Fiziologic, preferința pentru verde reprezintă un tonus ridicat al mușchilor netezi (ai organelor interne). Psihologic, alegerea prioritară a verdelui este caracteristică subiecților care vor să impresioneze, să fie admirați, să impună, dar în același timp sunt conservatori, cu tendințe critice și moralizatoare față de cei din jur. Individul care alege culoarea verde se simte superior, plin de putere, capabil să conducă și să influențeze evenimentele. Refuzarea acestei culori poate să însemne reacția la o tensiune impusă, reprezentată de frica de schimbare posibilă a poziției sociale sau o trebuință de a atribui celor din jur cauza propriilor eșecuri.

Violetul, amestec de roșu și albastru, îmbină activismul roșului cu liniștea și calmul albastrului. Este indiciul apropierii, adaptării, intimității, dar și al intuiției și sensibilității. Din numeroasele cercetări

efectuate s-a ajuns la concluzia că subiecții normali preferă culorile roșu și albastru, iar cei imaturi psiho-afectiv sunt atrași de violet. Preferința pentru violet ar mai însemna disfuncții endocrine, printre care este menționată hipertiroidia psihosomatică (pe bază de stres). Din punct de vedere psihologic, culoarea violet este atribuită persoanelor care doresc să impresioneze sau să fie impresionate prin farmecul personal, cu o deosebită nevoie de relații intime, lipsite însă de multă responsabilitate. Respingerea acestei culori desemnează o atitudine critică, rezervată, dorința unor relații clare și bine definite.

Griul colorat (maroul) este exponentul confortului fizic și psihic. Ne trimite către nevoia de odihnă, de securitate, de o ambianță lipsită de probleme sau responsabilități. Această nevoie poate urma unui disconfort fizic sau unei situații conflictuale. Respingerea acestei culori este caracteristică subiecților individualiști, ambițioși, care disprețuiesc confortul fizic și satisfacțiile senzoriale și care prin aceste atitudini speră să fie priviți ca personalități aparte, ieșite din comun.

Griul neutru este rezultatul amestecului, în diferite proporții dintre alb și negru. În limbajul specialiștilor ele nu sunt culori, ci polii opuși ai scării tonale a oricăreia dintre culori. Punctul maxim de închidere sau de deschidere a culorii – cu alte cuvinte. În sens figurat, prin gri se înțelege ceva șters, lipsit de expresivitate. Din punct de vedere stimulativ este considerat o graniță între deschidere și închidere în sine, între tensiune și relaxare. Preferința spre culoarea gri indică subiecți care încearcă să se izoleze de orice stimulare sau influență exterioară, pentru a ieși din situația actuală, probabil neplăcută. Respingerea culorii gri sugerează o dorință puternică de participare la evenimente, nevoie de stimulare exterioară, tendința de a încerca noi căi de acțiune sau de posibilități ce se deschid în calea subiectului.

Negrul este simbolul stingerii, negării, renunțării. Propensiunea către negru semnifică negativismul, protestul împotriva situației existente care apare dezagreabilă, renunțarea la toate. Folosirea în mod echilibrat a negrului (fără excese) poate indica o capacitate de rezolvare a problemelor prin compromis. Respingerea în totalitate ne trimite către menținerea capacității de luptă, către un individ care vrea să decidă singur, să-și controleze propriile acțiuni și hotărâri, dar poate fi și semnul unor pretenții exagerate sau al imposibilității de a renunța la ceva.

Dacă valoarea psihologică a alegerii și utilizării culorilor este incontestabilă, interpretarea psihologică a rezultatelor nu poate fi făcută

decât în funcție de vârsta individului. Absența culorilor în desen sau numai în unele teme traduce un vid afectiv sau tendințe antisociale. R. Davido (1998) vorbește despre două moduri în care folosește copilul culorile: pe de o parte, imitând natura (cer albastru, iarbă verde, soare galben), pe de altă parte, urmându-și inconștientul.

Folosirea culorii roșii în exclusivitate până la vârsta de 6 ani este considerată normală. Tonalitatea sa scade la copiii bolnavi. După 6 ani, folosirea în exces a roșului indică o tendință spre agresivitate și o lipsă de control emoțional.

Copiii care utilizează în mod preponderent albastrul au un comportament mai controlat decât cei care folosesc roșul. Folosirea lui după 6 ani indică o bună adaptare; utilizat exclusiv, poate semnifica un control de sine prea marcat.

Utilizarea verdelui este comparabilă cu cea a albastrului și indică interrelațiile umane.

Galbenul este foarte des asociat roșului, utilizat în exces denotă dependența crescută a copilului față de adult.

Griul colorat (maroul) este considerat culoare regresivă (ca toate nuanțele închise) și poate traduce atât o proastă adaptare familială și socială, cât și diversele conflicte ale copilului. Nuanțele regresive sunt preferate de copiii încăpățânați.

Violetul este rareori utilizat de copiii mici, iar dacă se întâlnește, indică neliniște. Se asociază de obicei albastrului și trădează anxietate. Este folosit mai ales în perioadele de adaptare dificilă. Utilizarea lui este uneori întărită de verde.

Negrul poate fi utilizat la orice vârstă și indică în mod special angoasă. Uneori ar fi dovada unei bogății interioare. El are un simbolism specific în timpul pubertății, când relevă rezerva și pudoarea sentimentelor.

În desenele sale, un copil extravertit, îndreptat către exterior, cu o activitate debordantă, care caută mereu contacte sociale, cu o anumită tendință spre instabilitate, va utiliza un număr mare de culori și va alege în mod special roșul, galbenul, portocaliul și albul.

Copilul introvertit, cu o activitate restrânsă, cu contacte sociale puține și dificil de raliat, va folosi puține culori, în general două – albastrul în asociere cu verdele, violetul cu negrul, sau foarte mult griul. Un copil bine adaptat va utiliza de la patru la șase culori.

În cursul evoluției sale, un individ nu manifestă întotdeauna aceeași preferință pentru o gamă cromatică. El poate trece prin perioade

când are afinități acromatice, ca după un timp să se simtă bine în prezența culorilor vii, pure. De aceea, în interpretarea psihică a subiectului, culoarea dominantă dintr-un desen nu are o valoare absolută; totuși, în general, culorile calde și deschise indică un bun echilibru, optimism, cele închise o tendință spre tristețe, anxietate sau opoziție, iar nuanțele pale un dezechilibru afectiv.

I.5. SCURTĂ PREZENTARE A UNOR TESTE PROIECTIVE BAZATE PE DESEN utilizate în psihodiagnoza copilului

1. Testul omulețului a fost elaborat de Florence Goodenough și oferă indicii asupra nivelului de dezvoltare intelectuală al copilului. Dezvoltarea cognitivă este evaluată prin gradul de perfecțiune și completitudine al desenului, prin echilibrul general și bogăția detaliilor. Evaluarea se face prin intermediul unor indici legați direct de maturitatea psihomotrică, de percepția propriei scheme corporale și de proiectarea copilului în desen. Fiecărei vârste îi corespunde un omuleț. Testul poate fi aplicat de la vârsta de 3 ani până la 13 ani și jumătate de vârstă mentală (unii autori restrâng perioada de vârstă cronologică de la 5 la 10-12 ani). El poate fi aplicat și la un adult a cărui vârstă mentală se încadrează în limitele amintite. Testul constă în a-i spune copilului să deseneze un omuleț, cât poate de bine. Goodenough a divizat omulețul în 52 de elemente în funcție de care desenul este evaluat; cifra obținută este transpusă în vârstă mintală, aceasta putând fi convertită apoi în coeficient intelectual (Q.I.). Limitele și inconveniențele testului au fost prezentate în materialul cursului anterior.

2. Fișa lui Prudhommeau este utilizată ca test al nivelului mintal în condițiile în care copilul este pus să reproducă diverse desene într-o încăpere, în fața unui model.

3. Personajul în ploaie constă în a-i cere subiectului să deseneze inițial un personaj, apoi același personaj în ploaie. Pornind de la considerentul că ploaia face mediul înconjurător stresant, copilul va abandona mecanismele de apărare și se va prezenta așa cum se simte din punct de vedere al vulnerabilității.

4. Testul desenului figurii umane (K. Machover) pornește de la modificarea testului omulețului, propunând desenarea succesivă a

două persoane de sex diferit. Interpretarea se face din punct de vedere adaptativ, expresiv și proiectiv.

5. **Testul desenului liber al lui G. Minkovska** reprezintă personaje sau orice alege copilul să deseneze. Permite aprecierea modului particular de percepție a copilului în două tipuri distincte: tipul senzorial, la care modalitatea de realizare a desenului nu este prea precisă, dar detaliile sunt legate unele de altele printr-un dinamism viu și tipul rațional care are o manieră mai precisă de a desena, cu redarea riguroasă și de obicei simetrică a elementelor, dar într-un mod izolat. Desenul liber oferă și indici privind viața afectivă a subiectului, prin analiza conținutului.

6. **Testul casă-copac-persoană** al lui J. N. Book oferă două etape de lucru, cu scopul de a îmbogăți situația proiectivă: momentul grafic, nonverbal, în care copilul desenează cele trei elemente indicate și momentul verbal, interpretativ, în care copilul este solicitat să descrie, să definească și să interpreteze ceea ce a desenat. Etapa verbală creează asociații libere relevante pentru cunoașterea problemelor emoționale și relaționale ale copilului. Testul oferă indici despre modul în care percepe copilul mediul înconjurător, proiecția propriului său mod de a fi și de a simți în raport cu sine și cu alții.

7. Porot (1965), pornind de la studiile lui Morgenstern (1937) și Minkovski (1952), a elaborat **testul desenului familiei**, pe care l-a folosit cu succes pentru a înțelege problemele nevrotice ale copilului și pentru intervenția asupra acestora. El consideră că acest test oferă acces la sentimentele reale pe care copilul le nutrește față de familia sa și la locul pe care el crede că îl ocupă în cadrul acesteia. Copilul reprezintă realitatea subiectivă și imaginea familiei așa cum a remodelat-o în fantasmele sale. Este vorba, prin urmare, de o familie a dorinței, care în funcție de tendințele afective ale copilului poate fi investită și valorizată sau, dimpotrivă, dezinvestită și devalorizată. Orice omisiune sau deformare a unui personaj într-un sens sau altul oferă date importante cu privire la cunoașterea lumii sale interioare, dar și a comportamentului său în raport cu personajele familiale. Interpretarea desenului familiei se face din trei perspective: a dezvoltării, socio-culturală și proiectivă. Testul poate fi aplicat și într-un mod mai simbolic, cu folosirea unor personaje din lumea animalelor, modalitate utilă mai ales în cazul copiilor cu puternice reacții de apărare în fața cerinței de a-și reprezenta propria familie. Ca variație a testului familiei,

mai este utilizată familia în acțiune, în care fiecare membru al familiei este reprezentat în îndeletnicirea sa obișnuită.

8. Desenul geometric poate fi folosit, de asemenea, pentru evaluarea nivelului de dezvoltare mintală. La 5 ani un copil trebuie să fie capabil să copieze un pătrat, iar la 7 ani un romb. Pentru copiii mici se utilizează mai ales testul lui Bender, care constă în a reproduce figuri geometrice, acest fapt fiind posibil doar dacă structura a fost înțeleasă. Figurile sunt din ce în ce mai complexe iar etalonarea permite aflarea nivelului mintal al copilului. După 8 ani se folosește figura complexă a lui Rey.

9. Testul mângălelilor este folosit pentru a explora situația oedipiană mai mult sau mai puțin depășită. Poate fi extins la adolescent sau chiar la adult. Tehnica mângălelii a fost descrisă de Florance Cane (1951) ca o metodă neamenințătoare de a-i ajuta pe copii să-și exprime părțile inconștiente sau neacceptate. Procedura originală cere inițial copilului să-și utilizeze întregul corp pentru a face un desen în aer cu mișcări largi și ritmice. După experimentarea libertății mișcării, copilul, cu ochii închiși, transferă aceasta pe o foaie, printr-o mângăleală. Exercițiul corporal are ca intenție eliberarea de inhibiții. După ce mângăleala este completă, ea va fi examinată de copil, care îi va atribui un anumit înțeles (metodă ce permite regresia până la vârsta realismului fortuit). Pentru Corman, mângălelile reprezintă sinteza conflictului dintre impulsurile instinctive și controlul lor prin Eu. Produsul inițial este completat prin utilizarea acelor linii care se potrivesc imaginii mintale, iar efectul final poate fi foarte diferit de prima impresie produsă.

10. Desenarea sentimentelor ajută copilul ca prin reprezentarea grafică a ceea ce simte, să-și exteriorizeze, să se confrunte și să-și controleze afectele dificile.

11. Testul DAVIDO-ChaD necesită patru desene: desenul din copilărie (C), care nu este desenul copilului, ci cel pe care copilul îl făcea cel mai des când era mai mic; desenul mâinilor (Ha), prin care se cere copilului să deseneze niște mâini, atâtea câte vrea, în poziția în care vrea; desenul mâinii care jenează (D) sau deranjează; desenul liber (FD), care este desenul făcut cel mai frecvent în perioada în care se desfășoară testul. Cerințele sunt cât mai vagi iar subiectul are la dispoziție creioane colorate și un creion negru, fără liniar sau radieră. Acest test este deosebit de util pentru identificarea abuzurilor sexuale la copil.

CAPITOLUL II

ASPECTUL ARTISTIC AL DESENELOR CREATE DE COPII

Îmbogățiți cu informațiile din capitolul anterior, vom merge mai departe pe drumul cunoașterii desenelor practicate de copii. Pentru înțelegerea evoluției formelor, vom ține cont și de câteva probleme legate de posibilitățile ochiului lor de a percepe. Acuitatea vizuală la preșcolari este slab dezvoltată. Lipsiți de capacitatea de acomodare a vederii la diferite distanțe, ei nu pot percepe formele reale aflate la mari depărțări. Prezbitismul este frecvent la copiii mici, așa încât ei, pentru a vedea bine aspectul firesc al obiectului își supun văzul la un efort mult mai mare decât adultul. Copilul nu poate sesiza formele reale ale obiectelor privindu-le lateral sau cu coada ochiului. Ca să înțeleagă bine aspectul unui lucru, el întoarce capul cu totul, ca să-l poată vedea frontal, cu ambii ochi. Cercetează mult timp și asociază imaginea cu gândirea și emoția sugerate de acel obiect.



Fig. 32. Neferu Robert, 3 ani - Grafieri specifice realismului fortuit.

Pentru înțelegerea corectă se impune, așadar, să vedem desenul copiilor cu ochii minții lor. Așa cum s-a mai menționat, primele forme reale de manifestare plastică apar în jurul vârstei de 4 ani. Dacă este o acțiune manifestată spontan, nereglată de influențe externe, grafierea e denumită, datorită purității sale, *artă infantilă*, asemănată în lumea creației cu *primitivismul absolut* care apare la oameni în paleoliticul mijlociu. Este vorba aici despre imaginea desenelor create de copiii mici, care încă nu s-au lovit de influența artei dezvoltate și nici nu au stabilit un contact cu problemele legate de desenul impus de școală sau de familie. Etapa corespunde fazei numită de psihologi *realism intelectual*. Formele anterioare, ale *măzgălelor*, ne sunt cunoscute. Copilul mic, dacă are la dispoziție creion și hârtie, mult timp este atent doar la urma lăsată de condei pe coală, urmă pe care o percepe ca pe un fenomen interesant în sine. El este mirat de efectul grafic al mișcării creionului pe foaia de hârtie și repetă de nenumărate ori operația.



Fig. 33. În curtea grădiniței - Dobre Rareș, 5 ani.

Aproape doi ani liniile rezultate au un aspect dezordonat, aparent haotic și sunt departe de a reprezenta ceva. Până în jurul vârstei de 4 ani, ceea ce noi numim doar o *simplică joacă*, sau *mâzgăleli* reprezintă de fapt un efort intelectual destul de complicat, susținut prin reveniri în sute, chiar mii de variante, care conduc la descoperirea posibilității de a crea semne grafice prin corelarea lucidă a mișcării mâinii strânse pe condei. În același timp, atent la diferențe între aspectele grafierii, descifrează principalele forme ale liniei, împreună cu posibilitățile ei de expresie.

Tot în această aparentă *joacă*, ce se manifestă începând de la vârsta de un an, copilul descoperă pata de culoare și este tentat să exerseze semne grafice colorate. Dar încă din fașă, toți minorii care trăiesc în societăți pe care le numim *civilizate*, sunt constrânși de părinți să nu *păteze* sau să *murdărească*. Adultul nu înțelege și acceptă greu chiar și mâzgăleala cu condeiul pe hârtie a copilului și asta doar pentru că în acele momente, absorbit cu totul de ceea ce face, micuțul e cuminte, nu deranjează. Pedepsind minorul când mâzgălește sau creează pete de culoare, îi întârziem cu 2-3 ani, până va merge la grădiniță, inițierea în domeniul cromaticii.



Fig. 34. *Exercițiu cromatic - State Ruxandra, 5 ani. Distingem plăcerea copilului de a crea pete colorate, fără ca acestea să reprezinte neapărat ceva.*

Punctul, împreună cu posibilitățile sale de expresie, e descoperit de copil mai târziu, în faza *realismului fortuit*.

Apreciem că prin desenul său copilul nu se joacă ci, fără să știe, aprioric, se angajează cu multă seriozitate într-o cercetare care-l pune în situația de a descoperi singur ceea ce noi numim *pată de culoare, linie și punct*, împreună cu principalele lor *posibilități de expresie*. Așa se face că la 3 ani, când desenează *omulețul mormoloc*, sau mai bine spus, în faza *realismului intelectual*, care începe la 4 ani, când copilul începe fluent să deseneze sugerând jucării, obiecte reale, ființe sau oameni întregi, toate sunt creionate prin linii bine stăpânite, corecte, uneori chiar în duct continuu și nu fărâmițate, incerte, sau retușate, așa cum practică mai târziu elevii din licee în desenele lor analitice.



Fig. 35. Case - Dobre Rareș, 5 ani

Desenul copilului nu reprezintă o copie fidelă și amănunțită a realității văzute. Limbajul plastic al copilului se bazează pe folosirea unui *alfabet universal*, în care unele elemente sunt introduse mai repede iar altele mai târziu. Considerăm lucrarea sa intelectuală pentru că la vârsta preșcolară el nu poate desena după model, ci numai din memorie și din imaginație. Desenează doar ceea ce-l interesează în obiect sau ființă din punct de vedere intelectual, cu alte cuvinte adevărul pe care îl cunoaște el despre obiect și nu așa cum se prezintă acesta în realitate. Trebuie să înțelegem că, înainte de a cunoaște scrierea și posibilitățile de comunicare prin

intermediul ei, copilul vorbește prin desen despre sine și despre lumea în care trăiește. Imaginile create nu folosesc nici una din tehnicile redării realiste, cum ar fi *raccourci*-ul, proiecția, lumini și umbre, sau perspectiva. Ele nu sunt o redare optică a realității văzute, ci o simbolizare intelectuală a acesteia, motiv pentru care numim realizările lor *desene ideoplaste*.

Vom descrie principalele aspecte ale desenelor făcute de copii și motivația care duce la formarea acelor viziuni, urmărind prin asta crearea unor repere care să-i ajute pe educatori, învățători și institutori la stabilirea unor reale valori privind *arta infantilă*.

- Așa cum s-a explicat privind imaginea *omulețului*, desenul copilului mic ne prezintă oamenii văzuți doar din față, cu un număr variabil de degete la mâini, cu membrele și capul disproporționat de mari și, de obicei, fără trunchi. Contactul cu adultul are loc numai frontal, dialog în care rolul cel mai important îl joacă fața adultului și mâna care mângâie sau oferă ceva. În această situație este firesc ca cel mic să deseneze numai ceea ce consideră că e important și îl impresionează la adult sau la semenii lui.



Fig. 36. Cu bunica în curte - Bodnariu Florian, 6 ani.

- Copilul nu analizează raportul dintre segmentele unui ansamblu din natură sau modul în care ele compun întregul. În planșa sa el își desenează ideogramele atent la fiecare în parte, rupt total de compunerea armonioasă a întregii lucrări. Redă însă cu multă pricepere funcția fiecărui element. Pentru el cocoșul cântă, pasărea sau albina zboară, pomul are în ramuri fructe iar floarea este frumos colorată.



Fig. 37. Primăvara - Trufășilă A. Maria, 6 ani. Copilul e atent la redarea picturală a celor mai importante aspecte ale primăverii: flori, verdeață, soare, păsări călătoare.

- Toți copiii confundă ideea de *verticală* cu aspectul perpendicular al dreptei la un plan, chiar dacă acesta e înclinat. Hornul casei, spre exemplu, este desenat perpendicular pe muchia în pantă a acoperișului. Un munte își are desenați verticali doar brazi de pe platoul orizontal al reliefului, în timp ce brazii crescuți pe panta versantului sunt redați înclinați. Tot înclinați în unghi drept cu panta sunt desenați și stâlpii de telegraf sau casele de pe muchia înclinată a dealului. Oamenii care urcă sau coboară sunt înfățișați și ei la fel. Un deal împădurit e desenat cu copacii implantați pe forma sa concavă așa cum stau țepii pe spinarea curbată a ariciului. Atent cu redarea oblică a segmentelor din

desenul său, copilul depune eforturi mult mai mari decât în grafierea obișnuită pentru că-și concentrează privirea printr-o poziționare a capului, a mâinii și chiar a trunchiului ca să poată obține corect perpendiculara la muchiile înclinate. Convingerea sa despre verticalitatea brațelor ori a hornului este atât de mare, încât până și fumul care iese din casă urcă în rotoacele spre cer pe direcția înclinată a aceluia horn.



Fig. 38. *Excursia cu trenul - Dragomir Bianca, 8 ani. Optimismul imaginii rezultă din sugerarea mișcării prin desen, folosirea culorilor vii și atmosfera luminoasă.*

- Copiii nu pot și nici nu sunt preocupați de a reda prin intermediul perspectivei deformările optice ale obiectelor și ființelor, adică aparenta lor creștere sau descreștere în dimensiuni în funcție de apropierea sau depărtarea în spațiu. Ei știu că omul în realitate nu poate deveni mai mic dacă e plecat undeva departe. De aceea un desen care ilustrează o clasă de copii aflată în pauza dintre ore în curtea școlii, îl prezintă în același timp și pe un copil care, chiulind, a urcat pe dealul din zare, acesta fiind înfățișat la fel de mare ca oricare din grup pentru că, având aceeași vârstă, se consideră că trebuie să aibă aceleași dimensiuni.



Fig. 39. *Primăvara - Văduva Alexandra, 6 ani. Cunoștințele despre anotimp sugerate prin flori, copac înfrunzit, soare și păsări călătoare sunt însoțite de nostalgia dată de omul de zăpadă care piere.*

- Compoziția plastică cu mai multe obiecte ori personaje are, în viziunea copiilor, rezervate spații sensibil egale pentru toate componentele. Imaginea, fiindcă amintește de modul de redare a localităților, a drumurilor sau a formelor de relief pe o hartă, e numită *desen cu aspect topografic*. Observăm în imaginile create de copii, că nici un obiect nu îl acoperă pe celălalt. În aspectul acesta al ordonării elementelor din desen, chiar dacă avem de-a face cu înșiruirea obiectelor sau a siluetelor, toate reprezentările sunt întregi, fiecare din ființe având un cap, două mâini, două picioare, două urechi, doi ochi etc.

- Una dintre cele mai importante abateri de la realismul optic, întâlnit cel mai des în desenul copiilor, este mărirea exagerată a persoanelor importante sau a obiectelor care produc o impresie puternică asupra celui care desenează. Copilul mărește uneori chiar și unele componente ale personajului, părți care i se par mai importante sau îi plac mai mult. O astfel de deformare dirijată de afectiv, conștientă la copil, se numește *gigantism* sau *perspectivă afectivă*. Prin urmare nu trebuie să mire pe

nimeni că silueta lui Moș Crăciun, care, de regulă e interpretat la grădiniță de un om mic de statură și adus de spate, în desenul copilului ocupă toată foaia, iar restul cadrului festiv, cu întregul colectiv didactic – copii, profesori și chiar părinți, este sugerat sumar, fără importanță majoră. Zmeul sau Baba-Cloanța din desenul preșcolarului sunt mai mari decât copacii pădurii în care viețuiesc, iar autorul unui desen, dacă se reprezintă pe sine spunând o poezie la serbare, ori cum a fost sărbătorit de ziua sa, va fi cel mai mare personaj din desenul său.

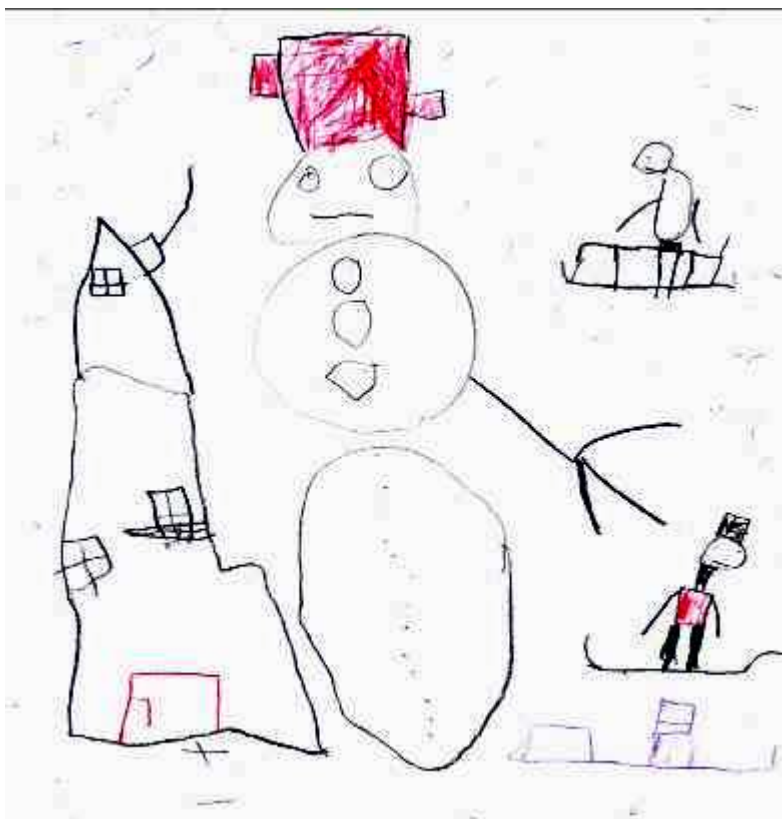


Fig. 40. *Omul de zăpadă* - Cârstoiu Andrei, 6 ani. Gigantismul justifică pasiunea copilului pentru omul de zăpadă.



Fig. 41. Căsuța din pădure - Vlaicu Elena, 4 ani. Desen tip Röntgen.

- Un alt aspect important al desenului infantil este și *transparența Röntgen*. Se înțelege prin asta redarea în planșe și a acelor părți care în realitate nu se văd, dar sunt foarte importante pentru transmiterea unei idei. Știind că la sfârșitul lunii tata este așteptat acasă cu leafa, copilul îl desenează venind cu mulți bani la el, ca și cum haina și paltonul sunt transparente în zona buzunarului. La serbarea Crăciunului, legendarul moș este desenat purtând în spate un sac în care se văd limpede toate jucăriile dorite la acea vreme de copil, ca și cum uriașa desagă ar fi făcută din folie transparentă de plastic. Clădirea grădiniței, a căminului sau a școlii e înfățișată ca o casă cu pereți transparenți, prin care vedem ilustrate activitățile din interior. Impresionat de cadourile vestimentare primite, copilul nu ezită să se deseneze îmbrăcat cu întregul set al lenjeriei în care distingem până și maioul, șosetele sau chiloțeei care transpar prin hainele grele reprezentate de uniformă, palton sau cizmulite. La fel și părul unei fetițe cochete, împletit atent în codițe cu fundițe, se poate vedea limpede prin blana căciuliței care-i acoperă tot capul.

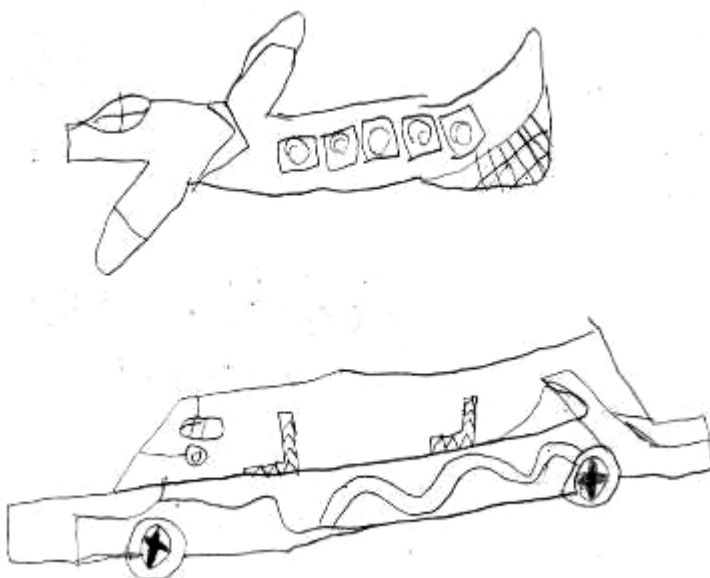


Fig. 42. Jucăriile preferate - Oncescu Costin, 5 ani.

Toate aspectele prezentate, deși reprezintă corect modul de a desena al copilului, se găsesc rareori în totalitatea lor și mai ales în forma lor pură, în aceeași planșă. De cele mai multe ori le întâlnim amestecate între ele, cu tendințe de dispunere într-o direcție sau alta, uneori asociate într-o armonie deplină, cu mare putere de sugestie. Trebuie să înțelegem că în desenele sale copilul nu își propune să facă artă.



Fig. 43. *Plimbare în natură* - Popescu Bianca, 6 ani.

Planșele sale sunt mesaje ilustrate către adult sau coleg. Prin desenul său își propune să trans-mită idei și sentimente care reflectă gândurile sale despre oameni, des-pre funcționalitatea obiectelor sau despre mediu. Aparent asemănătoare între ele, lucrările își au, fiecare, entitatea sa, legată de mesajul pe care minorul își propune să ni-l transmită. Elementele cu mare importanță pentru el sunt desenate uneori din mai multe unghiuri, cu disocierea detaliilor, reprezentările pornind de la ceea ce copilul cunoaște și nu de la ceea ce vede, fază care durează până în jurul vârstei de 10 ani. Preocupat de transpunerea pe suprafața plană a hârtiei doar a cunoștințelor sale despre realitate, copilul utilizează un desen simplificat, foarte schematic. Folosește mai mult liniile drepte care,

prin natura lor, sunt mai ușor de desenat decât cele ondulate. Bunăoară brațele sau picioarele sunt redată doar prin segmente de dreaptă, terminate cu câteva linii mai scurte prin care sunt reprezentate degetele. Forma complicată a capului – purtătorul portretului, care diferă de la un ins la altul și ține amprenta lizibilă a entității fiecărui om – în desenul copilului este redusă la un simplu cerc, trasat cu multă siguranță, de obicei printr-o singură linie curbă închisă. Abaterile de la realitate din desenele copiilor nu pot fi numite greșeli. Urmărind ilustrarea cunoștințelor sale despre lume și nu realitatea firească, copilul când desenează oameni sau animale, nu poate studia proporția dintre diversele părți și întreg, poziționarea părților în cadrul întregului sau numărul părților ce compun acel întreg. El folosește schema cea mai simplă a elementelor figurative pentru ilustrarea unor gânduri și sentimente. În imaginația sa tabloul realității obiective, rupt de o trăire psihică sau de mesaj afectiv, este incomplet.



Fig 44. *Primăvara - Vlaicu Bogdan, 6 ani. Bucuria revenirii la viață a naturii este sugerată prin tot ce cunoaște minorul: păsări călătoare, soare, nori, pomi înfrunziți, dar și căldura din casă. Observăm repartiția topografică a elementelor în tablou.*

Angajat să cunoască mult mai bine realitatea externă și impresionat de multitudinea și complexitatea aspectelor ei, adultul, dezamăgit că nu o poate reda grafic așa cum se prezintă ea ochiului, refuză să mai deseneze. Trebuie să recunoaștem că, lipsit de complexul legat de neputința ilustrării corecte a realității văzute, copilul stăpânește mult mai multe posibilități de-a ilustra gânduri și stări emoționale.

Valorile decorative sunt întâlnite foarte rar în picturile copiilor. Acestea necesită o sinteză conștientă a desenului dirijat de analiza exigentă a formei, studiu practicat doar de elevii din gimnazii sau din licee. La copiii mai mici aspectele decorative apar uneori în desene, în primul rând, datorită repetării ritmice, înșiruirii și grupării diverselor elemente cu care operează. Alteori, urmând tendința firească de repetare ritmată, automatismul mișcării mâinii duce la apariția spontană a unor forme cu sensuri oarecum decorative. Abia în jurul vârstei de 7-8 ani, copilul își dirijează voit automatismul ritmic în crearea unor valori decorative, atunci când ilustrează în planșele sale ideoplastice întâmplări cu ecou sentimental și intelectual.



Fig. 45. *Primăvara - Bârloiu Ani, clasa a II-a. Repetiția petelor de culoare și înșiruirea păsărilor în zbor creează involuntar un decorativism.*

Aspectul ușor decorativ mai poate fi dirijat și de natura instrumentului folosit. Cu creionul se poate modela linia, atât în grosime cât și în intensitatea urmei lăsate, în timp ce carioca oferă o linie egală, de un colorit uniform pe toată lungimea sa, care prinde bine în crearea unor forme decorative aplatizate. În aceeași măsură, forma hârtiei pe care copiii își transpun ideogramele lor, poate reprezenta motivația unei imagini. În general, pătratul sau dreptunghiul hârtiei pot sugera repartizările echilibrate sau simetrice ale siluetelor sau ale petelor de culoare. Dar în oricare din situații, trebuie să acceptăm ideea că activitatea decorativă a copilului este involuntară. Când totuși apare, desenul decorativ al copilului este inconștient, impus doar mecanic de mișcarea ritmică a mâinii sau de specificul materialului.



Fig. 46. Iarna - Bodnariu Florian, 6 ani. În afara liniei mișcate, compoziția este animată și prin coloritul axat pe albastru și roșu.

În concluzie, observăm că toți copiii de vârstă preșcolară, indiferent de etnia lor, sunt preocupați să deseneze doar realitatea știută și nu cea văzută, evită folosirea proiecțiilor și a perspectivei, folosesc modificarea afectivă a imaginii, ca și o serie de alte abateri de la aspectul obiectiv al lumii reale, așa cum s-a amintit mai sus. Din aceste motive vom numi arta lor – dacă acceptăm că poate fi numită artă – o *artă de*

conținut. Cu această ocazie vom deosebi între ele două aspecte ale imaginii prin care arta plastică impresionează. Una este *arta de conținut*, guvernată conștient numai de valorile interne, de inteligență și stări emoționale. Spre deosebire de aceasta, *arta formei* este preocupată doar de aspectul fizic al lucrurilor, de imaginea reală a ființei sau a obiectului, așa cum cel mai bine o face aparatul fotografic. În desenul copilului, redarea *formei* aflate în mediul extern eului este practică doar atâta cât e necesar ca imaginea creată să prindă sens. Desenarea realistă a *formei*, în scopul redării ei veridice, nici nu intră în discuție. Copilul este interesat doar de ilustrarea gândurilor și sentimentelor sale ori de povestirea unor întâmplări care l-au impresionat. Imaginea *formei* nu are cum să fie exclusă, dar aspectul ei este într-un tot subordonat ideii pe care își propune să o ilustreze.

Când analizăm desenul copilului preșcolar, deși este făcut cu mult optimism, aparent în joacă, trebuie să-l privim ca pe un mesaj prin care ne comunică sentimente reale, opinii specifice vârstei, specifice subiectului ori gânduri de moment. Referindu-se la funcția de adaptare pe care o are jocul pentru copil, Jean Piaget spune: „*Obligat să se adapteze neîncetat lumii sociale a celor mari, ale cărei interese și reguli îi rămân exterioare și unei lumi fizice pe care deocamdată o înțelege prost, copilul nu reușește să satisfacă trebuințele afective și chiar intelectuale ale eului său decât prin joc. Jocul este o activitate fără constrângeri și sancțiuni prin care copilul transformă lucrurile după trebuințele eului său*”. De aceea, convins că nu greșește, copilul desenează cu aceeași plăcere cu care se joacă. Psihologic vorbind, jocul este o activitate automotivată, în sensul că recompensa este chiar activitatea respectivă în sine, fără întărire externă. Așa considerând și desenul, constatăm că el nu poate fi decât o oglindire sinceră a felului în care copilul vede și gândește lumea. Cum nu există copil normal care să nu se joace, nu poate exista nici copil normal care să nu deseneze. Și oricare dintre aceste desene reprezintă, pentru cine vede bine, un autentic test al dezvoltării gândirii și chiar a structurii psihice a copilului.

Dincolo de aspectele, ușor de sesizat, descrise în paginile anterioare, dacă dorim să citim în sufletul copilului, la analiza atentă a unui desen vom lua în considerație și aspectul liniilor, structura compozițională a desenului și predilecția pentru o anumită gamă cromatică. Privitor la aspectul liniilor putem face următoarele precizări:

- liniile apăsate puternic indică siguranța, încrederea și nevoia imediată de a crea imagini;



Fig. 47. Părinții mei - Craioveanu Andi, 5 ani. Planșa, realizată cu multă pasiune, direct din pensulă, în culori nuanțate spre griuri, sugerează o tensiune psihică.

- liniile imprecise și slabe, cu reveniri stângace, indică timiditate și nesiguranță în acțiuni, dar de cele mai multe ori teama de a nu satisface pretențiile adultului;
- liniile mâzgălite fără continuitate relevă un dezechilibru afectiv-motor;
- sugerarea imaginii doar prin fragmente de linii curbe deschise spre exterior, indică un coleric dificil sau chiar un subiect dezechilibrat psihic;
- când compoziția e structurată prin multă claritate și ordine în repartizarea elementelor pe suprafața hârtiei, acestea fiind redată prin linii decise, avem de-a face cu luciditate și siguranță în gândire. Autodisciplinarea imaginației, susținută prin acceptarea cu ușurință a tehnicității de lucru, anunță aptitudinile care stau la baza viitoarelor talente;
- desenul aparent sintetic, realizat dintr-o singură mânuire de condei, dar departe de a sugera ceva cert, exprimă entuziasm, imaginație

spontană, dorința de a comunica repede dar și lipsa de insistență în activitate, de voință pe durată lungă;

- desenul analitic, care se remarcă prin prezența multor detalii, indică o fire introvertită, izolată, care gândește singură, nu renunță ușor la opinia proprie și acceptă cu greu intervenții externe în educație. De regulă prin desenele sale copilul se implică mental, acționează, pedepsește sau recompensează.

În privința culorilor, chiar și pentru adult, gusturile și preferințele diferă în funcție de mai mulți factori, cum ar fi: structura personalității, mediul socio-cultural și gradul de educație. Nu putem lega rigid subiectul de preferința pentru o singură gamă cromatică. În timpul formării personalității, gustul pentru culori suferă cele mai multe mutații. Întâlnim dese reveniri în viziunile cromatice chiar și pe paleta pictorilor consacrați. Este cunoscută în evoluția artistică a lui Pablo Picasso, înainte de aderarea la cubismul-sintetic inițiat de Georges Braque, atât perioada albastră, cât și perioada roză a creațiilor sale realiste.



Fig. 48. *Primăvara - Moroe Diana, clasa I. Deși ilustrează flori, griul închis care domină obsesiv întreaga lucrare sugerează că autoarea este puternic marcată de traume psihice.*

Despre preferința copiilor pentru anumite game cromatice s-a vorbit în primul capitol al lucrării noastre. Acceptând că structura psihică, uneori nativă a fiecărui minor, se poate vedea în alegerea unor culori cu care operează în limbajul său plastic, putem concluziona că legarea doar de un sector al gamei cromatice se poate prelungi mult și în perioada adultului. La minor suportul emoțiilor care îi dirijează comportamentul în relațiile cu mediul este decodificat foarte bine prin culorile pe care le alege pentru a-și ilustra trăirile interne. Din aceste motive vom fi atenți doar la acele game de culori pentru care copilul are afinități native, nederijate de educația familiei sau a școlii. În primul rând vom observa că la vârstele mici nu pot fi sesizate nuanțe fine sau tonurile apropiate din cadrul aceleiași culori. Sunt preferate culorile pure, adică cele aflate în registrul culorilor primare și secundare. Griurile colorate sunt folosite foarte rar, mai mult întâmplător. Albul și negrul sunt rareori folosite în crearea tonurilor închise ori deschise. Mai repede le găsim întrebuințate în starea lor pură, iar diluarea negrului în apă naște efecte de ton întâmplătoare, nederijate intenționat. Din aceste motive în lucrările preșcolarilor, încă de la grupele mici, distingem o preferință pentru culorile vii, care-și impun prezența doar prin contrastele firești dintre ele.

S-au ocolit în aprecierile noastre de mai sus funcțiile simbolice ale culorilor, pentru că ele diferă de la o țară la alta, de la o grupare etnică la alta și, uneori, își schimbă de-a lungul timpului semnificația chiar în sânul aceleiași etnii. Nu putem confunda simbolul culorilor cu semnificația lor în structura psihică. Simbolizarea culorilor este oriunde stabilită convențional de societate. Spre exemplu, în creștinism, negrul indică tărâmul sumbru al morții, iar albul – puritatea imaculată a *Edenului*. De-a lungul a mii de ani însă, în religia egipteană, mai veche și mai lungă decât creștinismul nostru, același negru simboliza dragostea pentru viața terestră care era condiționată de mărul fertil adus anual de revărsarea Nilului. În schimb, albul simboliza spațiul ocupat de spiritele celor morți. Un timp în Imperiul Bizantin violetul era culoarea doliului, iar roșul purpuriu simboliza viața și era asociat culorii din camerele palatului imperial unde erau născuți moștenitorii tronului. Tot pentru a menține informația la obiect, nu s-a atins aici problema predilecției pentru anumite game cromatice a unor curente artistice sau a culorii oglindite de gustul modei. Apreciem primele afinități pentru culoare ale copiilor pentru că sunt native, țin de structurile lor psihice, nu de etnie sau de conveniențe sociale și nu suferă mutații majore în timp.

Când un copil normal desenează singur, își iubește lucrarea ca pe un jurnal intim sau, mai bine spus, ca pe sine. Transpus cu totul în actul creației sale, este auzit uneori cum povestește pentru sine ceea ce pictează. Chiar dacă la grădiniță sau în clasele primare imaginația sa este îndrumată de tema lecției, el își transpune pe hârtie opinia personală legată de respectiva temă. Lucrarea sa este echivalentul eseului din literatura cultă. Și conștient de autenticitatea imaginii pe care o creează, deseori copilul își revendică dreptul de autor al viziunii artistice, acuzând, spre exemplu: „*Doamnă, Gigel s-a luat după mine!*” Apreciem prin asta că minorul, deși e lipsit total de informații teoretice privitoare la fraudă imitațiilor sau a falsificării operelor de artă, intuiește perfect importanța desenului original ca dialogul eului său cu restul lumii. Nu există situații identice la orele de educație fizică sau de muzică, unde toată clasa execută în ritm aceleași mișcări sau cântă în cor aceeași partitură.

Acceptând că desenul preșcolarului reprezintă oglindirea felului în care el vede și gândește lumea, trebuie să înțelegem că nu-i corect să intervenim cu creionul sau cu pensula în scopul corectării viziunii sale. Desenul copilului conține gândirea specifică vârstei sale, iar noi, de vreme ce nu ne propunem să-i implantăm prematur o gândire majoră, cu tot modul nostru de a percepe lumea externă, atunci când îi corectăm lucrarea după tiparul înțelegerii noastre mature, iscăm scepticism în gândirea minorului, derută și neîncredere. Producem, fără să ne dăm seama, ruperea acelei punți care ținea legată lumea psihicului său de desenul prin care nu făcea altceva decât dovada că acel psihic există viu, simte și gândește. E cum ni s-ar impune nouă să vorbim cu străini la telefon într-o limbă pe care nu o cunoaștem deloc. Când impunem prin corecturi maniera noastră de a desena, dovedim practic că nu înțelegem nimic din ideogramele copilului. Pus în această situație, minorul, departe de a contrazice adultul – pe care tot timpul îl consideră modelul năzuințelor sale – ajunge în scurt timp la convingerea că nu are talent și renunță să-și mai deseneze ideogramele în care, până atunci, credea foarte mult. Și când copilul nu mai desenează, își pierde practic, ireversibil, una din cele mai importante posibilități de a-și face cunoscute trăirile. La înfățișarea desenului ideoplastic nu se mai poate întoarce. Având o mare încredere în judecata matură a mamei sau a educatoarei, va păstra în memoria sa imaginea acelor corecturi ca pe niște șabloane și, crezându-le adevăruri, le va reproduce ani de-a rândul în următoarele sale desene, până va ajunge să vadă singur, mai bine, lucrurile. Trist, însă, este faptul că majoritatea oamenilor rămâne toată viața lor la acest nivel

de a desena sau refuză total s-o mai facă, convinși cu toții din fașă că nu au talent. Îndrumarea lucidă a educației plastice încă din grădiniță, condiționează viitorul marilor talente. Așa cum știm, cu multă răbdare, să ne învățăm copiii limba maternă, trebuie să știm că sinceritatea imaginilor prin care ne fac cunoscute trăirile lor psihice, se cere și ea respectată. Altminteri purtăm întreaga vină că nu mai apar în lume titani ca Rafael, Leonardo da Vinci sau Michelangelo.

În concluzie, vom dirija educația plastică a copilului la orice nivel al vârstei sale, începând chiar de la grupa mică a grădiniței. Dar la ora de desen, educatoarea trebuie să-și restrângă cu multă atenție activitatea de îndrumare a copiilor mai mult la pregătirea lecției, la îndemânarea privind folosirea materialelor de lucru, familiarizarea minorilor cu limbajul de specialitate, dirijarea atenției spre tema în lucru, și stimularea activității creative prin toate mijloacele de care dispune. De o mare importanță este și analiza finală a lucrărilor. Încurajați în timpul lucrului prin aprecieri verbale ori prin expunerea la vedere a lucrărilor bine terminate, copiii prind încredere în posibilitățile lor de creație. În rest, privind felul în care își ilustrează înțelegerea, ei trebuie lăsați să se descurce singuri, că se pricepe s-o facă foarte bine. Nu vom corecta niciodată cu creionul ori cu pensula desenul copiilor. Așadar, metoda cea mai indicată pentru educația estetică vizuale la această vârstă constă în primul rând în aprecierea produselor artistice. Legată de această apreciere, este dăunătoare și notarea prin calificative certe a lucrării, bazându-ne doar pe impresia artistică conținută în lucrări. În primul rând copiii nu-și propun să creeze valori artistice. E bine să vedem la finalul lecției, doar lucrări *terminate* sau *neterminate*. Pentru că există lucrări care atestă concentrarea atenției pe tot parcursul elaborării și lucrări care demonstrează că atenția copilului s-a mutat, în timpul lucrului, în alt sector de activitate. O notare corectă cu calificativ mare, urmărește în planșa desenată dovada unei angajări depline în necesarul de efort. Pentru înțelegerea valorii de conținut, uneori este bine ca însuși adultul să solicite explicații minorului în legătură cu semnificația imaginii pe care o creează. Având și această cunoaștere, educatoarea sau învățătorul pot decodifica mai ușor mesajul ideatic, întreg sau întrerupt, conținut de oricare dintre desenele copiilor. Nevoia și dorința de a comunica idei și stări emoționale prin intermediul desenelor este foarte mare. Așa se explică numărul uriaș de grafieri creat de minor în perioada copilăriei. Toate aceste imagini reprezintă formele unei arte cu totul intelectuale. Uneori, datorită manipulării lejere a materialelor, dar mai ales datorită

spontaneității, prospețimii și sincerității imaginii create, întâmplarea face ca desenul copiilor să atingă performanțe artistice uimitoare – deși inițial ei nu și-au propus asta – performanțe la care noi nu mai putem ajunge, căci prin natura firii, nu mai putem gândi și simți ca în copilărie.



Fig. 49. *Primăvara* – Andrei Munteanu, 4 ani. Observăm o lejeritate în crearea unei dominante cromatice animată de flori, de firele verzi de iarbă și de albastrul norilor. Interesant e cum imaginea omului împrumută nuanțe din ambient.

CAPITOLUL III DESPRE CREATIVITATE

Creativitatea este un gen de activitate umană complexă și valoroasă, ce poate fi definită prin produsul actului creator, procesul care duce la acel produs, calități ale personalității și factori de mediu.

În sensul celor discutate până acum despre desenul ideoplastic, vom încerca să vedem activitatea plastică a copilului în contextul creativității, pornind chiar de la notele definitorii ale acesteia. Artă este cea mai înaltă formă a muncii omenești. Oriunde, ea se impune printr-o formă inedită sau o imagine nouă a unor aspecte cunoscute de oameni în timp. De altminteri, amprenta noului care trebuie să existe în orice obiect artistic, se cuvine să fie în primul rând evidențiată atunci când vorbim despre creativitatea oricui. Termenul de originalitate, mult folosit în textele estetice de factură tradițională, desemnează poate cel mai bine caracterul particular al unicității artistice. E vorba de un unicat nu obținut la întâmplare, ci gândit, conceput, elaborat în conformitate cu o idee existentă inițial, îmbogățită și definitivată pe parcursul prelucrării directe a unui material. Vechii greci identificau termenul de artă cu abilitatea stăpânirii perfecte a tehnicii de prelucrare manuală a unor materiale și aveau pentru asta cuvântul *technē*. Am înțelege din asta că ar fi vorba de *artizanat*, dar tot ei mai considerau că pentru realizarea frumosului nu sunt suficiente doar priceperea și îndemânarea. Mai trebuia *talent* și *inspirație*. Deci, operă de artă era obiectul creat cu meșteșug de o persoană dotată cu vocație sau talent, într-un moment de inspirație, o prezență rară, care făcea dovada unei abilități performante. Astăzi, după scurgerea câtorva milenii, adăugând, schimbând sau înlocuind fraze, practic gândim la fel.

Când discutăm despre creație la copii, trebuie să luăm în calcul că nici experiența lor de viață, cu totul limitată, nici maturizarea structurii lor psihice nu sunt în măsură să asigure fundamentul pentru creația artistică în sensul real al acesteia. A crea înseamnă a produce ceva nou comparativ cu ceea ce există. De aceea noutatea produsului, adică originalitatea, este nota definitorie a oricărei creații. Cota de originalitate constă în noutatea care separă produsul respectiv de ceea ce exista deja ca un fapt cunoscut, iar despre cel care produce se poate spune că este, mai mult sau mai puțin, creator. Cel care dovedește o originalitate pregnantă este talentat, deci este creativ la un nivel superior. Fiindcă vom atinge în unele secțiuni ale cursului și arta practică de adult, vom arăta nivelurile

creativității identificate după criteriul gradului de originalitate, așa cum sunt văzute de psihologul american Irving Taylor.

1. *Creația expresivă*. La acest nivel creația este o expresie independentă în care îndemânarea, originalitatea și calitatea produsului nu sunt importante. Din cele cunoscute până acum, constatăm că toți copiii până la vârsta de 7-8 ani, adică preșcolarii, sunt la nivelul creației expresive.

2. *Creația productivă* reprezintă nivelul comun de creativitate, unde produsele seamănă între ele. Observăm nu doar o repetare a modelului în cadrul aceleiași planșe, dar și faptul că cei mai mulți copii desenează la fel corpul uman. Lucrările artistice ale elevilor din clasele I – IV se pot încadra aici. Din preocupările adulților, pentru că obiectul rezultat nu reprezintă noutate, ci multiplicarea în module a elementelor plăcute văzului, la acest nivel se află artizanatul.

3. *Creația inventivă*. La acest nivel creatorul este preocupat să descopere sau să elaboreze ceva nou – mai mult în domeniul tehnicității – în comparație cu ceea ce se cunoștea până atunci. Abia de acum putem vorbi de apariția unor produse artistice, mai mult sau mai puțin autentice. Această inventivitate nu poate fi întâlnită la preșcolari, iar la școlari, plăcerea de a lucra într-o manieră nouă, nu putem aprecia că apare la toți odată, la limita unei vârste, așa cum apar dinții la vârsta majoratului. Inventivitatea se întâlnește la toate produsele artistice unde acțiunea creativității este conștientizată. Ea se ivește foarte rar la școlarii din gimnazii, e remarcată la elevii din licee, se dezvoltă la artiștii amatori și devine o componentă reală a entității artistului profesionist.

4. *Creația inovatoare*. La acest nivel opera aduce o schimbare semnificativă a ideilor și a principiilor din domeniul respectiv, schimbare care va duce la o nouă direcție, la o nouă orientare a viziunilor artistice anterioare. Creația inovatoare *implică perceperea unor relații noi și neobișnuite între părți care înainte erau separate* (I.Taylor). Ea separă între ele și definește fiecare dintre curente artistice care s-au succedat de-a lungul istoriei, mai ales în secolul al XIX-lea în Europa. Ea explică ruperea Renașterii de Gotic, a Romantismului de Realism, ori separarea Impresionismului de Academism. Creatorii care au ridicat la nivelul cel mai înalt stilistica unor curente ori au fost inițiatorii acestor stilistici prin stabilirea unor noi coordonate în viziuni, sunt considerați artiști de mare valoare, uneori chiar genii.

5. *Creația emergentă* reprezintă nivelul cel mai înalt al creativității. Aici *un principiu total nou sau o ipoteză nouă apare la*

nivelul cel mai profund și mai abstract (I.Taylor). Opera de artă depășește în acest caz nivelul de a fi contemplată ca expresie a unei estetici, ajungând să fie considerată probă a unei noi conduite morale, civică sau religioasă, superioară, capabilă să schimbe pentru mult timp gândirea artistică, estetica sau chiar mentalitatea unui întregi societăți umane. Este cota atinsă de marile genii sau de titani. Aici îi situăm pe Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Durer, El Greco, Rembrandt, Francesco de Goya, Georges Braque, Pablo Picasso și Constantin Brâncuși.

Acceptând aceste cinci niveluri în ierarhia creației, vom sublinia că desenele preșcolarului nu pot fi judecate din punctul de vedere al originalității. De altfel, la începutul temei s-a vorbit suficient despre aspectul imaginii create de copii, dar și despre asemănarea între ele a desenelor create la vârsta cuprinsă între 3 și 7 ani, de toți copiii lumii. Procesul creației apare ca o refolosire flexibilă și surprinzătoare a experienței și cunoștințelor umane. Ori, copilul la această vârstă nu dispune de suficientă experiență și cunoștințe.

III.1. CREAȚIA ELEVULUI DIN CICLUL PRIMAR

La această vârstă, deși desenele copiilor încă mai oglindesc interferența dintre realismul logic și realismul vizual, observăm apariția unor imagini noi care se datorează dezvoltării acuității vizuale și capacității de acomodare a vederii la diferite distanțe. La nivelul clasei I și a II-a interpretarea formelor și a culorilor e dominată de optica unei logici afective, dar se simte influența percepției vizuale.

Se poate remarca în lucrări ilustrarea unor noi informații privind universul înconjurător și îmbogățirea lexicului grafic. Progresiv, apare și o ierarhizare a intereselor minorului în sfera noilor cuprinderi, ca și modul cum el caută să pătrundă în esența lucrurilor. Pe măsura dezvoltării lor psihice, a îmbogățirii experienței de viață, la care se adaugă și noile informații despre mediu oferite de școală, copiii sunt tentați să-și îmbunătățească și posibilitățile de expresie plastică. Se experimentează desenul practicat cu pensula și apare nevoia de-a vedea colorată întreaga suprafață a paginii. Posibilitatea culorilor de a sugera cald sau rece este corect utilizată în atmosfera rece a ansamblului, în contrast cu imaginea caldă a casei.



Fig. 50. *Primăvara* - David Alexandru, clasa I. Lărgirea sensibilă a paletei cromatice, stăpânirea unitară a compoziției și prezentarea soarelui ca sursă de lumină, fără chip de om, toate acestea reprezintă informații noi, care lipseau la preșcolari.

Copilul are o mai bună capacitate de a aprecia vizual diferențele de lungime ale unor linii aflate în mediu. Trebuie să subliniem că se apreciază mai corect liniile verticale decât cele orizontale. Între 6 și 9 ani copiii subestimează lungimile. Se acceptă mult mai ușor copierea semnelor grafice aflate pe o suprafață plană de hârtie decât cele sugerate de elemente din natură. Este dificilă și imitarea unor forme geometrice, deoarece solicită atât controlul mușchilor mici ai degetelor și brațului, cât și capacitatea de a percepe relații spațiale, raporturi de mărime etc. Psihologi ca Hurlock, L.J.Cronbach și Gesell au considerat că există o corelație între dezvoltarea neuromusculară și inteligență. Tot ei au susținut și ideea că un indiciu al dezvoltării inteligenței este capacitatea copilului de a reproduce figuri geometrice. Astfel, un copil de cinci ani poate reproduce, cu imperfecțiuni, un triunghi, dar un copil mai mic de șapte ani nu poate reda imaginea unui romb. Iar capacitatea de a reproduce din memorie figura simplă a unui om apare și mai târziu.

Aceasta se întâmplă pentru că desenarea oricât de simplă a elementelor cere nu numai dexteritate manuală ci și înțelegerea raporturilor spațiale dintre segmentele modelului.



Fig. 51. *Primăvara - Iarca Ștefănel, clasa I. Noile informații privind posibilitățile de expresie ale liniei și petei de culoare sunt percepute cu multă luciditate, dar, la început, minorul le adaptează fortuit la imaginile sale anterioare despre mediu.*

Se consideră că, în lejeritatea transpunerii elementelor grafice pe foaia de hârtie, subiectul depinde și de *stângăcie*. Este vorba de tendința de a utiliza mâna stângă mai mult decât mâna dreaptă. După unele statistici, cam 4% din populație are această tendință, în general persoane de sex masculin. De-a lungul timpului, s-au formulat mai multe explicații în legătură cu cauza naturală a stângăciei. Una dintre ele se bazează pe activitatea dominantă a emisferei cerebrale drepte, când, în mod obișnuit, activitatea motrică este dirijată din zona emisferei stângi. Nu putem afirma că există o regulă care obligă subiectul să folosească la scriere, la desen sau la mănuierea arcușului pe strunele viorii, doar mâna dreaptă. O atitudine corectă este să nu forțăm copilul să folosească mâna dreaptă când înclinația lui înăscută este de a folosi mai mult stânga. Această constrângere, numită *lateralism forțat*, îi creează minorului stări tensionate, complexe de lungă durată și duce chiar la tulburări

funcționale cerebrale. Oameni stângaci există mulți și nu desfășoară, izolați de societate, doar activități specifice lor. E bine chiar să notăm că unul dintre marii titani ai omenirii, Leonardo da Vinci, geniu neegalat în multe domenii de cercetare și idolul tuturor inventatorilor și creatorilor de artă care s-au născut în ultimele cinci secole, a fost stângaci.



Fig. 52. *Iarna* - Dumea Bogdan, clasa a II-a.

Ca să înțelegem modul de manifestare a creației la copilul de 7-11 ani trebuie să ținem cont de caracteristica acestei vârste. Distingem diminuarea egocentrismului, specific copilăriei mici, și orientarea obiectivă a intereselor. De aceea, procesul imaginației ocupă un plan secund în comparație cu preocuparea deosebită pe care școlarul o acordă realității obiective. El este mai receptiv la relațiile dintre obiecte și fenomene, începe să fie atras de cercetarea aspectelor lor firești, de aceea imaginația nu mai are același rol important pe care-l avea în perioada preșcolară. Vom vedea că ea revine, totuși, în adolescență. La stadiul acesta însă, copilul optează pentru real, ceea ce se observă foarte bine și în desene. Tot în ele se mai observă ponderea mereu crescândă, o dată cu vârsta, a cunoștințelor obținute sistematic la diferite obiecte de învățământ. Se menține totuși o anumită tendință spre fabulație datorată, în primul rând, dorinței copilului de a ieși în evidență.



Fig. 53. *Compoziție cu oameni în natură* - Bianca Gheldiu - 8 ani.



Fig. 54. *Curcubeul* - Poștoacă Adrian, clasa a II-a. Cunoștințele despre fenomen reies din apariția soarelui în timpul unei averse de ploaie sugerate prin albastrul ce inundă o atmosferă fără orizont. Prin flori minorul sugerează primăvara, iar prin pata de ocru din dreapta arată că apa ploii poartă la vale mizeria adunată încă din toamnă pe acoperiș.

Distingem la copiii din ciclul primar posibilitatea de a realiza imagini mult mai apropiate de aspectul lor fizic, față de cum o făceau când erau la grădiniță. Apare la acest nivel și interesul pentru tehnicități noi, diferite de cele cunoscute anterior. Printre acestea întâlnim deschițarea colorată pe foaia hârtiei, direct cu pensula, a viitoarei lucrări. Este lărgită paleta cromatică prin perceperea culorilor terțiare și a tonurilor. Copiii mai mari, când desenează obiecte și ființe, încep să fie atrași oarecum și de aspectul ușor decorativ al lucrării, prin folosirea simetriei și a ritmicității. Această tendință ajută, la nivelul clasei a IV-a, să fie înțelese sensul de compoziție al desenului, în care componentele alcătuiesc un întreg dominat de exprimarea unei idei sau a unui eveniment.



Fig. 55. *Primăvara în pădure - Constantinescu Dalia, clasa a II-a. Apreciem armonizarea vie a verdelui crud cu coronamentul înflorit al copacilor, ca și cărarea brună care leagă în mod fericit cele două registre ale compoziției.*

În ultimele două decenii, datorită progreselor tehnice și a mijloacelor de informare, se remarcă la copii un orizont de cunoaștere greu de imaginat de părinții lor, când aveau aceeași vârstă. Fascinați de noutățile lumii moderne, elevii din clasele mici oglindesc fără rezervă în lucrările lor aspectele acesteia. Repertoriul tematic se mărește. Dacă în timpul grădiniței desenele copiilor prezentau uimitoare asemănări între ele, în orice parte a globului, o dată cu intrarea în școală, se remarcă în lucrări diferențe datorate mediului geografic, îmbogățirii și orientării spirituale a elevului și – în mare măsură – datorate educației școlare. Se vede tot mai limpede, prin intermediul acestor creații, cum se adâncește complexul proces de integrare socială a copiilor, cum se imprimă asupra spiritului lor caracteristicile intelectuale, morale și culturale ale societății a căreia aparțin.



Fig. 56. *Primăvara la țară - Lupu Rebeca, clasa a II-a. Atență să illustreze toate cunoștințele sale despre anotimp, eleva pictează, în afara unei case mari, arbori înfrunziți, cu flori în ramuri care diferă de la un copac la altul, soare și nori pe cer, flori și iarbă pe pământ, un câine care renunță la căldura coteșului și – foarte important – un gospodar care își transportă cu căruța, tractată de cal, gunoiul de grajd la ogor.*

În timpul orelor de desen se recomandă îndrumarea atenției elevilor, pe cât posibil, spre formele reale ale lucrurilor pe care le redau pe hârtie. Așadar aprecierile vor avea în vedere și realismul imagini. Pentru realizarea unui desen realist, în măsura posibilităților lor de percepere, se recomandă ca elevii să fie familiarizați și cu folosirea unor instrumente adecvate, ca andreausa sau firul cu plumb, prin care se asigură observarea mai atentă a coordonatelor, a raportului între părți și a poziționării elementelor în ambient. Tot la această vârstă încep pregătirile teoretice legate de principalele mijloace de limbaj plastic și posibilitățile lor de expresie. Stăpânirea acestor cunoștințe dezvoltă imaginația plastică prin anticiparea posibilităților de creație.



Fig. 57. *Peisaj de primăvară* - Radu Andrei, clasa a III-a. Expresivitatea elementelor de limbaj plastic sunt bine înțelese, așa încât punctul, linia și pata de culoare sunt folosite cu lejeritate în ilustrarea mulțimii de flori, a copacilor și a crengilor fără frunze, toate profilate pe o pajiște de un verde proaspăt.



Fig. 58. Peisaj de primăvară - Vuței Măgduța, clasa a III-a. Prin aceleași procedee, eleva ilustrează anotimpul cu mai multă atenție la raportul dintre elementele ce compun copacul. Dovedește măiestrie și sensibilitate în crearea unor nuanțe proaspete de culori prin care sugerează bine perspectiva, dar copacii sunt repartizați cu aceeași mărime pe întreaga suprafață a lucrării, așa cum desena în clasele mai mici.



Fig. 59. *Poluarea* - Pițigoi Marius, clasa a III-a. Ideea poluării, mult mediatizată și prin școli, e înțeleasă în sensul ei nociv și redată în culori murdare care întunecă tot cerul și chiar iarba din spațiul terestru. Vălvătaia și ferestrele sunt redată și ele prin culori ostile, iar zidul locuințelor sunt complet negre de funingine. Interesantă ni se pare și sugerarea ideii că focul generator de toxine este întreținut de oameni, drept pentru care ei sunt răspunzători de mizeria din mediu.



Fig. 60. Toamna - Pălărie Ovidiu, clasa a IV-a. Se observă că, în afara cunoașterii corecte a principalelor elemente de limbaj plastic, elevul poate folosi în tablou o dominantă cromatică în sensul unei atmosfere generale. Caldul plăcut al imaginii este susținut de registrul de jos unde culoarea verde, singura tușă de rece, împlinește prețiozitatea tabloului. Doar cu un singur pom, care apare mai mult ca pretext de figurație, prin intermediul unei mulțimi de nuanțe calde dominate de oranj, autorul creează un tablou de autentică valoare artistică.



Fig. 61. *Toamna - Răducioiu Emilia, clasa a IV-a. Aceeași temă este realizată foarte bine, la aceeași clasă, de foarte mulți elevi sub îndrumarea atentă a institutoarei. Observăm și în această planșă o mare lejeritate în mânăuirea registrului cald al culorilor, cu posibilitatea de a crea impresii mișcate prin pete alungite oblic, prin linii și puncte.*

III.2. CREAȚIA ELEVULUI DIN CLASELE V-VIII

Trăsăturile caracteristice ale desenelor semnate de copiii aflați între 11 și 14 ani sunt dominate de un anumit realism care se dezvoltă și se maturizează odată cu înaintarea în vârstă. Un rol foarte important în orientarea spre realism a imaginilor create, îl joacă diversificarea pe specialități a activității școlare. La nivelul claselor V-VI observăm efortul de-a reda mișcarea specifică omului și animalelor cunoscute, ca și a fenomenelor spațiale. Viața copilului este marcată printr-o dezvoltare psihică intensă. Câmpul vizual se dezvoltă foarte mult, precum și vederea în adâncime.



Fig. 62. Toamna - Bălăceanu Cristina-Elena, clasa a V-a. Folosind bine noile informații despre punct, linie și pată de culoare, eleva păstrează totuși imaginea naturii așa cum o vedea când era mică, și anume: lacul, casa și pomii își au baza pe muchia de jos a foii, hornul e înclinat iar trunchiul copacilor e foarte gros.

Aproape nefolosită în perioada primelor patru clase de școală, imaginația începe să-și reîntre în drepturi în crearea lucrărilor de artă. Apare spiritul analitic care, asociat cu văzul, favorizează apariția desenelor realiste în care putem distinge chiar viziuni personale. Obiectele depărtate încep să fie desenate în mod intenționat mai mici, pentru redarea perspectivei spațiale. Lărgirea paletii cromatice continuă prin acceptarea griurilor colorate și a uriașului număr de nuanțe și tonuri. Sunt înțelese posibilitățile de expresie ale elementelor de limbaj plastic, ceea ce permite înțelegerea valorii reale a lucrărilor de artă cu care elevul vine în contact. Deși principala preocupare rămâne înțelegerea și redarea imaginii reale a formelor existente în mediu, copilul începe să fie într-un fel preocupat și de formele sale de exprimare artistică.



← Fig. 63. *Ființă în ambient* - Oproiu Helia, clasa a V-a. În baza informațiilor reale despre valorile artistice autentice și condusă de admirația pentru vitraliile din bisericile gotice, eleva creează, prin pete de culori fragmentate într-un mozaic interesant – cu mulțimea elementelor legate între ele prin linia desenului negru – imaginea unui dialog între eul viu al ființei și mediul aparent ostil. Interesant este că întreaga compoziție, puternic colorată și plină de tensiune, e structurată doar pe contrastul complementar dintre două culori: roșu și verde.



Fig. 64. *Basmе și legende* - Pârșan Laura, clasa a VI-a. Plină de imaginație, autoarea își propune o ilustrare narativă a basmului. Plecând de la prologul **a fost odată** din stânga-sus, sunt redată o mulțime de momente, până în registrul de jos unde un final fericit este sugerat printr-o rochie de mireasă, ori altul dramatic, prin capete tăiate.

Observând particularitățile acestei vârste, înțelegem că tematica lecțiilor de desen nu va mai fi dirijată doar de conținutul basmelor sau al legendelor, ca la grădiniță sau la școlarii din clasele mici. Imaginile pictate de elevii ciclului gimnazial pot reflecta întâmplări din viața lor zilnică. În același timp apar teme care solicită mult fantezia și imaginația minorului, cum ar fi momente din viața exploratorilor subacvatici, a piloților de avioane supersonice, cosmonauți, marinari, speologi etc. Se

remarcă tendința tot mai pregnantă de afirmare a personalității, împletită cu dorința de inițiative personale și de a realiza lucruri frumoase. Este perioada cea mai bună pentru dezvoltarea receptivității și sensibilității elevilor pentru frumosul din realitatea mediului. Pictura, sculptura și artele decorative, prezente mereu în concursurile și simpoziioanele școlare, oferă multe posibilități de afirmare. Se observă că în mod constant, copii cu note mari la toate materiile, sunt foarte buni și la desen. Creșterea capacității de apreciere a artei și dorința de a crea valori artistice, conduc copiii cuprinși între 12 și 14 ani la idolatrizarea unor personalități istorice din domeniu sau a celor prezente în viața lor și le marchează puternic evoluția. Trebuie subliniat totuși că în perioada pubertății se manifestă și un oarecare nonconformism față de opiniile adultului, acesta fiind o formă a *negativismului puberal*, care apare ca o etapă firească a dezvoltării și corespunde nevoii de afirmare a conștiinței de sine.



Fig. 65. Orașul - Hârtogeanu Laura, clasa a VIII-a. Observăm preocuparea serioasă pentru aspectul real al naturii. Vedem separarea prin culori distincte a elementelor, sugerarea unor străzi prin înșiruirea logică a caselor, ca și repartiția petelor de culoare într-un ritm viu, plăcut ochiului.

În jurul vârstei de 12 – 13 ani unii copii desenează animați mai mult de o dexteritate motrică și urmăresc să se afirme prin asta. Greșim dacă apreciem o lucrare numai după tehnica grafică adoptată și nu după conținut sau după sensibilitatea explicată de timiditatea cercetării. De multe ori acești *buni desenatori* sunt simpli copii care fac desene după imagini din cărți, după fotografii, după tablouri sau după alte desene, fără să contribuie cu ceva creativ. Se întâlnesc cazuri când se reeditează de zeci de ori, ca un șablon, aceeași imagine, ajungându-se la un fel de automatism care usucă sfera imaginației. E cazul cunoscutelor automobile desenate de băieți, ori siluetele feminine desenate de fete. Aceste lucrări duc treptat la nemulțumiri, la jena față de realizările anterioare, la neîncrederea în valențele proprii și, în final, la abandonarea creativității. Ținând seama că la baza acestor eșecuri au stat totuși dexterități plastice, profesorul e dator să-i redea minorului bucuria realei cunoașteri prin cercetarea corectă a diferitelor aspecte din mediu.



Fig. 66. Toamnă târzie - Botescu Oana, clasa a XI-a. Autoarea redă tensiunea acumulată de mediu înaintea unei furtuni care poate fi de proporții serioase.

Ilustrarea realistă a naturii se bazează pe experiența mai multor ani de observații și cercetări, atât în ce privește mediul extern, cât și în manipularea posibilităților de expresie ale petelor de culoare și ale liniei.



Fig. 67. *Compoziție nonfigurativă, acromatică - Kirășescu Cristina, cl. a XI-a.* Prin alternarea unor pete de griuri neutre plimbate de la alb până la negru, prin evitarea direcțiilor orizontale și verticale, prin alăturarea unor pete mici, sensibile, la unele mari, care domină suprafața, ca și prin puterea abruptă a tonului, autoarea creează o compoziție care sugerează mișcare tensionată.



Fig. 68. *Compoziție nonfigurativă, acromatică - Tița Magdalena, clasa XI-a. Vibrația neanticipată, spontană și plină de sensibilitate a suprafețelor, relevă un subiect cu înclinații spre aspectul sensibil al conjuncturilor. Planșa e mai aproape de spațiul oniric decât de realitatea vie.*

Începând cu nivelul pubertății se impune ca dascălul, care răspunde de educația plastică a elevilor, să fie licențiat în arte. Competența cunoștințelor sale trebuie să corespundă oricărei năzuințe a minorului de a se orienta lucid în tărâmul, destul de dificil, al artelor. Pregătirea fiecărei lecții de desen trebuie să includă și prezentarea unor opere semnificative din creația unor artiști consacrați, cu îndrumări competente pentru perceperea realei valori a acestora. Atenția elevului trebuie condusă spre receptarea operelor de artă pentru a-și forma un gust estetic elevat. În sensul acesta profesorul trebuie să-i facă asociații și diferențieri pe baza comparației și să-i deprindă cu evaluarea în funcție de criteriile specifice artei, criteriile estetico-emoționale și criteriile raționale. În context, elevii trebuie avertizați aproape continuu asupra *kitsch-ului* ca fenomen de pseudo-artă.



Fig. 69. *Compoziție nonfigurativă, acromatică - Iacobciuc Daniela, clasa a XI-a. Dinamica echilibrată printr-o tendință de ascendere, ca și dirijarea petelor prin linii certe, atestă o serioasă stăpânire a cunoștințelor și o orientare lucidă în atingerea năzuințelor.*

Rezervăm câteva pagini din lucrarea noastră pentru prezentarea acestui fenomen, care apare în felul său, mai mult sau mai puțin, în orice cultură, în orice perioadă, ca nisipul aflat pe țărmul care definește, de jur împrejur, marea.

III.3. DESPRE ARTĂ AUTENTICĂ, ESTETICĂ ȘI KITSCH

Se consideră că **arta** apare în preistorie, când omul începe să creadă că un obiect îi este agreabil fără ca însușirile acestuia să-i corespundă unor nevoi fizice sau materiale. Atașamentul față de el, păstrarea sa cu o altă prețuire față de cea rezervată obiectelor de uz, ca și comunicarea acestei admirații către semenii, anunță primele însușiri artistice ale omului. Într-o mare măsură aprecierea aspectului frumos al obiectului este dirijat de credința animistă și se dezvoltă în strânsă armonie cu religia. Restul ființelor nu admiră nimic și sunt lipsite total de



Fig. 70. Imagine specifică kitsch-ului. Copiată de un maestru miner de pe o vedere tipărită de muzeele de științe naturale, autorul, din dorința de a da autenticitate și unicitate lucrării, o iscălește, ceea ce reprezintă falsitate. Capul vulturului, ca și proporțiile corporale, corespund mai mult imaginii unei găini.



Fig. 71. *Imagine kitsch, realizată și ea de autorul figurii anterioare*

posibilitatea de a separa **frumosul** de **urât** . *Animalul păstrează amintirea ființelor pe care le iubește, pe care le urăște sau de care se teme; lipsit de puii săi sau de tovarășa sa de viață, îl vom vedea murind de regret; dar nu-și va face o relicvă din rămășițele lor pământești și nici din amintirea lor vreun soi de cult.*¹

Prin urmare **arta** aparține doar omului. Ea îl înalță peste condiția animalului și se face simțită în primul rând prin posibilitatea de-a vedea *frumosul* din natură. Dar formele din natură nu pot avea același statut cu formele artistice. Frumosul mediului acesta există indiferent de voința noastră, deși el ne modelează într-un fel sensibilitatea simțurilor. Spre exemplu, privind un peisaj scăldat în lumina colorată a unui răsărit de soare, simțim un fel de încântare, o stare optimistă. Cerul colorat al apusului ne poate trezi nostalgia unui trecut încheiat frumos. O nuielușă firavă ne sugerează sensibilitate, în timp ce trunchiul masiv al unui copac cu scorburi ne poate ilustra grotescul. Umbra sau întunericul marchează o stare de reținere, incertitudine, frica de moarte sau teama de necunoscut. Trecerea de la umbră la lumină, strălucirea cerului albastru – înviorează, transmit uneori organismului chiar o bunăstare totală. Dar natura nu creează. Ea produce aspectele agreabile nouă, la întâmplare, prin interacțiunea fericită a unora dintre forțele sale asupra unui material determinat. Așadar *frumosul natural* este infinit și inepuizabil precum materia și e conținut în structura sa firească. Acest frumos e perceput de om, mai mult sau mai puțin, în funcție de posibilitățile simțurilor sale și niciodată în totalitate. În afara *frumosului natural*, există și *frumosul artistic*, cel creat de om cu scopul de a transmite sensibilitate, gândire sau sentiment. Principiul sau cauza primă a obiectului de artă este ca prin simpla sa vedere să aibă capacitatea de a transmite în sufletul privitorului sentimentul încercat de artist. La rândul său creatorul este permanent legat de oameni prin *realismul* și *ideaticul* operei sale. *Realismul* înseamnă aici natura, baza tuturor imaginilor create, chiar dacă acestea sunt puternic modelate de ficțiune, iar prin *ideatic* înțelegem aportul propriei opinii, gândul conținut de operă. Oricărui artist îi este imposibil să elimine din lucrarea sa atât *realul*, cât și *ideaticul*. Cu toate acestea, dintre toate creațiile omului, doar un număr restrâns poate întruni calitățile *operei de artă*. Doar cele care pot să trezească complexe de trăiri, dispoziții sau sentimente atunci când sunt privite. Atent la aspectul

¹ Proudhon Pierre-Joseph – *Principiul artei și destinație ei socială*, Editura Meridiane, 1987



Fig. 72 *La Posada* - Nicolae Grigorescu. Peisajul ilustrează imaginea autentică a impresionismului românesc.



Fig. 73. Surogat care preia forme din impresionismul semnat de Nicolae Grigorescu (Fig. 72). Modernismul este sugerat prin aplicarea pastei colorate cu ajutorul cuțitului de paletă, dar luminozitatea și efectul cromatic impresionist nu sunt înțelese. Totodată cărarea ce șerpuiește urcând, cu egală grosime, și printre copacii din dreapta, fiindcă depășește linia de orizont, dovedește necunoașterea modificărilor optice datorate perspectivei artistice.

ideal și cel *real* din opera de artă, Pierre-Joseph Proudhon definește **arta** ca fiind o *reprezentare idealistă a naturii și a noastră înșine, în vederea perfecționării fizice și morale a speciei umane*.

Întrucât frumosul, fie natural, fie artistic, nu există pentru cei incapabili de a-l vedea, ori pentru că nu este perceput de toți oamenii cu aceeași acuitate de sentiment, educația estetică este tot atât de importantă în formarea omului civilizat, ca și matematica, istoria, chimia, biologia sau alte discipline care ne înzestreză, în felul lor, cu necesarul de informații pentru o bună integrare în social.

Estetica este *știința frumosului artistic*. Prin ea înțelegem *acea facultate proprie omului de a percepe sau de a descoperi frumosul sau urâtul, plăcutul și dizgrațiosul, sublimul și trivialul în persoana sa ori în lucruri și de a-și face din această percepere un nou mijloc de plăcere* (Munro Thomas). Într-o altă formulare estetica este o știință a cunoașterii senzitive. De altfel, cuvântul *estetic* vine de la grecescul *aistetis* care înseamnă sentiment sensibil.

Diferită de *cunoașterea artistică*, mai ușor de abordat și foarte apreciată pentru rezultatele ei imediate, e considerată *cunoașterea științifică*. Știința operează, prin intelect și logică, cu concepte și noțiuni existente, în timp ce arta cunoaște prin intuiție și operează cu imagini care exprimă. Spiritul artistului intuiește făcând, formând, exprimând. *Cunoașterea artistică* este independentă și autonomă de cea *științifică*, iar forma ei de realizare este expresia. *Expresia artistică* este o manifestare a spiritului, nu un act mecanic, pasiv, natural. Ea este dusă pe culmile cele mai înalte de omul-artist care are o dotație specială pentru aceasta. Benedetto Croce nota în *Estetica* sa: *În definitiv, fiecare dintre noi este puțin pictor, sculptor, muzician, poet, prozator, dar cât de puțin în raport cu cei numiți astfel, tocmai pentru gradul ridicat în care posedă dispozițiile și energiile cele mai comune ale naturii umane; și tot atât de puțin cât posedă un pictor din intuițiile și reprezentările unui poet sau chiar ale unui alt pictor*.

Este bine să mai notăm că expresia artistică nu poate fi decât individuală, spre deosebire de cunoașterea științifică prin intelect, care este generală. De aceea vom considera că estetica este o știință despre individual. Același peisaj, spre exemplu, ori același buchet de flori așezat în glasra de pe masă, dacă sunt pictate pe pânză de mai mulți pictori, lucrările create de ei nu vor semăna deloc între ele. Colțul naturii există

ca atare, dar pictura pe care o inspiră această natură e structurată pe modul de-a percepe și de-a gândi al creatorului. Nu întâmplător se spune că fiecare artist își are ochiul său, ori *“așa a văzut artistul”*. De felul cum e văzută o floare, aceasta are șansa de a deveni imaginea colorată a unei planșe dintr-un manual de botanică sau motivul unei picturi plină de sensibilitate, semnată de Ștefan Luchian.

Opera de artă reprezintă forma unei adevărate performanțe realizată de o persoană dotată cu talent și meșteșug. Condiția ei particulară a determinat de-a lungul timpului nevoia de a-i fabrica înlocuitori prin care să fie cunoscută și de oamenii care nu au posibilitatea să vadă originalul. Așa au apărut *înlocuitorii artizanali de artă*, adică cei prelucrați manual, cum a fost făcut și originalul artistic și *înlocuitorii tehnici-industriali de artă*.

În prima categorie intră *copiile* și *replicile*, practicate pretutindeni încă din antichitate, în majoritatea cazurilor chiar de artiști în formare. Mari admiratori ai culturii grecești, romanii au copiat fidel în marmură multe din sculpturile în bronz semnate de celebri artiști eleni, împlinind în felul acesta necesarul de cultură al lumii latine. Artizanatul, ca sector al artei populare, nu poate fi considerat *înlocuitor*. Deși reprezintă o formulă artistică repetată în serie, artizanatul nu multiplică o operă autentică, semnată de un artist-creator. În perioada modernă, folosite în scopuri culturale ca mijloace de informare, apar **succedanele**, identificate în lumea artelor prin *reproducerile artistice*. Aici întâlnim *diapozitivul*, *caseta video*, *filmul de artă* și *albumul de artă*. Toți acești înlocuitori de artă trebuie înțeleși doar ca purtători ai unor informații corecte, dar niciodată nu pot reda, în toată puritatea sa, mesajul operei autentice de artă. Și atunci, exceptând albumul de artă, pe care Andre Malraux îl considera „*muzeu imaginar*”, se recomandă ca vizionarea succedaneelor să fie însoțită de explicațiile unor specialiști.

Surogatul este un termen apărut în limbajul artelor în ultimele două secole, odată cu crearea unei păături sociale noi la periferia industrializată a marilor orașe.

Populația zonei era venită din mediul rural, necultivată estetic prin expoziții, muzee sau literatură de specialitate.

Cum accesul la arta autentică necesita *efort de înțelegere* și un oarecare timp de instruire, noul mediu – nici rural, nici urban – a permis acceptarea unor produse artistice ieftine, realizate prin tehnologii perfecționate, în condițiile unei chimii moderne.



Fig. 74. *La rue de l'Épicerie à Rouen* - Pissaro J.R. Marele pictor introduce în tematica impresioniștilor imaginea tumultuoasă a străzilor pariziene.



Fig. 75. *Inspirată de bulevardele pariziene văzute de impresioniști (Fig. 74), autoarea J.M.P. creează un surrogat cu centrul vechi al Brașovului. Imaginea credem că e făcută în atelier după o fotografie pentru că redă înclinarea spre centru a clădirilor, așa cum e percepută de lentila aparatului orientat spre înalt. Totodată personajele introduse ulterior în triunghiul străzii nu respectă perspectiva artistică, depășind cu mult înălțimea primului nivel al caselor.*



Fig. 76 *Floarea soarelui* - Van Gogh. Unică în pânzele artiștilor, văzută în diferite stadii ale vârstei, reprezentarea acestei flori reflectă prin dinamismul ei și tensiunea cromatică o mutație tragică impusă firescului de moda efemeră a omului. Din centrul buchetului o floare ne privește ca un ochi viu, însângerat.

Lucrările se produc în cantități industriale și epatează prin colorit strident. Sunt ilustrații simple ale unor anecdote, uneori scene cu aluzii erotice, peisaje dulceage cu lebede pe ape, apusuri portocalii de soare, munți înzăpeziți, râuri curgând în cascade, etc. *Ele nu sunt nici copii, nici replici, nici reproduceri și nici măcar imitații nereușite, ci niște producțiuni concepute doar ca aluzie trivială la materialele, tehnicile, tematica și problematica artei.* (Gh. Achiței).

Dacă succedanele artistice își propun să dea informații despre arta autentică, surogatele sunt produse doar să fie plăcute și ca să fie vândute. Comercializate ieftin, au o mare aderență la publicul confuz. Deși sunt produse în serie, ele sunt etalate de cei care le produc drept valori autentice, cu același statut ca al operelor unicate, semnate de artiști consacrați. Aici observăm o confuzie între arta adevărată și multiplicarea în serie a unor imagini create cu minim de efort fizic și intelectual.



Fig. 77. Dirijați de faima unor artiști consacrați – în cazul de față Van Gogh – autorii surogatelor fabrică fără rețineri variante de imagini din tematica lor. Amuzant e că floarea soarelui, prin natura ei, nu este ținută ca ornament în vase. Fără să cunoască mesajul operei originale, autoarea îi modelează imaginea așa cum o percepe ochiul neinițiat în artă.

În același timp mai semnalăm alterarea unor gusturi și sensibilități care, la noua pătură socială, exista totuși în baza valorilor multisecolare ale artei populare, specifică oricărei etnii. În marea lor majoritate, creatorii surogatelor provin din rândul persoanelor care, în baza unor abilități sau aptitudini plastice, sunt angajate în diferite instituții, întreprinderi mari sau uzine pentru crearea lozincilor, a pavoazărilor festive, a unor reclame decorative ori a panourilor ilustrate din magazinele comerciale. Intrând în contact direct cu o mulțime de oameni simpli, fără educație estetică, decoratorii și vitrinierii își rotunjesc venitul pictând pentru aceștia *surogate*. În afara recompensei financiare, populația neinițiată în arte oferă acestor producători de imagini și o recompensă de mare prețiozitate, și anume, convingerea că sunt pictori autentici. Mulțimea de osanale care însoțește achiziția și oglindește mai mult nevoia beneficiarului de a-și masca nepriceperea, devine o hrană spirituală pentru acești autori. Dorința lor de a fi apreciați peste măsură este atât de mare încât pică singuri în narcisism, așa cum Ceaușescu a crezut o vreme că e *Geniul Carpaților*, și nu simplu pantofar. Există totuși cazuri de sinceritate când unii pictori amatori își mărturisesc limitele activității. Vizitând un maestru miner care până la pensie a lucrat mai mult la suprafață, ca decorator, acesta mi-a mărturisit: *...Adevărul e că toți facem reproduceri după poze cunoscute!* Și, trăgând un sertar, a dat la iveală o mulțime de fotografii și ilustrate colorate care constituiau baza educației sale plastice. Crezând totuși că e pictor superior, susținea că la vernisajul expoziției pe care urma să o deschidă el nu are nevoie să fie prezentat de nimeni pentru că valoarea lucrărilor sale *este atât de evidentă încât va închide gura colegilor!*

Pentru cine dorește să cunoască, informăm că lucrările acestor autori sunt ușor de identificat pentru că tematica lor e limitată doar la peisagistică și naturi statice cu flori. Prin natura lor, dealul, copacul și floarea nu impun efortul unor studii serioase pentru a fi redată pe pânză. Amatorul crede că artă înseamnă doar ilustrarea imaginilor vizuale. El nu intuiește posibilitatea acestora de a deveni lexicul unor spații ideatice, a unor stări emoționale de moment, a unor aspirații sau chiar a unor idei revoluționare profund ancorate în social. În tehnicitate mai sesizăm folosirea unor formule din opera pictorilor consacrați sau, pentru mușamalizarea plagiatului, sunt alăturate într-o singură imagine fragmente din Grigorescu, Aman, Ciucurencu etc. Portretul cu entitate bine definită sau compoziții cu oameni structurați într-o viziune proprie nu apar în lucrările pictorilor inocenți pentru că redarea corectă a ființei

umane necesită studii îndelungate. Posibilitatea de a reda omul în toate aspectele sale și portretul definit nu doar prin aspectul de suprafață al faciesului, ci și prin încărcătura sa psihică, separă artistul profesionist de cel inocent, fără studii.



Fig. 78. *Natură statică cu flori. Componentele sunt tratate cu oarecare îndemânare, dar modul convențional al transpunerii petelor de culoare, lipsa unei structuri compoziționale și mai ales dezinteresul pentru armonia cromatică situează lucrarea la nivelul surogatului.*



Fig. 79. Peisaj marin. Imaginea unei corăbii șubrede, ca de hârtie, și a unui cer luminos, care nu se oglindesc în apa unei mări nejustificat de verde, puțin grețoasă, dau inesteticul lucrării.

Atenți doar la câștiguri imediate, fără eforturi intelectuale, dar conștienți și de aspectul semiprețios al lucrărilor pe care le creează, în marea lor majoritate, artiștii amatori refuză contactul cu profesioniștii. Lipsiți de o temeinică educație estetică, nu pot și nici nu au interesul să aprecieze, la justa lor valoare, produsele artiștilor licențiați. În general ei elogiază doar artiștii decedați, cu care nu intră în competiție directă pe piață și pe care îi pot plagia nestingheriți.

În multe situații aceste *talente* fără atestat, în baza unor abilități plastice care le depășesc pe cele din dotarea omului de rând, își inventă aureole de licențiați în artă, dar cu diplome pierdute sau confiscate în situații sociale ostile. Există și pictori inocenți care pozează în artiști neînțeleși ai timpului, pentru a fi mai prețuiți într-o societate debusolată estetic. În felul acesta, necunoașterea realelor valori artistice e dirijată intenționat, cu perfidie, spre aprecierea și achiziționarea nonvalorilor pe care le fabrică. Fenomenul seamănă izbitor cu cel al sectelor religioase apărute în ultimul sfert de mileniu care, închinându-se în diferite feluri aceluiasi Mesia, lovesc în unitatea spirituală a creștinismului.



Fig. 80. *Natură statică cu flori. Imagine săracă în elemente de compunere, cu vaza pictată strâmb și un fond elaborat îndelung, din amestecul indecis a mai multor culori.*



Fig. 81. Iarna. Lipsa unei structuri compoziționale prin care să înțelegem că lucrarea e un studiu, necunoașterea dominantelor cromatice reci care să dea atmosferă, aspectul fugitiv de poză, dar și iscălitura ostentativă, specifică amatorilor, dau aspectul de surogat al lucrării.

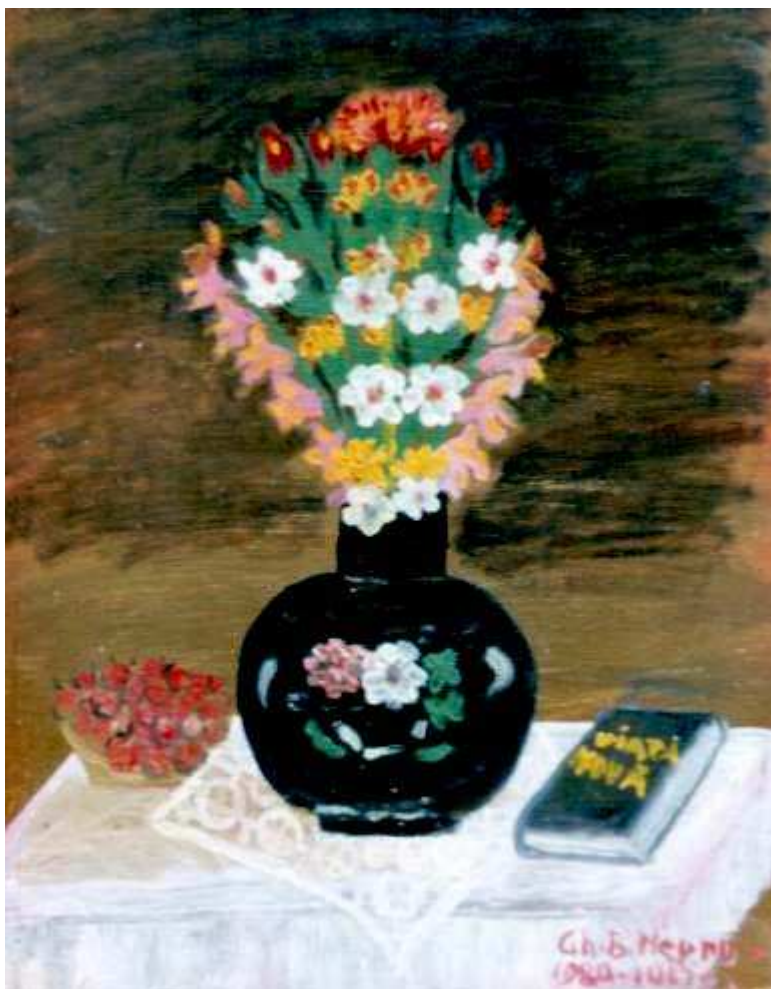


Fig. 82. *Natură statică cu flori* - Gheorghe B. Negru, pictor naiv. Datorită spontaneității creației și sincerității cu care redă imagini pline de prospețime, cum întâlnim în arta copiilor, arta naivă a fost mult timp apreciată. Lipsiți totuși de studii, naivii nu folosesc perspectiva, nu creează portrete sau compoziții cu oameni și nu-și structurează picturile pe imagini anticipate. Din aceste motive pictorii naivi sunt și ei catalogați în sectorul inocenților numiți artiști amatori.

Kitsch – ul este un cuvânt german care desemnează atât producțiile artistice-surogat făcute manual sau industrial, cât și impostura estetică afișată de atitudinea celor care se înconjoară deliberat de respectivele forme și se complac în contemplarea lor. Ghidându-și comerțul cu sloganul: *ceea ce place trebuie să fie și ieftin pentru a fi cumpărat*, producătorul de kitsch refuză orice considerent de ordin moral, educațional sau filozofic. În dispute, deseori este auzit spunând: *Dumnezeu pentru mine e banul!* Localizat în prima fază în formele picturale și sculpturale ale *artei de gang*, întâlnită în România mai mult prin târguri și bălciuri, Kitsch-ul mai apare astăzi și în literatură, în teatru, în muzică și în cinematografie. Dar cel mai des se întâlnește, spre regretul auditoriului, un kitsch al oratorului.

Știindu-se că fenomenul kitsch nu poate fi promovat fără clientelă, studiile recente arată că acesta nu e prezentat în exclusivitate doar în rândul populației nevoiașе. Există o clientelă kitsch care nu mai poate fi compătimită că nu are acces la adevăratele valori artistice. Ea se află la orice nivel social dar nu și-a propus să vadă lucid exponatele din muzee, piramidele sau vechile temple, pentru că acestea nu intră în sfera interesului ei. Explicația constă în faptul că noua societate de consum permite fiecărui individ accesul la orice poziție socială, poziție probată doar prin nivelul situației materiale. Și urmându-și doar acest ideal, o mulțime de oameni își neglijează cultura. Posibilitățile de confort oferite de un statut superior consumă efortul unor straturi largi ale populației, dar toate generațiile acestor *ajunși*, indiferent la ce nivel s-ar afla, *vor să aibă panoplia lor. Inutil, deci, să acuzi vulgaritatea publicului sau tactica cinică a industriașilor care caută să-și strecoare marfa de proastă calitate.* (Jean Baudrillard *Op. cit. pag.166*) Așadar, proliferarea kitsch-ului e mult facilitată de mobilitatea socială.

Mai categoric, criticul de artă iugoslav Alexa Celebanovic explică: *Creându-și cale liberă către spiritele inculte și ingenuе, care nu sunt capabile încă de o alegere matură în numele unor exigențe culturale adevărate, Kitsch-ul pătrunde în suflet ca infecția într-un organism incapabil de rezistență. Economia modernă ar defini fenomenul în termenii creării de noi trebuințe în rândul consumatorilor, pe baza presiunii pe care o exercită piața. Cu alte cuvinte, producătorii de Kitsch își pun marfa în vânzare și ajung repede să-și asigure o clientelă la care nici nu se așteptau. Lipsa de educație nu e de ajuns pentru a explica destinul Kitsch-ului.*

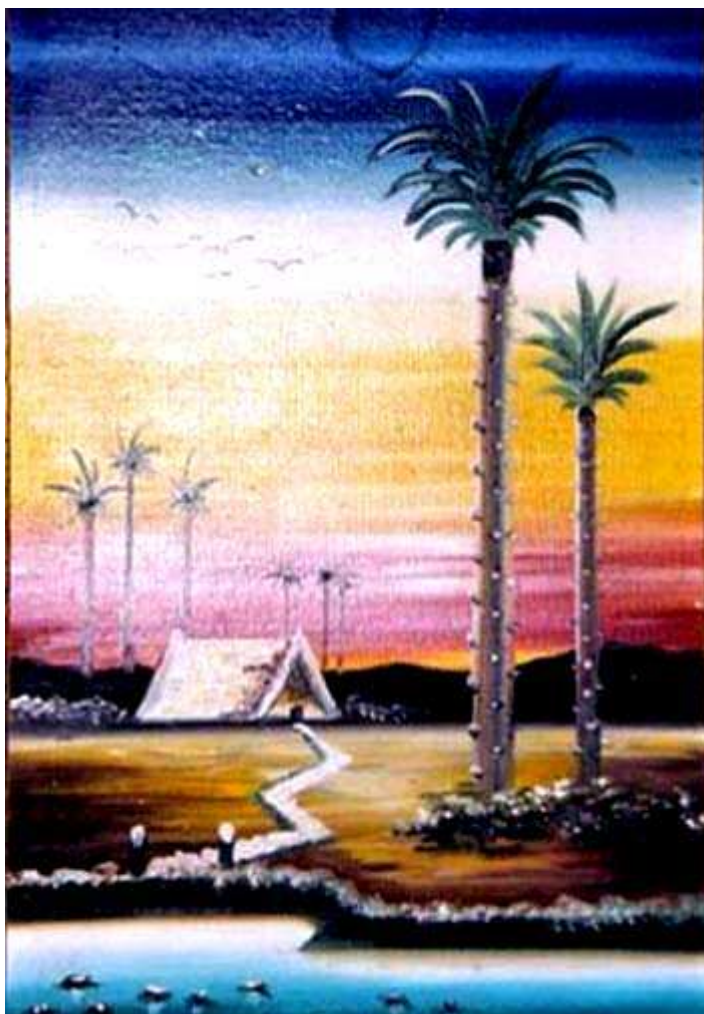


Fig. 83. Exemplu de kitsch fabricat cu minimum de efort fizic și intelectual. Pe fundalul unui mic teren colorat pueril în ocre și a unui cer care adună în tușe largi, orizontale, toate culorile curcubeului într-o formă dulceagă, sunt redată – penibil de simplu – o casă albă cu aspect de port, o cărare frântă în trei locuri fără sens lizibil și câțiva palmieri cu trunchiuri ca stâlpii de beton care nu se oglindesc în lacul cuminte din prim-plan.



Fig. 84. Pictură kitsch în care autorul probează o oarecare preocupare doar pentru aspectul copacilor, frunzișurilor și pentru cerul încărcat cu nori drăgălași. Relieful stâncos, redat prin forme și culori bizare, găzduiește – așa cum indică brazii – un lac liniștit de munte. Redarea pe oglinda apei încremenite a două iole albe, aduse dintr-un peisaj marin, dovedește tot atâta necunoaștere a realității firești ca și lipsa unui minim de educație plastică.

Combătând argumentul strict sociologic, Abraham Moles explică fenomenul printr-un argument psihologic. Observând că orice Kitsch relevă un comportament estetic aberant, el constată că *împotriva oricărei logici, mase impresionante de indivizi, de formație intelectuală foarte diversă, refuză ori evită produsul artistic autentic, preferând surogatul acestuia. Normal ar fi ca lumea să se intereseze, în primul rând, de valorile artistice promovate prin intermediul instituțiilor culturale de recunoscut prestigiu – academii, muzee, săli de expoziții... În realitate, tot mai mulți indivizi, fugind de arta care pune probleme prea grave și complicate, se complac în compania efectului vizual facil, prezentat la nivelul tipului de compoziție incoerentă, specific surogatului.* După Abraham Moles, *ține de esența umană ispita idealizării posibilului, a fabulării viitorului în consens cu dorințele încă neîmplinite, în consens cu acea fericire după care orice îns tânjește.* Cu alte cuvinte, se poate considera că există o deschidere înnăscută a omului spre Kitsch și

combaterea consecințelor lui negative necesită o muncă educativă foarte mare pe direcția celor mai semnificative valori artistice universale.



Fig. 85. *Imagine kitsch fabricată în serie. Preocuparea doar pentru redarea cu abilitate a figurativului, așa cum o face aparatul fotografic, reprezintă felul oricărui artist amator care produce kitsch-uri. Autorul, neinițiat în posibilitățile de expresie ale elementelor de limbaj plastic, nu poate sugera frigul, cerul de iarnă sau albul curat al zăpezii.*

În concluzie, apariția și proliferarea Kitsch-ului se explică prin trei argumente: lipsa unei educații estetice serioase a populației, mobilitatea socială cauzată de revoluția industrială din ultimele două secole și posibilitatea insului de a-și satisface ieftin, mai mult de ochii lumii, nevoia culturală în baza unei libertăți de gândire sugerată de aspectul facil al surrogatului. Practic, lucrările Kitsch sunt producții de serie, în care aspectul lor figurativ-simplist nu creează eforturi de înțelegere a vreunui mesaj. Ele nu stârnesc nici emoții estetice. Așa stând lucrurile, vedem că în largirea fenomenului, o responsabilitate mai mare îi revine prostimii care cumpără și nu neapărat producătorului care, cu multă îndemânare, dar și lipsit de scrupule pentru valorile reale, își câștigă în felul său pâinea. Vizitând odată un artist amator, am asistat la producerea tablourilor sale. Avea în jur de zece pânze înșirate pe dușumea, sprijinite de pereți. Pe masa de lucru ținea, în afara uneltelor, cutii de câte un litru cu vopsele, parte cumpărate de la magazin, parte sustrate de la Uzina ARO din Câmpulung, unde lucra. Dintr-o cutie cu albastru vopsea cu

pensula cerul la toate tablourile, apoi, cu altă pensulă, muiată într-o cutie vecină, rezolva necesarul de verde al pajiștilor. La fel proceda și pentru imaginea copacilor, pentru lacul din poiană ca și pentru cele două lebede albe care pluteau pe apă. În ultima fază vibra la fiecare tablou, cu pensula uscată, frunzișul și scoarța copacilor, unda apei și penajul la păsări. La sfârșit și-a plasat lizibil iscălitura și data în colțul din dreapta al fiecărei lucrări, pentru *autenticitatea operei*. Camera sa amintea, într-un fel, de laboratorul unui fotograf unde se multiplică în mai multe exemplare imaginea aceleiași poze colorate. Într-o singură zi *pictorul* nostru a produs douăzeci de lucrări care, până să fie expuse sâmbăta în târg, nu mai trebuia decât să fie uscate.

Majoritatea regimurilor politice totalitare folosesc în propagandă arta figurativă ieftină. Lenin, Hitler, Stalin, Mao, Ceaușescu ori Sadam Hussein erau înfățișați cu fețele pe care le aveau, viu colorați și monumentali, uneori cât un bloc de locuințe, cu gesturi simbolice, profilați pe un cer albastru, cu fabrici și uzine la picioare etc. Aceste kitsch-uri apăreau pe panouri uriașe la festivități, în expoziții omagiale, la porțile instituțiilor, pe autostrăzi, în primării, spitale și maternități, în biroul oricărui director, în universități, în clasele elevilor din licee, gimnazii, școli generale și chiar în grădinițe. Dictatorii amintiți ofereau populației înlocuitori de cafea, de unt, de icre, etc. Se fac și astăzi haine și încălțăminte prin tehnica surrogatului. Așa cum acești înlocuitori, care imită piei, țesături sau gustul unor alimente, nu sunt ceea ce vor să pară, tot așa kitsch-ul nu poate fi considerat artă. Nu ne facem iluzia că vom forma din elevii noștri doar persoane care nu vor cădea în mrejele kitsch-ului artelor plastice, dar este de datoria tuturor cadrelor didactice să nu treacă nepăsătoare față de acest fenomen, destul de frecvent social. La urma urmei, întreaga situație se datorează insuficienței educației estetice din școli. Așa cum învățăm de mici tabla înmulțirii și o ținem minte toată viața, ne putem învăța și ochiul să vadă adevăratele valori artistice și să le separe de nonvalori.

CAPITOLUL IV INSTRUMENTE ȘI MATERIALE

IV.1. INSTRUMENTARUL NECESAR LECȚIILOR DE DESEN

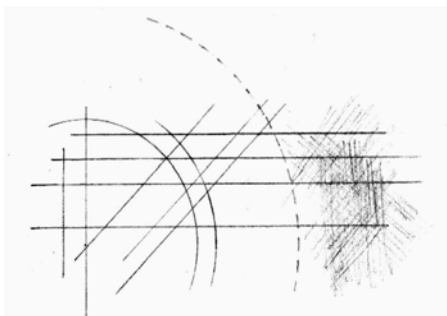
Dacă vrem ca desenele copiilor să fie de bună calitate, să oglindească reala valoare a potențialului lor creativ, trebuie să-i familiarizăm mai întâi cu uneltele de lucru, cu materialul pe care se transpun imaginile plastice și cu tehnicitatea impusă de specificul lor. Totodată, pentru a fi respectate și îndrăgite de elevi, le vom explica, funcție de nivelul lor de înțelegere, care dintre aceste instrumente și tehnici au fost preferate de marii artiști când și-au realizat cele mai cunoscute și importante opere. Conștienți totuși că nu putem pretinde elevilor din școlile generale sau licee mai mult decât însușirea unui minim de abilități plastice, abilități ce conduc mai mult spre o educație estetică și nu neapărat la formarea unor personalități artistice, îi vom familiariza la început doar cu instrumentarul care poate fi ușor procurat și care nu complică tehnicitatea creației. Urmărind aceeași idee, observăm că nici la ora de muzică nu se poate pretinde elevului să aibă o vioară scumpă, pian sau flaut de argint. Lucrarea de față își propune în primul rând să ofere necesarul de informații pentru cultura generală, dar să și trezească interesul tinerilor care-și doresc și speră să devină artiști profesioniști.

Creioanele sunt instrumentele cele mai accesibile pentru desen. Sunt ușor de mânuit, nu murdăresc mâna copilului și pot fi găsite până și în magazinul celui mai îndepărtat sat. De regulă, în grădiniță și școli, se folosesc pentru desen aceleași creioane cu care scriem. Totuși, pentru o cunoaștere mai bună și pentru a-i ajuta pe cei talentați, vom arăta elevilor că există mai multe tipuri, funcție de duritatea minei. Creionul cel mai răspândit este HB, cel cu care învață copiii să scrie și, în general, este folosit toată viața și de adulți pentru notările grafice cotidiene. HB-ul reprezintă duritatea mijlocie a minei. În context, H înseamnă duritate iar B, moliciune. Când creionul e notat cu H, 2H, 3H, 4H sau 5H, avem de-a face cu grade tot mai mari de duritate, care culminează cu 6H. Cu cât este mai dură mina, urma lăsată pe hârtie este mai slabă, mai dificil de sesizat cu ochiul. Oricât am apăsa cu un 6H, urma sa e subțire și cenușie. Duritatea minei de la acest creion este așa de mare, încât îl putem înfige ca pe un cui în planșeta de lemn fără să i se rupă vârful. Creioanele notate

cu H sunt folosite la schițarea cotelor sau la trasarea liniilor ajutătoare din desenul tehnic ori arhitectural. În continuare, creioanele notate cu B, 2B, 3B, până la 10B, reprezintă gradul de moliciune al minei. Gradat, mina este tot mai moale, mai groasă și urma lăsată pe hârtie este tot mai neagră. Tonul cel mai închis, apropiat de negrul tușului, este redat de 8B. Creioanele din categoria B-urilor sunt cele indicate pentru desenul artistic. Liniile trasate cu oricare dintre ele pot fi subțiri, groase, modelate, ușor de sesizat cu ochiul, dar niciodată complet negre datorită unui luciu specific grafitului. Zonele umbrite sunt redată prin hașurare.

...3H - 2H - H - HB - B - 2B - 3B - 4B...

*Notarea creionului în funcție de
duritatea minei*

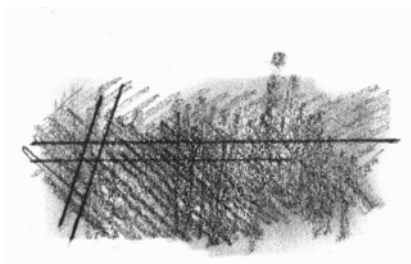


Linii trasate cu creion 3H

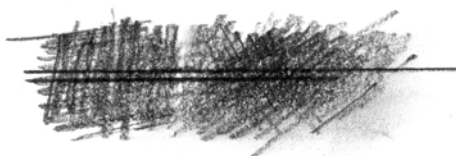
Mina creionului se fabrică industrial din grafit sintetic, prin încălzirea prafului de cocs la temperaturi înalte, în jurul a 3000 de grade. Importantă pentru noi, mina prelucrată din acest grafit poate avea două aspecte: în forma unor bare subțiri ca andreaua care, protejate cu lemn pe toată lungimea lor, reprezintă cunoscutele creioane negre sau în forma unor batoane cu profil pătrat ori rotunde, numite cărbune, cu o grosime apropiată de cea a creionului. Cu cărbune se practică desenele de largă suprafață. Urma lăsată de el nu poate fi subțire cât urma lăsată de grafitul creionului dar poate fi modelată până la măsura propriei grosimi iar zonele mari umbrite se pot reda prin hașurare cu întreaga sa latură culcată pe foaia de hârtie.



Linii și hașurare cu creion HB



Linii și hașuri cu creion 2B



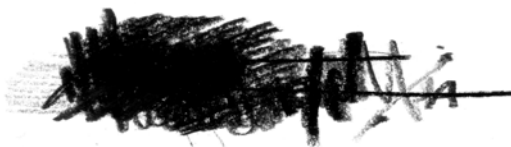
Linii și hașuri cu creion 4B



Linii și hașuri cu creion 6B



Urme lăsate de creion 8B

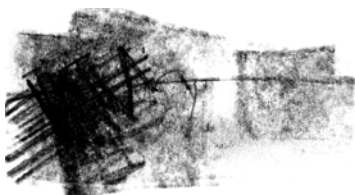


Urme lăsate de creion 10B

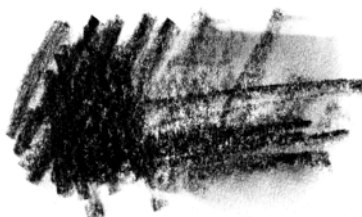
Creioanele colorate au mina alcătuită dintr-un amestec de grafit cu anumiți pigmenți. De natura acestor pigmenți depinde culoarea minei. Copiii mici trec ușor de la primele lor semne grafice făcute cu creionul negru, la perceperea și redarea unor semne cromatice folosind tot creioane, dar cu mina colorată. Și până să poată lucra cu acuarele, preșcolarilor le vine mai ușor să deseneze colorat cu aceste creioane. Observăm că în primele lor desene cromatice sunt preocupați de redarea colorată doar a conturului, așa cum inițial o făceau cu creionul negru. Abia în jurul vârstei de 5 ani minorii reușesc prin hașurări să redea pete colorate iar preșcolarii din grupele mari ajung chiar la frecarea planșei cu un mic petic de hârtie pentru omogenizarea petei de culoare obținută prin aceste hașuri. Mai târziu, la vârsta școlară, când ajung să descopere posibilitățile de expresie ale acuarelei, copilul abandonează creioanele colorate iar carioca e folosită doar pentru amuzament.

Sanguina este un creion special a cărui mină este făcută din sanguină, un mineral colorat natural în roșu-brun datorită oxidului feric din structura sa. Amintind de culoarea sângelui, majoritatea artiștilor renașterii desenau în sanguină pentru că erau mai aproape de imaginea colorată a viitoarelor pânze, dar și pentru că sugerau mai bine tensiunea timpului marcată de multe războaie. Astăzi e folosit foarte rar, de un număr restrâns de artiști.

Cărbunele de desen poate fi sintetic-industrial, așa cum s-a înțeles din explicația anterioară, sub forma batoanelor de grafît, presat mai tare sau mai moale, ori mai poate fi confectionat prin arderea înăbușită a unor bețișoare subțiri din lemn de esență moale – salcie, plop, dar mai ales tei – așa cum știm că se fabrică mangalul. Cărbunele de lemn este folosit de pictori la transpunerea pe hârtie sau pe perete a desenelor mari. Fiindcă are o structură moale care ajută trecerea lejeră de la negrul cel mai intens la umbra subtilă, sugerată ca pierind discret în alb, cărbunele de tei este apreciat atât pentru mulțimea posibilităților de expresie, a lejerității mînuirii cât și pentru felul simplu în care se fabrică. Până și astăzi, când în cuptoare se folosește electricitatea, laserul sau chiar energia nucleară, artiștii sunt obișnuiți să-și facă singuri cărbunele cu care desenează adunând câteva bețișoare cojite de lemn pe care, legate ușor cu ață și îngropate în nisip uscat într-o cutie de conservă, le ard înăbușit pe aragaz. După câteva încercări în care se dobândesc suficiente cunoștințe despre temperatura necesară, durata focului și calitatea lemnului, experiența dă la iveală un cărbune de reală valoare, greu de egalat în rafinamente artistice de cel industrial.



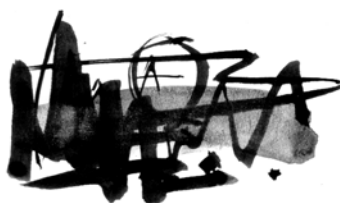
Urme lăsate de cărbune presat



Urme lăsate de cărbune de tei



*Urme lăsate de toc rezervor
MARKER*



*Urme lăsate de pensulă muiată în
tuș*

Tocul cu peniță se găsește în multe variante. Așa cum creioanele diferă între ele după calitatea grafitului, la fel și tocurele diferă în funcție de penița pe care o poartă. Există tocure cu penițe adaptate numai pentru scrierea școlărească, cu cerneală. Folosite de peste un mileniu, ele anticipează stiloul, numit *toc-rezervor*, apărut în secolul al XIX – lea. Alte tocure, cu penițe de diferite grosimi și terminate cu o talpă, se folosesc la scrierile cu tuș din grafica standardizată. În afara acestora, graficienii folosesc la desenele lor artistice și tocure cu penița lungă și foarte subțire, pentru mlădierea liniei. Totuși, primele tocure cu care oamenii vechiului Egipt și cei din China antică scriau și desenau, nu aveau atașate penițe speciale, ci erau făcute cu totul din trestii ascuțite la un capăt în V. Avem convingerea că tocul din tub de trestie a inspirat pana de scris, care, de aproape două milenii – odată cu apariția hârtiei, devine principalul instrument de scris și de desenat. Se foloseau în sensul acesta penele mari de la aripa de gâscă, de dropie, curcan, pescăruș, pelican sau chiar de corb. Apreciind posibilitatea de mlădiere sensibilă a liniei, dar și faptul că se poate ascuți, precum creionul de astăzi, până la consumarea sa totală, pana a fost multe secole – și încă mai este, instrumentul preferat al artiștilor care desenează în tuș, în sepia sau în diferite cerneluri. Folosită cu aceeași ușurință și în scrierea cursivă de mână, nu trebuie să mire că pana e privită pretutindeni și ca simbol al literaturii artistice.

Toc mai poate fi numit și un simplu băț de lemn cu care, ascuțit și muiat în tuș, în lipsa altui instrument, se pot trasa linii, se poate improviza o scriere sau se poate face un desen pe o foaie de hârtie. Dezvoltarea tehnicității din ultimele decenii ne mai pune la dispoziție și o serie de tocure-rezervor de tip *Flaumaster*, *carioca*, stilouri cu vârfuri de pâslă de diferite grosimi, condeie din ceară, din cretă presată, pixuri cu pastă etc.

Pensulele sunt instrumentele cele mai cunoscute și folosite mult în activitatea lor de pictori, de elevii-artiști, de școlari și chiar de preșcolari. Diferindu-se între ele prin mărimi, dar în primul rând, prin specificul materiei cu care lucrează, le găsim împărțite în două categorii. Unele au forma adaptată pentru pictatul cu culori solubile în uleiuri sau în solvenți derivați din petrol, altele pentru pictatul în culori diluate în apă. Primele, numite uzual *pensule de ulei*, au pământul făcut din păr aspru, aplatizat și tuns drept, perpendicular pe direcția firelor, cum se poartă pe frunte tunsoarea *breton*. Cele din a doua categorie, numite *de*

acuarele, au un smoc rotund care, udat, își adună firele spre un vârf central. Părul acestora e foarte fin, moale, provenit din cozi de veverițe sau de la urechile de bivoli. *Pensula de ulei* așterne culoarea în tușe egale cu lățimea ei, ceea ce impune pictorului să aibă în trusa sa cât mai multe pensule, sortate pe mărimi, în timp ce o *pensulă de acuarele*, prin forma smocului de păr și prin calitatea firului, se poate folosi atât la crearea petelor mari de culoare, la trasarea tușelor largi, cât și a celor mai subțiri linii, apropiate chiar de dimensiunea firului de păr. Cu alte cuvinte, dacă pictăm doar în acuarele, ne este suficientă o singură pensulă de mărime medie.

IV.2. MATERIALE FOLOSITE ÎN PICTURĂ

Cerneala se găsește în câteva varietăți. Mai cunoscută este cea albastră-închis, fluidă, care se folosește mai mult în scrierea cu tocul sau cu stiloul, dar mai există și cerneluri de alte culori. Solventul cernelii fiind apa, uscatul desenului cere atenție. Diluată, cerneala oferă tonuri mai deschise, bune în modelarea cromatică a imaginii.

Tușul este o varietate de cerneală mai densă, de obicei neagră. Are în componere grăsimi și eter care conduce la uscarea rapidă a desenului. Urma tușului pe hârtie poate fi opacă sau lucioasă, după cantitatea de grăsime din compunere, are o mare putere de acoperire și, uscată, e rezistentă la apă. Diluat, își pierde din proprietăți. Având tonul cel mai intens al negrului, este folosit mai mult de graficieni, uneori și de pictori, la crearea pe albul hârtiei a unor imagini cu mare putere de sugestie. Desenele făcute în tuș și peniță de Grigorescu în timpul campaniei din 1877, sunt de o mare valoare artistică.

Sepia este un colorant solubil în apă, de culoare cafenie, extras din viscerele moluștei marine cu același nume sau preparat pe cale artificială. Cu proprietăți asemănătoare tușului, sepia este apreciată pentru nuanța sa caldă, dar și pentru conservarea în timp. Subțiată cu apă, se poate obține o varietate de tonuri care-i largesc posibilitățile de expresie.

Acuarelele reprezintă setul cel mai ieftin de culori pe care copiii și-l pot procura. Așa cum indică și numele, este vorba de culori care se folosesc doar diluate în apă, dar forma lor anterioară, așa cum se află în

trusă, este solidă. Folosirea acestor culori este relativ ușoară și atractivă. În timpul lucrului tehnicitatea oferă mereu surprize plăcute ochiului și satisfacții estetice atât la nivelul de percepție al copilului cât și al adultului profesionist. Valoarea picturii în acuarelă se evidențiază prin spontaneitate, prospețimea și limpezimea culorilor, atmosfera aerată ca și aspectul de cercetare, de lucrare în studiu. Fiind vorba de culori care se lucrează numai și numai cu apă, culori transparente – cu alte cuvinte, ele nu pot fi văzute bine decât așternute pe hârtie albă și nu pe cele colorate. În situația aceasta tonurile deschise nu se obțin prin amestec cu albul din trusă, ci prin diluarea culorii cu mai multă apă. Pastila albă din cutie nu are sens, căci amestecul ei în orice culoare creează grizări opace, murdare, lipsite cu totul de prospețimea specifică acuareleii. Folosirea acestei pastile dăunează perceperea firească a nuanțelor și tonurilor limpezi, iar existența ei în trusă dovedește nu neapărat necunoaștere, cât mai ales gândire negustorească în sfera specialiștilor care produc și livrează acuarelele.

Tempera reprezintă un set de culori solubile în apă care se găsesc în stare păstoasă în tuburi asemănătoare celor care conțin pasta de dinți. Se folosesc diluate, dar, spre deosebire de acuarelă, pasta de tempera o dată uscată nu mai poate fi recuperată prin amestec cu apă, motiv pentru care, după extragerea din tub a oricărei cantități de culoare, trebuie să-i punem la loc dopul pentru ca rezerva de pastă să-și păstreze gradul de umiditate. Culorile tempera sunt toate opace, se întind uniform pe întreaga suprafață a petei și așezate una peste alta, nu transpar între ele. Rămâne evidentă doar cea de deasupra. Un alt aspect al acestor culori este că prin uscare își reduc din claritatea pe care o aveau în timpul lucrului, când erau umede. Ele trec prin uscare din tonul pe care-l cunoșteam la început într-unul mai deschis și puțin grizat, ceea ce-i schimbă ușor și nuanțele. Artistul nu poate avea niciodată certitudinea că armoniile cromatice stabilite de el în timpul creației, rămân definitive. Surpriza oferită a doua zi de lucrare explică rezerva de a lucra permanent cu încredere în *culori tempera*. Revenirea și conservarea în timp a prospețimii cromatice se poate rezolva doar prin adăugarea unei pelicule de lac peste suprafața uscată a lucrării. Operația este posibilă doar la picturile pe lemn și dă rezultate remarcabile în domeniul icoanelor. Deci adaptându-ne exigențele la capriciile acestui sector de culori, se pot crea și valori autentice. Totuși, motivat, tempera se folosește mai mult în

lucrările artei decorative. Aspectul acestor culori ne oferă exemplul cel mai grăitor a ceea ce știm despre *pata plată de culoare*.

Guașa reprezintă tot culori solubile în apă, într-o stare păstoasă mai densă decât cea a temperei însă mult mai fină ca aceasta, cu puțină transparență, ceea ce permite obținerea unor efecte cromatice vibrante cu multă sensibilitate. Se livrează în mici cutiute rotunde de plastic dotate cu căpăcele etanșe, asemănătoare celor farmaceutice în care se păstrează unguenți. Comparându-le cu tempera, culorile guașei câștigă prin păstrarea permanentă a prospețimii și a prețiozității. Se folosesc la pictarea icoanelor pe lemn, la realizarea proiectelor pentru picturile mari murale, a proiectelor pentru mozaicuri, a celor pentru afișe, a copertelor de carte sau chiar a viitoarelor picturi în ulei pe pânză. În același timp, lucrările pictate în guază pot fi socotite valori autentice și păstrate ca atare. Se cuvine să reținem că atât culorile guașei, cât și cele ale temperei, prin calitatea lor de acoperire, se pot aplica și pe suporturi colorate, nu neapărat albe, ca în cazul acuarelilor. Păstrată pe alocuri neatinsă, culoarea suportului poate rezerva, în unele situații, efecte plastice sau decorative plăcute.

Pastelul e un baton colorat, asemănător unei crete presate, făcut din pigmenți naturali amestecați, în asocierea gumei arabice, cu talc. Se folosește prin frecare de suport – de obicei, hârtie groasă ori carton, pe care lasă urme așa cum lasă creta pe tablă. Condiția suportului e să nu fie velin, iar colorat poate ajuta chiar la crearea unei atmosfere cromatice în compoziție. La sfârșit, protejate prin pulverizarea unui fixativ, culorile rămân stabile. Pictura în pastel este caracterizată prin trecerea subtilă de la un ton la altul, prin sensibilitatea deosebită a nuanțelor, prin aspectul idilic al lucrării, ca și prin ușurința tehnicității. Uneori se pot obține efecte care sugerează ceața sau lumea feerică din spațiul oniric. Nelipsit din trusa pictorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și început de secol XX, pastelul a ajutat la crearea unor imagini aparte în creația picturală, cum s-ar mai spune, la o stilistică a genului. La noi în țară, multe din peisajele lui Ștefan Luchian, Ștefan Dumitrescu sau Șirato au fost făcute în pastel.

Culorile de ulei. Acest set de culori își subțiază pasta prin amestecul lor pe paletă cu ulei de in fiert. Preparatul lor necesită o tehnologie aparte, specifică fiecărei culori, așa încât se livrează cu

bucata, în tuburi, dar la prețuri care diferă între ele. În culori de ulei se pictează, de obicei, pe pânză ori pe carton. Uneori se mai întrebuințează și la pictura pe lemn, ori direct pe perete. În ambele situații, atât scândura cât și peretele vor fi supuse în prealabil unui tratament special, cu clei de oase ori – în cazul peretelui – cu humă.

Culorile de ulei se împart la rândul lor în *culori decorative* și *culori extrafine*. Primele sunt folosite în lucrările decorative dar, din cauza prețurilor mai mici, sunt folosite și de studenții și elevii-artiști la învățatul meseriei. Ele sunt plăcute văzului doar în picturile proaspete. După câțiva ani coloritul tabloului devine întunecat și-și pierde cu totul strălucirea specifică picturii tradiționale în ulei. *Culorile de ulei extrafine* intră în dotarea oricărui pictor profesionist. Ele, chiar uscate, își păstrează peste secole aceeași prospețime pe care o aveau când au fost așternute pe pânză. Vedem azi picturile lui El Greco, Tizian, Rafael, Grigorescu sau Luchian cu aceeași emoție cu care erau privite la vremea când au fost create.

Culorile acrilice sunt introduse de curând în circuit, ca proaspete invenții în cromatică datorate noilor cercetări chimice. S-au remarcat deja mai multe seturi de culori ca: *Neocolor*, *Cyberlux*, *Lumen*, *Tutocolor*, *Stabilcolor*, *Ceramik*, *Lastex* etc. Diferă între ele prin grupa substanțelor chimice pe baza cărora au fost preparate, dar în alcătuirea lor au ca numitor comun apa. Calitatea lor cea mai importantă e că devin lavabile după uscare, au o excelentă rezistență la exterior, sunt practic de neșters și sunt foarte stabile în timp. Brevetate pe bază apoasă, toate culorile acrilice nu sunt inflamabile sau nocive. Pot fi aplicate cu pensula, cu rolul sau – diluate cu puțină apă – cu pulverizatorul sau cu pistolul de vopsit.

Neocolor-ul este foarte apreciat de pictori. Se găsește în seturi de 18 culori care, amestecate între ele, oferă tot atâtea posibilități de-a obține nuanțe, tonuri și vibrații ca și paleta pictorului în ulei. Aderă bine la pânză, carton, hârtie, lemn, sticlă, plastic, ciment sau la suport de metal feros. Se pot obține efecte speciale prin amestec cu praf de marmură, nisip sau alte materiale de construcții.

Ciberlux înlocuiește smalțurile tradiționale metalice pe bază de solvent, îmbunătățind efectul decorativ și conferindu-i o durată mai mare în timp datorită faptului că suprafața tratată nu se închide la culoare prin oxidare. Culorile acestui set pot fi utilizate pure sau în amestec cu coloranți universali. Culorile *Tutocolor* și *Ciberlux*, datorită marii

rezistențe la umiditate, au fost folosite cu succes în occident la zugrăvitul exterior al clădirilor și la crearea unor decoruri de mare efect pe fundul piscinelor sau al bazinelor de înot.

Stabilcolor-ul și *Tutocolor*-ul se mai pot folosi la obținerea efectelor de învechire în restaurarea oprelor de artă. Cu ele se tratează picturi, rame, bronzuri etc.

Culorile *Lumen* reprezintă un set de culori acrilice luminoase, ele fiind fluorescente sau fosforescente. Sunt folosite la reclamele de stradă, la indicatoarele de circulație sau în unele picturi ori decoruri care se expun în interioare întunecate pentru efecte vizuale puternice.

Privind instrumentele cu care lucrează pictorii profesioniști observăm că pe lângă trusa dotată cu necesarul de culori și pensule, artistul mai are *paleta* pe care-și prepară nuanțele și tonurile culorilor, *cuțitul de paletă* și *șevaletul* pe care-și ține imobilă, la nivelul ochilor, pânza ori cartonul. *Cuțitul de paletă* este o lamă subțire și flexibilă de oțel dotată cu un mâner care seamănă, să zicem, cu o mică și firavă mistrie de zugrav. Având mărimea unui briceag deschis, unealta e folosită de artist la curățatul prin răzuire a paletei ori a pânzei, dar uneori, din cauza unor efecte specifice, asemănătoare unui mozaic de pete plate, se pictează direct cu el.

IV.3. MATERIALE-SUPORT PENTRU DESEN SAU PICTURĂ

Hârtia velină este foarte bună pentru desenele în creion sau în peniță. Numită și *hârtie de scris*, poate fi găsită, în vrac sau la bucată, în orice librărie, la prețuri acceptabile. De aceeași calitate, această hârtie reprezintă și materialul din care sunt făcute caietele fără linii ale elevilor, maculatoarele sau unele *blocnotesuri*. Folosirea acestor caiete este bună pentru că implică păstrarea laolaltă a desenelor, indiferent de calitatea lor. Asta ajută studiul evoluției în timp al sistemului psihic al copilului sau a aptitudinilor de care dispune. Este bine să notăm că minorul, când sesizează că a făcut până și cel mai mic progres în crearea unor imagini, distruge planșele realizate anterior. În grupul hârtiei albe veline, *Hârtia de xerox* e de calitate superioară, însă nivelul cel mai înalt al albului imaculat îl atinge *hârtia cretată*. Deși albe, toate aceste hârtii nu sunt suporturi bune pentru acuarele pentru că apa le modelează ireversibil forma.

Hârtia de ambalaj, pentru nuanța sa gălbuie sau maronie, pentru porozitate, rezistență și grosimea relativ sporită, este uneori preferată de artiști pentru schițe sau crochiuri în cărbune, în tuș ori în pastel. Coloritul ei sugerează un cadru intim desenului.

Blocul de desen ne oferă hârtie bună atât pentru desen, transpus cu orice instrument, cât și pentru acuarelă. Grosimea și porozitatea foi permit, în sfârșit, absorbția unei mari cantități de apă și evaporarea sa în timp, fără să-i modifice forma plană.

Cartonul duplex reprezintă două straturi de hârtie groasă lipite între ele prin presare. Urmând același procedeu, dar lipind între ele trei straturi de hârtie sau de carton, se găsește și *cartonul triplex*. Grosimea acestor două cartoane permite pictatul în tempera sau în guașă.

Mucavaua este un carton mai gros decât triplexul, întrebuințat mai mult la fabricarea unor cutii, ambalaje sau a copertelor rezistente de carte. Spre deosebire de duplex sau triplex, care au măcar una din suprafețe albă, mucavaua este gri, dar oferă, prin rezistența structurii, încredere deplină pictorilor care folosesc culori tempera sau chiar culori în ulei. Mulți dintre ei, din diferite motive, preferă suportul de carton pentru transpunerea unor opere definitive. Păstrate în condiții bune de conservare, picturile pe carton-mucava rezistă în timp la fel de bine ca cele pictate pe pânză. În cazul picturii în ulei, atât cartonul, cât și pânza, se cer mai întâi tratate cu un grund alcătuit din clei de oase în amestec cu *alb de zinc*. Fără acest liant, uleiul din culori e supt de carton sau de pânză și pigmenții își pierd cu totul calitățile. Dintre toate operele plastice create pe carton, foarte apreciate pentru autenticitatea tehnicității și valoarea lor artistică sunt *Cartoanele lui Leonardo da Vinci*.

Pânza de pictură este făcută din in, iar pentru lucrări mai mari, din cânepă. Țesătura pânzei de in e fină, iar a pânzei de cânepă e rară, cu firul gros, așa cum o vedem la sacii pentru transportul legumelor. Materialul lor textil nu se poate picta așezat simplu pe o suprafață plană, ca cearceaful pe pat. Se face mai întâi un cadru rigid rectangular din lemn, de dimensiunea viitorului tablou, numit șasiu. Întinsă cu toată puterea, pânza se fixează în cuișoare pe acest suport, după care se pensulează amintita soluție de clei pe întreaga sa suprafață – insistând unde atinge lemnul, pentru aderență. Umezită, pânza se înmoaie, dar prin

uscare se întărește, ajungând să sune ca toba. Împinși de curiozitate și tentați de formule mai simple, artiștii au testat și pictatul pe țesături sintetice, dar n-au ajuns la rezultate mulțumitoare, nici în aflarea unui liant care să lege culoarea de noul suport și nici în conservarea corectă în timp a fibrelor de plastic. Țesăturile sintetice au fost doar parțial acceptate în sectorul textil al artizanatului actual. Pentru pictură s-a demonstrat limpede că pânza bună este doar cea tradițională, din fibre naturale. Deocamdată. Și mai trebuie să notăm că, de obicei, pe orice material textil tradițional se pictează doar în culori de ulei, nu cu cele solvente în apă. Acuarela, tempera sau guașa, înmoaie soluția cu care a fost impregnată pânza, și pictarea unei suprafețe nerigide, e dificilă. Chiar și o simplă hârtie, când desenăm pe ea, se cere așezată pe suprafața plană a mesei ori a băncii din sala de clasă.

Lemnul, în formă de scândură, poate fi un bun suport pentru pictură dacă se folosesc doar porțiunile cu fibre drepte, fără noduri. Pentru a păstra permanent suprafața lemnului plană, se armează partea sa dorsală, la două niveluri, cu două șipci orientate transversal pe direcția fibrelor. Șipcele pot fi prinse cu șuruburi, dar metoda clasică este pătrunderea lor prin două șanțuri săpate în forma numită *coadă de rândunică*, în grosimea scândurii. Sistemul permite chiar atașarea mai multor scânduri, ceea ce ajută la crearea unor suprafețe mai mari. După încliere, chituire și șlefuirea plană a suprafeței de pictat lemnul se tratează, dacă vrem să pictăm în culori de ulei, cu aceeași soluție din clei de oase cu care am văzut că se prepară pânza. Pe lemn se mai poate picta și în tempera sau guașă. În această situație liantul pentru culori este o pastă albă, numită caseină, rezultată din amestecul albușului de ou și brânză dulce de vacă. Pictura pe lemn se folosește în mod curent la crearea icoanelor, la altarele din bisericile creștine sau la paravanele care separă sectoare în interiorul unor locuințe de epocă. De asemenea a fost foarte apreciată în Renaștere. Leonardo da Vinci a pictat pe lemn multe lucrări de dimensiuni mari, între care *Închinarea magilor* care măsoară 246 / 243 cm.

Zidul. Pictura pe perete se poate practica în tempera, în culorile solubile în apă folosite la zugrăvit sau chiar în culori de ulei. Cea mai apreciată dintre picturile aplicate direct pe perete este *fresco*. Pentru aceasta zidul necesită o pregătire specială. Peste stratul de mortar se tencuiesc 4 -5 straturi de var stins în care s-au amestecat câlți de cânepă

tocat mărunț. Suportul propriu-zis al picturii este pasta de var, iar câlții constituie armătura interioară a întregii tencuieli, așa cum rețeaua din sârmă de fier reprezintă armătura planșeului de beton. Pe ultimul strat de tencuială, ușor întărit, dar neuscat, se desenează și se pictează repede imaginea în culori ieftine de zugrav. Toată operația durează o singură zi, așa încât pictorul de biserici e constrâns să-și împartă întreaga suprafață a muncii în zeci de fragmente, nu mai mari de 2 metri pătrați, atât cât să poată termina un sector până seara. Căci a doua zi, uscată, tencuiala nu mai îngăduie aderența altor culori nici măcar sub forma unor corecturi. Tempera nu este bună pentru *frescă*. Culoarele solvente în apă ale zugravului intră în ultimul strat de var și se pietrifică prin uscare. Așa se explică de ce *fresca* poate dura mai multe secole, uneori chiar milenii, cum sunt cele din mormintele egiptene sau din palatele minoice. Tempera acoperă suprafața pictată cu o peliculă care, uscată, se scutură în timp.

În cazul când vrem să pictăm perețele în culori de ulei, pentru aderență, se impune ca acesta să fie mai întâi zugrăvit cu patru straturi de humă, dintre care doar primul este în stare pură, iar celelalte trei sunt amestecuri de humă și ulei de în fier. Cantitatea de ulei crește progresiv pentru fiecare strat în următoarea proporție: 20%, 40% și 60%. Preparat în felul acesta, orice perete, după uscare, poate fi pictat în culori de ulei fără ca acestea să-și piardă calitățile în timp. Așa a pictat Gheorghe Tattarescu mai multe biserici în țară, iar Luchian una la Alexandria.

În context, vom aminti și de pictura executată pe pereții de piatră din grote sau chiar pe pereții unor versanți muntoși, în exterior. Aceste imagini, practicate în urmă cu mii de ani, uneori chiar în epoci preistorice, erau grafiate prin incizie și pictate cu pigmenți naturali extrași din minerale și plante. Amestecate cu uleiuri și grăsimi, coloranții s-au putut conserva până astăzi.

IV.4. MOZAICUL ȘI VITRALIUL

Nu putem aprecia că știm totul despre instrumentele și materialele cu care pictăm, ca și despre materialul suport pe care se transpun lucrarea artistică fără să includem în studiul nostru și câteva cunoștințe despre *mozaic* și *vitraliu*. Pentru că operează tot cu linie, punct și pată de culoare pe o suprafață plană, și unul și altul aparțin domeniului larg al

picturii dar în segmentul lor, materialul cu care se creează imaginea este însuși materialul suport.

Vitraliu nu înseamnă pictură pe sticlă, cum e tentat să creadă, la o primă vedere, omul obișnuit. Suprafața geamului nu se pictează cu pensula, cum se practică pe carton, pe pânză, pe hârtie ori pe perete. E drept că străbunii noștri pictau icoane pe sticlă dar niciodată nu le montau în canatul ferestrelor pentru a fi admirate prin lumina care transpare prin ele. Nu negăm că în urmă cu două secole au apărut succedanee care imitau vitraliul prin aplicarea culorii pe geam folosind, ca liant, silicatul de sodiu, numit popular *apă de sticlă*. Legată de această tehnicitate menționăm că în secolul al XIX-lea apare și se dezvoltă ornamentarea cu imagini a geamului alb-opac, care separă unele interioare din locuințe, prin atacarea sticlei cu acid fluorhidric. Se creează compoziții rafinate cu imagini idilice vaporoză, scene mitice, ornamente cu flori sau chiar compoziții geometrice, nonfigurative.

Vitraliul autentic este o fereastră alcătuită din bucăți de sticlă colorate în structura lor și montate într-o rețea de rame subțiri de metal. Aceste rame constituie desenul de contur care separă între ele suprafețele colorate și compune ansamblul imaginii artistice. Vitraliul apare și se dezvoltă ca operă de artă în perioada Romanică a Evului Mediu și atinge culmea măiestriei artistice în Gotic. S-a folosit la ferestrele castelelor, la palate și mai ales la biserici. Constituie principala sursă de lumină din interiorul marilor catedrale gotice. Culorile sticlei colorate au prospețimea și puritatea foarte apropiate de cea a *culorilor lumină*. Sfinții înfățișați în vitralii dau impresia că sunt vii și merg într-un spațiu eteric aflat între Eden și lumea pământească. Deși ferestrele marilor edificii de cult sunt uriașe, frumusețea vitraliilor montate în ele nu poate fi percepută decât din interior.

Mozaicul este o lucrare artistică policromă plană realizată prin asamblarea unor cuburi mici, sensibil egale în dimensiuni, rezultate din spargerea unor pietre mari. Rocile se găsesc într-o largă varietate cromatică. Întâlnim practic toate culorile, în foarte multe nuanțe. Dacă studiem doar marmura, observăm că poate fi albă ca zăpada, gri, gălbuie, portocalie, verzuie, roșcată și chiar neagră. Mozaicuri întâlnim încă din antichitate, în cultura oricărei populații. Ele s-au făcut – și încă se mai fac – pentru ornamentarea unor pavimente, a unor pereți de interior sau de exterior ori pentru crearea unor compoziții artistice de mare prețiozitate.

Ca și în cazul vitraliului, tehnicitatea realizării unui mozaic este simplă, dar necesită un volum serios de muncă, atenție și multă răbdare. Lucrarea începe practic o dată cu crearea unui proiect, de obicei la o scară redusă, care să reprezinte imaginea colorată a viitorului mozaic. Ghidat de această lucrare, artistul face un desen, în creion sau cărbune, pe hârtie, la dimensiunea definitivă a lucrării, și îl întinde pe suprafața plană a unei pardoseli. Pe acest desen sunt notate sectoarele cromatice ale lucrării. Pietricelele, tăiate cu îndelungă sudoare la o ghilotină specială, sunt triate în mai multe grămezi, în funcție de culoarea pe care o au. De aici ele sunt alese și plasate ordonat în spațiile rezervate pe suprafața hârtiei. După terminarea integrală a acestui aranjament, urmează mutarea mozaicului în spațiul amplasării definitive. Pentru asta se lipește cu cocă moale, preparată din făină cu apă, hârtie peste întreaga suprafață a lucrării și se presează cu mâna în așa fel încât să nu rămână nici un cubuleț de piatră nelipit. După uscare, întreaga suprafață a acestei hârtii se împarte în careuri egale între ele, în general de mărimea unei coli de scris. Se notează fiecare din aceste pătrate cu câte o cifră sau o literă și se despart sectoarele între ele prin tăierea hârtiei cu lama. Întregul mozaic se mută piesă cu piesă și se fixează cu ciment la destinația sa, în ordinea notată pe hârtia care, deocamdată, îi maschează suprafața. Mozaicul vertical al peretelui se instalează în brăie orizontale, de jos în sus, pentru evitarea deplasării fragmentelor prin propria greutate, până la întărirea liantului.

După garantarea aderenței, se poate trece la îndepărtarea cu multă apă a hârtiei lipite cu cocă.

Ultima operație constă în tamponarea mozaicului cu zeamă de ciment care, intrând printre pietre, le va lega etanș între ele. În final, în urma spălării întregii suprafețe cu apă (la o oră după tratarea cu zeamă de ciment!), se poate aprecia reala valoare artistică a lucrării.

În situația mozaicului de paviment, în funcție de mărimea acestuia, pietrele pot fi mai mari și lucrarea se poate șlefui în final cu aparatură specială pentru obținerea unei suprafețe orizontale perfecte. Mozaicurile de interior, în special cele din biserici, sunt create din pietre tăiate în cuburi mici, cu latura de aproximativ un centimetru. De mare prețiozitate sunt mozaicurile realizate din cristal colorat de Murano.

Mozaicul și vitraliul sunt foarte apreciate pentru autenticitatea de neconfundat a imaginii artistice dar mai ales pentru recordul conservării lor nealterate în timp.

Fig. 86. *Vitraliu - Domul din Ulm. Scene biblice.*







Fig. 87. Mozaic la San Vitale – Ravenna. Detaliu. Împăratul Justinian și patriarhul Maximian.

CAPITOLUL V

PRINCIPALELE ELEMENTE DE LIMBAJ PLASTIC

În expunerea noastră urmărim familiarizarea elevilor doar cu unele noțiuni din limbajul artelor plastice și nu aglomerarea memoriei lor cu o sumedenie de cunoștințe teoretice din specialitatea artiștilor profesioniști. Ne vom orienta comunicarea pe informații strict necesare unei educații de nivel mediu și vom căuta ca forma expunerii noastre să fie ușoară și atractivă.

Prin elementele principale ale limbajului plastic înțelegem nu uneltele cu care lucrăm, ci semnele cele mai importante lăsate pe o suprafață plană cu acestea. Așa cum muzica folosește drept principale elemente de limbaj muzical cele 7 note ale gamei, arta plastică folosește linia, punctul și pata de culoare ca principale elemente de limbaj.

Punctul este urma lăsată de vârful unui corp ascuțit pe o suprafață plană, la o singură atingere. Putem obține un punct dacă atingem o singură dată suprafața hârtiei cu vârful creionului, al pixului, al peniței etc. Tot un punct rămâne dacă atingem o dată tabla cu vârful creței, sau suprafața de nisip a plajei cu vârful bastonului. Punctul este forma grafică cu cea mai mică dimensiune. În raport cu tabla sau cu întinderea plajei, urma lăsată de cretă ori de baston este tot așa de mică precum punctul făcut cu creionul pe foaia de hârtie. Teoretic nu putem vorbi de puncte mici, mari sau mijlocii. Un punct mai mare poate fi ușor identificat cu o pată mică și asta implică o suprafață bidimensională.

Linia este urma lăsată de un corp ascuțit aflat în mișcare, pe o suprafață plană. Este urma unui punct în mișcare, cu alte cuvinte sau, mai pe înțelesul copilului, un punct care a plecat la plimbare. Dimensiunea liniei poate fi dată doar de lungimea ei. Există linii drepte, curbe și frânte. *Linia dreaptă* poate fi la rândul ei orizontală, verticală sau oblică. *Linia curbă* poate fi închisă sau deschisă. Prin *linie curbă-închisă* putem înțelege cercul, elipsa, simbolul grafic al cifrei opt, al cifrei zero sau alte forme grafice rezultate din linii care își închid circuitul în punctul de unde aceasta a plecat. *Linia curbă deschisă* este cea care nu se întoarce în punctul de unde a plecat, cum sunt semnele grafice prin care reprezentăm hiperbola, spirala, curbura, virgula, paranteza, litera C, S sau U, cifra doi, semnul întrebării etc. Această linie poate avea un aspect singular, ca în cazul exemplelor anterioare sau poate fi repetitivă, cum

este sugerat valul mării pe ceramica grecească. Linia frântă poate fi și ea închisă sau deschisă. *Linia frântă închisă* este cea care, deși dreaptă, revine la punctul de unde a plecat, prin frângerea ei în părți egale sau chiar inegale. Această linie este limpede sugerată de figurile geometrice plane, cum sunt: triunghiul, pătratul, pentagonul, hexagonul, octogonul, steaua, etc. *Linia frântă deschisă* nu-și închide circuitul în punctul de unde a plecat. Ea poate fi sugerată de litera L, de V, de Z etc. Poate fi și ea singulară sau repetitivă. Aceasta din urmă poate fi reprezentată chiar de dinții fierăstrăului.

Pata de culoare este urma bidimensională lăsată de o culoare, prin intermediul unui instrument adecvat, pe o suprafață plană. Așa cum se înțelege din definiție, pata are două dimensiuni: lățimea și lungimea. Instrumente pot fi: creioanele colorate, carioca, pensula, pistolul de vopsit, spray-ul color etc. Petele se împart în două mari categorii: plate și vibrante. *Pata de culoare plată* are culoarea întinsă uniform pe întreaga sa suprafață. Ea e folosită mai mult în arta decorativă, motiv pentru care se mai numește și pată decorativă. *Pata de culoare vibrată* prezintă inegalități pe suprafața sa, acestea constând în hașuri, pensulații, mici nuanțe sau diferențieri de ton etc. Se folosește foarte mult de pictori pentru lărgirea posibilităților de expresie ale culorii. De aceea, în unele locuri, o întâlnim numită și pată picturală.

POSSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE PUNCTULUI constau în: *unicitate* (atunci când apare singur), *repetări*, *ritmări*, *înșirui*, *grupări*, *aglomerări*, *rarefier*, *pulverizări*, etc. Punctele pot fi de o anumită culoare pe un suport alb, negru sau colorat și el. Pot avea chiar mai multe culori și uneori, modelate de ficțiunea artistică, subtile diferențieri de mărime. Toate acestea pot fi înțelese foarte bine studiind bolta cerească. Stelele sunt admirate cu aceeași plăcere și de copil și de adult. Sesizate cu ochiul liber, aparentele diferențieri de mărime dintre stele sunt sugerate mai mult de puterea lor de strălucire decât de realul volum. Este ușor de observat cum *unicitatea* Luceafărului, planetă cu un circuit aparte pe bolta stelară, diferă cu totul de *înșiruirile* frânte din Carul Mare, Balanța sau Orion. La fel de bine putem separa *pulverizarea* uriașă din Calea Lactee de *aglomerările* ce definesc nebuloase ori de *rarefierile* care separă între ele constelații sau nebuloase. O temă legată de imaginea unei nopți senine deschide imaginația și capacitatea de visare a școlarilor la orice vârstă. În același timp pot fi percepute aproape integral posibilitățile

de expresie ale punctului pentru că în desenul său, anticipând cunoașterea lor teoretică, minorul chiar lucrează cu ele.



Fig. 88. *Cerul înstelat* - Duică Alexandra, clasa a X-a. *Expresivitatea punctului este bine reprezentată prin imaginea oferită de bolta senină a cerului în timpul nopții.*

POSSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE LINIEI sunt mult mai multe decât cele oferite de punct. În primul rând sesizăm că linia poate fi subțire sau groasă, în duct continuu sau frământată. Linia groasă reprezintă duritate, fermitate sau putere de decizie, în timp ce linia subțire redă sensibilitate, finețe, rafinament, subtilitate etc. Expresivitatea nu se obține desenând doar cu una sau alta din linii, tot timpul ele conlucrează una în favoarea celeilalte, funcție de ce vrem să sugerăm. E bine să cunoaștem că orice linie verticală sau orizontală sugerează staticul. Dar nemișcarea *liniei verticale* reprezintă monumentalitate, năzuința de neclintit sau fermitatea eroului, în timp ce *orizontala* redă liniștea, calmul desăvârșit sau pacea eternă. În restul lor, liniile oblice, curbe sau frânte, oricare ar fi ele, sugerează mișcare. Chiar și imaginea piramidei egiptene, a conului sau a turnului ascuțit cu care catedrala gotică înțeapă cerul, dă impresia de ascendență spre lăcașul celest al divinității. În schimb cubul, paralelipipedul, stâlpul sau coloana, dacă sunt așezate cu baza pe pământ, fiindcă au forma redată doar prin orizontale și verticale, sugerează staticul, oricât de mari sau înalte ar fi ele. În artă se folosește cel mai mult linia curbă deschisă. Referindu-se la ea, Ingres declară: „*Pentru a reuși să creezi o formă frumoasă e bine să modelezi rotund și fără un aparent detaliu interior și să folosești mai puține forme colțuroase*”. Considerată în mare, în mâna artistului linia reprezintă o modalitate de exprimare. Și dacă punctul nu este întâlnit permanent, putem spune că fără ea nu se pot crea imagini artistice. Prin linie controlăm structura compoziției, de la întreg până la amănunțime. Prin ea organizăm compunerea în imagini cromatice, definim forma și sensul de mișcare al petei de culoare. Utilizând toate posibilitățile dimensiunii, al formei și al modelării, linia participă într-o mare măsură la alcătuirea artistică a operei de artă.

POSSIBILITĂȚILE DE EXPRESIE ALE CULORII sunt mult mai multe decât expresivitățile liniei. Necesarul de inventivitate al artistului a făcut ca acestea să fie mereu schimbate de-a lungul istoriei, înnoite sau modelate după nevoile fiecărei aspirații sau curent din lumea artelor.

Plecând de la modul în care sunt aplicate pe suport, în afara formei *plate* sau *vibrate* despre care s-a mai vorbit, deosebim:

Pata spontană – realizată prin cădere, stropire sau presare. Forma ei oferă surprize și nu poate fi dirijată cu certitudine în crearea unei imagini preexistente mintal.



Fig. 89. *Explozie de artificii - Mihăilescu Elixi, clasa a II-a. Observăm asocierea petei spontane cu linii spontane și dirijate, dar și cu pete mici elaborate.*



Fig. 90. *Lucrare în care s-a urmărit asocierea mai multor pete spontane.*

Pata dirijată – este cea așezată pe suport cu ajutorul pensulei sau a altui instrument care, prin mânuire, dă o sensibilitate ori un sens de mișcare culorii.

Pata elaborată – se face tot prin intermediul instrumentelor de lucru, dar urmărind redarea unei idei clare concepute anterior.

În cazul culorilor solubile în apă, expresivitatea diferă dacă folosim un suport uscat sau unul umed. Pe cel uscat suprafața și conturul petei de culoare sunt precise, iar pe suportul umed acestea fuzionează. În cercetările lor, artiștii își permit să folosească și tehnici mixte în cadrul aceleiași lucrări.

Despre culori și posibilitățile lor de expresie s-a studiat și s-a vorbit mult de-a lungul istoriei, de aceea este bine să ne așezăm cunoștințele într-o anumită ordine.

V.1. CULORI LUMINĂ ȘI CULORI PIGMENT

Culori-lumină sunt considerate de *Cromatologie* acele culori care au rezultat din descompunerea razei de soare trecută printr-o prismă de cristal. Fenomenul apare și în natură, fără intervenția omului, în cunoscuta situație a curcubeului. Acesta apare imediat după ploaie, când soarele ivotă dintr-un nor și trimite razele spre pământ printr-o puzderie de particule de apă rămase în atmosferă. Se obțin culorile spectrului, iar celulele fotosensibile aflate pe retina ochiului de om pot sesiza 7 culori: roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo și violet. Culoarea indigo este o nuanță închisă de albastru violaceu, apropiată de hârtie cu care lucrează dactilografele când bat la mașina de scris mai multe pagini. Fiindcă se prepară ușor pe paletă, ea nu se găsește în pastilă specială sau în tuburi în trusa pictorului.

Până în prezent, se consideră că, în afara omului, din rândul viețuitoarelor doar păsările mai pot vedea colorat.

Rezultate din descompunerea luminii albe de zi, toate *culorile lumină* pot recompuce, prin amestecul între ele, albul razei de soare. Demonstrația se face prin învârtirea *discului lui Newton*. Observând relația între ele a celor 7 culori, încă de la acest nivel al studiului vedem că trei dintre ele nu pot rezulta din amestecul între ele a altor culori, și anume: roșu, galben și albastru. Pentru acest motiv ele se numesc *culori primare*. Amestecate între ele două câte două, primarele dau alte trei culori, după cum urmează: roșu + galben = portocaliu; galben + albastru

= verde; albastru + roșu = violet. Aceste trei noi culori se numesc *culori secundare* sau *binare*. O culoare primară pusă alături de una secundară care a rezultat din amestecul celorlalte două primare, se află în *raport complementar*. Spre exemplu: roșu cu verde, galben cu violet sau albastru cu portocaliu. Combinate între ele, atât culorile primare cât și cele secundare, recompun lumina albă. La fel, dacă amestecăm între ele o culoare primară cu complementara sa, obținem tot albul luminii sau, mai bine spus, ele se risipesc înapoi în raza luminii din care s-au ivit. *Culorile lumină* se folosesc curent în cinematografie, spectacole de scenă în teatre, în televiziune și în proiecția diapozitivelor. Prospețimea lor nu poate fi egalată niciodată de culorile pigment.

Culorile pigment sunt cele preparate artificial de om utilizând unele substanțe vegetale sau minerale aflate în natură. Ele se întrebuințează în pictură sau în vopsitorii și, prin amestec, nu au cum să recompună lumina albă ci o nuanță foarte deschisă de gri-colorat. În contextul culorilor, indiferent de natura lor, este bine să știm că **albul** și **negrul** au un statut aparte. Ele nu sunt culori.

Albul este cota cea mai înaltă de luminozitate pentru orice culoare iar negrul e nivelul cel mai scăzut al acestei luminozități. Numite și *non-culori*, albul și negrul nu fac altceva decât să închidă sau să deschidă culorile, așa încât nu trebuie să mire că fiecare culoare își are atât albul, cât și negrul ei. Un pictor nu confundă negrul rezultat din închiderea completă a culorii albastre, cu negrul rezultat din roșu. Și asta se demonstrează simplu punând una lângă alta diferite obiecte sau piese negre de vestimentație. La fel și în cazul albului, putem sesiza ușoare diferențe de nuanță între foaia de scris și fila cărții, între acestea și țesătura albă a cămășii, a unei funde sau a varului de pe perete.

Culorile-pigment, fiindcă ne stau la îndemână, ne permit să facem o mulțime de studii. Distingem, spre exemplu, *primarele* (roșu, galben și albastru) care nu rezultă din amestecul altor culori între ele, și le diferențiem ușor de secundare (orange, verde și violet). Pentru o bună memorie vizuală, distincția cea mai ușoară între aceste culori este cea oferită de discul cromatic al lui Johannes Itten. Cele trei culori primare au trei spații rezervate între ele pentru fiecare din cele trei culori secundare, culori care au rezultat din amestecul între ele a celor două primare cu care se învecinează. Între roșu și galben este portocaliul, între galben și albastru se află verdele, iar între albastru și roșu avem violetul. Relația dintre o culoare primară și o secundară rezultată din amestecul celorlalte două principale am văzut că se numește *complementaritate*. Dacă în

cazul culorilor lumină amestecul dintre două culori aflate în raport complementar recompune lumina albă, în cazul culorilor pigment se obține o culoare terțiară, numită și culoare complementară sau gri colorat. Se realizează în felul acesta, alături de primare și de secundare, al treilea set de culori. Așadar, plecând de la roșu, galben și albastru și amestecându-le între ele în proporții egale, avem până acum de-a face cu nouă culori distincte.

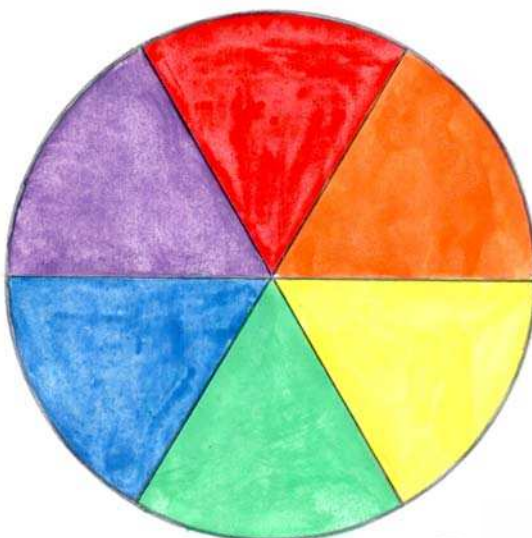


Fig. 91. Cercul cromatic al lui Iohannes Itten



Fig. 92. Perechile de culori aflate în raport complementar.
Culorile primare: roșu - galben - albastru și culorile secundare: oranj - verde - violet.



Fig. 93. *Culorile complementare (terțiare sau griuri colorate)*



Fig. 94. *Trepte de nuanțe realizate prin combinarea în proporții diferite a perechilor de culori aflate în raport complementar.*

Culori pure se numesc culorile care nu sunt atinse de alb, de negru ori de altă culoare. În cazul culorilor secundare și terțiare, pentru a fi pure, acestea trebuie să fie rezultatul unui amestec în proporții egale a componentelor. Culorile pure se mai numesc și *culori saturate*.

Puritatea culorii ori *saturația* reprezintă gradul ei de intensitate, adică forța cu care își etalează strălucirea și luminozitatea. Puritatea culorilor pigment nu poate atinge gradul de puritate al culorilor lumină. Culorile-pigment de gradul I, adică roșul, galbenul și albastrul, au o puritate mai mare decât culorile-pigment secundare, iar acestea depășesc la rândul lor gradul de puritate al terțiarelor. Cu cât culoarea este rezultatul cromatic al mai multor amestecuri, puritatea ei e tot mai slabă.

Maximul de impuritate este dat de amestecul între ele, în proporții egale, a tuturor culorilor-pigment primare, secundare și terțiare. Același efect îl poate sugera și *griul neutru*, adică amestecul în proporții egale a albului cu negrul.

Tonalitatea reprezintă intervenția albului sau a negrului într-o culoare. Putem deosebi tonuri închise ori tonuri deschise. *Scara tonală* în domeniul cromatic înseamnă trecerea unei culori prin mai multe trepte de luminosități, de la alb până la negru.

Nuanța este un amestec de două culori în care una domină printr-o cantitate mai mare sau prin puterea pigmentului. Când vorbim de o nuanță vom aminti de două culori, cum ar fi: *un galben ușor spre verde, un roșu puțin spre violet*, sau mai pe scurt: **galben-verzui, roșu-violaceu, albastru-verzui, galben-portocaliu** etc. Pentru înțelegerea nuanțării, se numește mai întâi culoarea dominantă. Nuanțele sunt mult mai multe decât culorile primare, secundare și terțiare adunate laolaltă. Pentru obișnuirea ochiului cu gradația nuanțării, se recomandă un studiu cromatic după următoarea formulă: o bandă orizontală de lungimea colii de bloc și lată de 4 cm. se împarte în 21 de suprafețe mici în care ne propunem, deocamdată, să vedem ce se întâmplă când combinăm între ele două culori primare. Spre exemplu roșu cu galben. Pentru asta vom pune în căsuța 1 un roșu pur, iar în căsuța 21, un galben pur. De la 2 până la 10 culoarea roșie va primi din treaptă în treaptă câte o picătură în plus de galben până când, la 11, cantitățile egale dintre cele două primare formează culoarea secundară – portocaliul pur. De aici înainte, din amestecul de culori se va scădea progresiv câte o picătură de roșu până când căsuța 21 își poate justifica galbenul curat. Observăm că s-au realizat pe planșa noastră nuanțe de roșu-portocaliu, portocaliu roșiatic, portocaliul – numit și orange, orange-gălbui și galben spre orange.

Tonalitatea nuanței reprezintă posibilitatea nuanței de a fi mai închisă ori mai deschisă. Intuind că albul și negrul nu sunt culori, chiar și cei neinițiați în lumea cromatică înțeleg, în felul lor, că acestea nu pot forma între ele nuanțe. Și, ghidați de firescul lucrurilor, vor evita să zică *un negru-albicios* sau *un alb-negricios* pentru că în această situație albul nu mai poate fi alb și nici negrul – negru.

V.2. CULORI CALDE ȘI CULORI RECI

Urmărind posibilitatea de a sugera senzații de frig sau de căldură, culorile se împart în *calde* și *reci*. În general sunt acceptate drept *culori calde* roșul, portocaliul și galbenul, iar *culori reci* verdele, albastrul și violetul. Această percepere optică cu efect fiziologic organic, nu trebuie cuprinsă în limite cromatice rigide. Vom vedea că, din rândul culorilor calde, senzația cea mai puternică e sugerată de galben-portocaliu, probabil pentru că este asociată cu nuanța focului sau a soarelui dogoritor. Din rândul culorilor reci, senzația de rece e sugerată cel mai mult de albastru, probabil fiindcă intuim în el adâncimea rece a oceanului sau înaltul cerului. Sus, în azurul Everestului e chiar mai frig decât pe fundul de ocean. Dovadă că avioanele care zboară la 8-9 mii de metri altitudine măsoară chiar și vara temperaturi de -50 de grade pentru mediul extern. Cert este că în toate timpurile, la orice națiune, albastrul a fost și încă mai e considerat culoare rece, iar galbenul e considerat culoare caldă. Într-o mare măsură fenomenul corespunde realității pentru că toate fotografiile-color care înfățișează natura înzăpezită, au umbrele albastre. Noi însă, pentru modul în care pictăm ori privim un tablou, important e să înțelegem că măsura în care galbenul sau albastrul contribuie la alcătuirea unei culori binare sau la nuanțarea oricărei culori, o transformă pe aceasta în culoare caldă sau în culoare rece. De aceea *verdele-gălbui* este cald, iar *verdele-albăstrui* e rece, chiar dacă ambele nuanțe țin de culoarea verde aceasta fiind considerată, în majoritatea manualelor de specialitate, o culoare rece. Tot așa, dacă o infimă picătură de albastru e amestecată în roșu, îl transformă imediat în roșu rece. numit de noi vișiniu, fără ca el să devină neapărat violet. În concluzie, atât roșul cât și verdele pot fi culori și calde și reci.

V.3. CONTRASTELE CROMATICE

Contrastele dintre culori rezultă din alăturarea unor culori cu diferențe mai mult sau mai puțin abrupte de ton, de nuanță, de puritate, de luminozitate, de strălucire, de cald-rece, de suprafață, de mișcare, de vibrație, de complemen-taritate etc.

Contrast de ton înseamnă diferențiere evidentă între luminozitatea unor lucruri, ființe sau zone de pe suprafața imaginii pictate. Unele atrag

atenția prin culori deschise, altele sunt redată prin culori închise. Acest fel de contrast a ajuns în pânzele olandezului Rembrandt la expresivitatea cea mai puternică, numită *clar-obscur*. Stilistica luminează puternic doar personajele importante din compoziție iar restul e învăluit în umbră sau dispare cu totul în negrul fondului.

Contrast de nuanță numim alăturarea unor culori nuanțate diferit printr-o intervenție sensibilă a unei culori complementare, a unei culori reci când alături se simte prezența uneia calde etc. Aceste contraste au cea mai largă paletă de posibilități și se întâlnesc mai mult la pictorii care lucrează în griuri colorate, cum ar fi la noi Theodor Pallady.

Contrastul de puritate constă în acceptarea lângă o culoare pură a unei culori grizate mult prin alb sau negru sau chiar a unei culori terțiare (gri colorat). Contrastul cel mai puternic de puritate se obține prin alăturarea griului neutru la o culoare pură.

Contrastul de luminozitate. Numită și *valoare*, luminozitatea reprezintă însușirea culorilor ce ar fi, prin natura lor, deschise sau închise. Spre exemplu, galbenul și portocaliul în starea lor pură sunt deschise, în timp ce albastrul, indigoul și violetul sunt închise. Roșul și verdele au un grad mediu de luminozitate. Astfel, *contrastul de luminozitate* reprezintă alăturarea în tablou a două sau mai multor culori care se diferențiază între ele prin aceste calități. Luminozitatea specifică fiecărei culori poate fi mărită sau diminuată prin amestecul fizic cu alb sau cu negru, dar asta conduce la o diminuare a strălucirii. Exemple de tablouri care se impun privirii mai mult prin contraste de luminozitate putem găsi la Vermeer, El Greco, Van Gogh sau Goya.

Strălucirea culorii reprezintă capacitatea sa de a reflecta lumina și este întâlnită mai mult în sectorul culorilor de ulei. Gradația strălucirii diferă de la o culoare la alta, atingând cota cea mai înaltă la galben, dar ea mai depinde și de natura chimică a pigmentului. *Albul de zinc* are o strălucire mult mai mare decât *albul de titan* iar *galbenul de cadmiu*, chiar dacă este mai puțin luminos, are strălucirea mai mare decât *galbenul citron*. La fel putem observa că *albastrul de cobalt* e mai strălucitor decât *albastrul ultramarin* sau chiar decât *ceruleumul*. Prin *contrast de strălucire* înțelegem alăturarea unei nuanțe cu o strălucire redusă sau chiar lipsită de ea, la o culoare strălucitoare, în scopul

obținerii unui efect artistic capabil să impresioneze. Aceste contraste sunt vizibile în picturile lui William Turner, ale peisagistului marin Ivan Aivazovski și au stat la baza pânzelor create de majoritatea artiștilor impresionisti.

Contrastul de cald-rece folosește alăturarea pe pânză a celor două însușiri ale culorilor de a sugera căldură sau frig. Acest contrast e prezent, mai mult sau mai puțin, în majoritatea picturilor renascentiste, în mod deosebit în pânzele lui Tizian, dar este bine utilizat și de El Greco, Francisco Goya sau de pictorii romantici, precum Theodor Gericault sau Delacroix.

Contrastul de suprafață reflectă atât mărimile diferite ale petelor de culoare, cât și aspectul vibrat sau plat cu care au fost așternute de pictor pe suprafața imaginii create. Petele de culoare nu pot fi egale între ele fără să riscăm pierderea sensibilității artistice.

Contrastul de mișcare este reprezentat, într-o primă fază, de petele cromatice care amintesc prin forma lor de cinetismul unor lucruri sau ființe din natură, cum ar fi: ploaia, furtuna, norii mânați de vânt, obiecte în cădere, ființe în deplasare, păsări în zbor etc. Totodată mișcarea mai poate fi sugerată și de alăturarea culorilor aflate în raport complementar, cu alte cuvinte, dacă așezăm lângă roșu – verde, lângă galben – violet, iar lângă albastru – portocaliu. O altă posibilitate este modelarea culorii prin introducere progresivă de alb sau de negru. Se creează în felul acesta impresia unui spațiu concav care sugerează depărtarea în adâncime. Același efect se poate obține prin nuanțarea din ce în ce mai mult a culorii spre altă culoare. Sugerarea mișcării doar prin culoare, fără forma figurii, este mult mai subtilă și dă farmec imaginii pentru că atinge direct sentimentul, ideea și reflecția. În general contrastul de mișcare nu e folosit în compoziții armonizate prin echilibru stabil, cu un singur centru de interes.

Contrastul de vibrație constă în folosirea pensulației, a hașurilor, sau a modelării petei de culoare prin introducerea unor subtile diferențe de ton sau de nuanță, în scopul detașării ei în context. Contrastul de vibrație se folosește mult în compozițiile cromatice care au și pete plate, decorative, pentru sugerarea unei stări de neliniște, agitație etc. Îl mai găsim și pe pânzele impresionistilor, unde, chiar fără vecinătatea petei

plate, dă rezultate excepționale, de certă valoare artistică, în sugerarea atmosferei proaspete.

Contrastul complementar a mai fost amintit când s-a vorbit de contrastul de mișcare. Așezate una lângă alta, culorile aflate în raport complementar nu pot reda o armonie statică, echilibrată, calmă. În stare pură, fără nuanțări sau intervenții de alb sau de negru care să le lege, ele devin stridente, violente, irită într-un fel ochiul, dau chiar impresia că se resping.

Contrastul simultan este un fenomen optic foarte interesant care nu poate fi sesizat fără puțină școală în lumea cromatică. Dacă privim cu atenție, la lumina zilei, o pată de culoare primară așezată pe un suport alb, sesizăm în jurul ei un contur luminos de nuanță complementară acelei pete de culoare, iar dacă mutăm privirea de la acea pată pe o suprafață albă alăturată, vedem o vreme chiar forma luminoasă a acelei pete, colorată complementar. Fenomenul este doar optic, asemănător celui care păstrează un timp pe retină imaginea becului aprins la care priveam înainte de a stinge lumina. Învățați să distingem existența simultană a acestui nimb de culoare complementară, vom sesiza că el apare, diluat, și la alte categorii de culori. În felul său fenomenul este real și anticipează dezacordul iritant al contrastului complementar. A fost utilizat foarte mult de peisagiștii impresioniști pentru crearea impresiei de spațialitate vie, aerată, proaspătă.

Alături de contrastele cromatice, de aceeași importanță pentru o operă de artă este *ritmul*. Putem afirma că nu există compoziție plastică de valoare care să nu fie structurată pe o anumită ritmicitate. *Ritmul* pune în valoare posibilitățile de expresie atât ale punctului și liniei, cât mai ales ale petelor de culoare din tablou. Pentru a fi expresive, toate contrastele cromatice își etalează prezența într-un anumit ritm. Expresivitatea ritmului mai este folosită în alăturarea diferitelor materiale de lucru, cum e cazul colajelor, în alternarea dimensiunilor, a mijloacelor de expresie, a ordinii în compoziția plastică și chiar în evidențierea unei dezordini. Dacă privim cu atenție, vedem că *ritmul plastic* poate deveni el însuși un mijloc de expresie, mai ales în arta modernă nonfigurativă, ori, tot timpul, în cea decorativă.

Este bine să reținem că, din rândul culorilor primare, roșul se impune privirii cel mai mult, creând chiar impresia că vine spre noi, în timp ce albastrul sugerează că se află mai departe, în adâncimea tabloului. La o privire mai atentă observăm că toate lucrurile din peisajul realității, indiferent de culoarea proprie, cu cât sunt mai depărtate în spațiu, devin mai albastrii și se deschid în această nuanțare până se contopesc cu totul în albastrul deschis al cerului de la orizont. Fenomenul este real și poate fi oglindit ca atare și de camera de luat vederi sau de aparatul de filmat. Continuând să descifrăm efectele spațiale sugerate de culori, observăm că toate culorile calde dau impresia că avansează spre privitor, în timp ce culorile reci rămân într-un plan secund. Alăturând, spre exemplu, două pete de culoare, una roșie și una albastră, egale în formă și suprafață, observăm că cea roșie dă impresia că e mai aproape și chiar mai mare decât cea albastră. De altminteri, pentru puterea sa de impunere, roșul este ales – fie în totalitate, fie în compunere colorată – pentru aspectul celor mai multe steaguri din lume. Iar pe șosea mașinile roșii sunt zărite în mișcare de la depărtări foarte mari, cu mult înaintea celor grizate sau a celor de alte culori.

Efectul spațial al culorilor îl redăm și prin contrastul de lumină-umbră cu care sugerăm volumul. Un rol foarte important îl au și culorile alăturate. Proiectarea culorilor pe un fond luminos dă impresia că acestea sunt proiectate în față, înaintea acelui fond. Așezarea petelor de culoare pe un fond mai închis, negru, sugerează că acestea sunt înapoia lui, că sunt privite prin ferestre deschise în suprafața fondului negru.

Într-o lucrare artistică nu au cum să existe laolaltă toate contrastele cromatice amintite. Oricum ele nu reprezintă toate posibilitățile de expresie rezultate din diferențieri între culori. În oricare din picturile sale, urmărind transmiterea unei idei, artistul folosește dintre posibilitățile de expresie estetică ale culorii doar pe acelea care se potrivesc trăirilor și mesajului său. Chiar își permite să sensibilizeze așa cum vrea el contrastele cromatice care-i convin, până la formarea unei amprente unice a viziunii. Această amprentă contribuie la definirea entității sale stilistice, îl diferențiază de felul de a picta al colegilor de breaslă și chiar variază în nuanțări, de la o lucrare la alta, până și în contextul propriei sale creativități.

V.4. ARMONIA CROMATICĂ

La fel ca în cazul contrastelor, pictorul nu pune în tabloul său, în proporții egale, toate culorile cunoscute. El le alege doar pe cele care se potrivesc imaginii formale și conținutului ideatic ale lucrării pe care se angajează s-o facă. O altă preocupare, care asigură transmiterea emoției în ochii privitorului, este legată de acordurile cromatice, adică *așezarea petelor de culoare, prin nuanțări, tonuri, vibrații, raporturi între mărimi etc. într-o relație de înțelegere, de susținere reciprocă, de potrivire desăvârșită, încât lucrarea să devină prin întregul ei ansamblu o imagine estetică unitară*. Armonia cromatică, cu alte cuvinte. Ea depinde de ochiul subiectiv al artistului dar, într-o oarecare măsură, și de tradiția mediului cultural. Astăzi nu ne-am mai simți bine înconjurați de *roșul pompeian* cu care romanii își pictau de sus până jos pereții interiori ai vilelor. Admirăm picturile chinezești ori japoneze făcute pe mătase, dar nu putem percepe în totalitate subtilitățile armoniei lor, drept care nu vom putea picta niciodată la fel. La rândul lor chinezii, deprinși cu alte criterii de evaluare, nu vor înțelege umanismul picturii europene și nu vor putea picta niciodată ca Rafael, Michelangelo sau Rembrandt. În primul rând armonia cromatică vizează aspectul închis ori deschis al întregii picturi. Culorile aflate în raport complementar, de disociere, își pot cuminti iritarea și chiar câștigă în expresivitate, intervenind între ele cu alb sau cu negru.

Mai mult ca orice, armonia cromatică definește stilistica unei personalități, a unui curent artistic localizat în timp și spațiu, cultura unei etnii și îi diferențiază în amănunțime pe artiști între ei.

Dominanta cromatică reprezintă una din posibilitățile armoniei. Ea constă în existența unei culori care domină întreaga suprafață a tabloului. Această culoare, fără să le excludă în totalitate pe celelalte, care apar în cantități mult mai mici, o întâlnim în stare pură sau într-o suită de nuanțări și tonuri, încercând să-și etaleze propriile posibilități de expresie. Sunt foarte cunoscute *perioada roz* sau *perioada albastră* din creația artistică a lui Pablo Picasso, când semnează ultimele opere figurative, de autentică valoare artistică, înainte de-a trece la cubism.

Monocromia înseamnă folosirea unei singure culori, în colaborare cu alb sau negru, pentru crearea unei imagini artistice plane. Pentru efectul ei decorativ modest, este rar folosită de pictorii profesioniști.

Puterea de expresie a picturii monocrome este mult mai mică decât cea lucrată în mai multe culori. Din acest motiv, în lipsa unor alternative, sunt acceptate mai mult imaginile acromatice, în alb-negru. De altminteri, putem asemui foarte bine o lucrare acromatică cu una monocromă, dacă prima este privită printr-o lentilă colorată.

V.5. COMPOZIȚIA STATICĂ ȘI COMPOZIȚIA DINAMICĂ

Probleme legate de mișcare sau de static întâlnim și în arta suprafețelor plane, cum sunt pictura, grafica sau mozaicul, dar și în sculptura tridimensională ori în cea de tip basorelief.

Compoziția statică reprezintă o pictură, un desen sau o gravură care, prin dispunerea echilibrată a petelor de culoare, raportul dintre ele și aspectul pasiv al desenului practicat prin linii orizontale și verticale, sugerează nemișcarea.

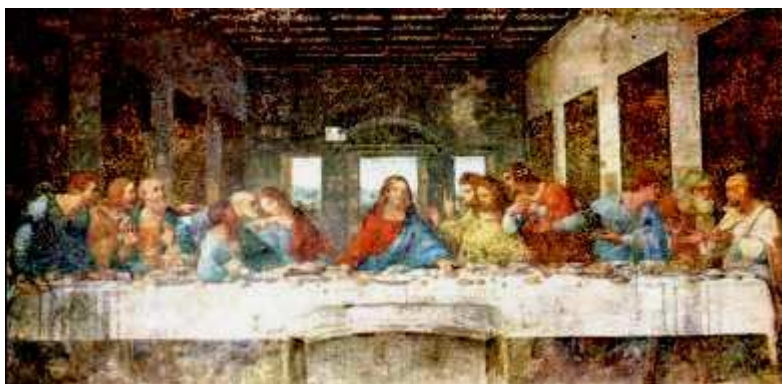


Fig. 95. *Cina cea de taină - Leonardo da Vinci. Compoziție cu un singur centru de interes*

Această structurare poate fi întâlnită într-o largă diversitate de imagini plastice: naturi statice, portrete, scene de interior, peisaje, grupuri de oameni etc. În general o compoziție statică urmărește idolatrizarea persoanei, sublinierea măreției simbolice, a liniștii, a calmului sau a atitudinii reținute. Compoziții statice sunt cunoscutele



Fig. 96. *Închinarea magilor* - Peter Paul Rubens.
Compoziție dinamică

mozaicuri de la biserica San Vitale din Ravena care înfățișează cele două grupuri, unul de demnitari cu împăratul Justinian în centru și altul cu împărăteasa Teodora în mijlocul suitei sale de prințese.

Compoziția dinamică este lucrarea care prin raporturile cromatice tensionate, prin diferențele puternice dintre forma, dimensiunea și direcția petelor de culoare, prin desenul cu linia modelată pe direcții înclinate, frânte sau curbe, sugerează mișcarea. Ca și compoziția statică, compoziția dinamică poate fi utilizată de pictor oriunde consideră el că-i este necesară. Exemple grăitoare de compoziții dinamice pot fi considerate basoreliefurile de pe Columna lui Traian sau, mai aproape, *Atacul de la Smârdan* al lui Nicolae Grigorescu.

Majoritatea icoanelor ortodoxe ne prezintă imaginea sfinților în compoziții statice. Dar multe din picturile religioase care ilustrează martirizări sau pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* sunt compoziții cinetice de autentică valoare artistică.

V.6. COMPOZIȚIA CU UNUL SAU MAI MULTE CENTRE DE INTERES

Legată de tema lucrării, de cerința problemelor care decurg din aceasta ca și de decizia autorului, compoziția poate fi structurată pe mai multe centre de interes sau pe unul singur.

Compoziția cu *un singur centru de interes* înseamnă dirijarea privirii prin direcția liniilor din desen, prin sensul petelor de culoare, luminozitatea, contrastul lor valoric și distribuirea umbrelor spre zona cea mai importantă din compoziție. Pentru asta nu-i necesar ca tabloul să ilustreze doar un singur personaj sau un singur obiect. Poate fi chiar un grup întreg de oameni, dar grupat într-o dominantă cromatică sau dominat de o personalitate. Dar, de obicei, în compunerea tabloului cu un singur centru de interes întâlnim un autoportret, portretul unui personaj, natura statică – mai ales cea cu flori – sau un peisaj în care vedem aspectul unei singure zone din natură.

Compoziția cu *mai multe centre de interes* reprezintă folosirea mijloacelor de expresie ale principalelor elemente de limbaj plastic pentru dirijarea succesivă a ochiului în mai multe zone de pe suprafața aceleiași lucrări. Ea poate ilustra un ansamblu de aspecte localizate în timp și spațiu sau înșiruirea narativă a mai multor acțiuni.



Fig. 97. *Iisus vindecând bolnavii - Rembrandt . Compoziție cu un singur centru de interes.*



Fig. 98. *Primăvara - Sandro Botticelli Compoziție cu mai multe centre de interes în care artistul folosește și staticul și mișcarea.*

Structurările pe unul sau mai multe centre de interes, pot fi folosite atât de compozițiile statice cât și de cele dinamice. Spre exemplu *Odihna la câmp* a lui Corneliu Baba este o compoziție statică cu mai multe centre de interes. Din aceeași categorie, dar dinamice, sunt *Primăvara* lui Sandro Botticelli, *Cina cea de taină* a lui Leonardo Da Vinci și majoritatea lucrărilor lui Pieter Bruegel.

V.7. AMESTECUL ACROMATIC

Acromatismul e reprezentat de non-culorile alb și negru. Așa cum s-a mai amintit, ele sunt polii luminozității cromatice. Nu putem privi cu reținere aportul lor în crearea valorilor estetice, oricât de mult am iubi imaginile colorate. Artistice pot fi și cele mai simple desene făcute pe albul hârtiei cu creionul negru, cu cărbunele de trei ori cu pana muiată în tuș. Multe dintre desenele lui Michelangelo, Leonardo da Vinci, Durer sau Rembrandt sunt considerate capodopere și păstrate cu sfințenie în cele mai serioase muzee din lume. De regulă crochiurile sunt făcute în negru pe alb, iar gravura, de când a fost inventată, tipărește mai mult imagini incolore. A durat aproape un secol până să apară fotografia și filmul color, dar asta nu înseamnă că nu sunt apreciate valorile autentice ale filmelor lui Charles Chaplin ori cele cu Stan și Bran. Până și visele care ne însoțesc în somn existența, se desfășoară narativ mai mult în imagini alb-negru. Puțini muritori se pot lăuda că visează color și, dacă ne analizăm, vedem că nici amintirile sau ideile despre viitor nu le gândim în imagini colorate.

Non-culorile au un rol foarte important în trusa pictorului. Practic, la alb se apelează cel mai mult când se pictează, motiv pentru care tubul care-l conține este de două ori mai mare. Se folosește la crearea tonurilor luminoase, a nuanțelor deschise, a limpezimii, a atmosferei rarefiate, a spațialității, a impresiei de depărtare etc. La rândul, său negrul ajută la crearea tonurilor închise, la redarea umbrelor, la contururi care izolează ori scot în evidență zone colorate și la sugerarea volumului. Amestecate între ele, non-culorile formează o gamă impresionantă de griuri. Numărul lor diferă în funcție de posibilitatea văzului artistului plastic de a le diferenția. Dacă sunt așezate unele după altele pe foaia de hârtie, în pătrate care separă gradul de luminozitate al fiecăruia, obținem o succesiune ordonată de griuri acromatice, numită *scară tonală*. Treptele acestei scări delimitează tonuri de griuri de la albul imaculat până la

negrul cel mai intens. O astfel de temă pregătește ochiul pentru perceperea unor efecte sensibile din gravurile acromatice, aspecte greu de sesizat de un om fără educație estetică. Lucrând cu aceste griuri vom constata că non-culorile au și ele o gamă apreciabilă de posibilități de expresie, constând în contraste de tonalitate, de suprafață, de mișcare, de vibrație și chiar de strălucire. În imagini, contrastele acromatice sunt, prin natura lor, mai decise decât cele cromatice, uneori chiar abrupte, dacă situăm negrul lângă alb. Aceste calități duc uneori la realizarea unor valori capabile să concureze capacitatea de expresie a culorilor. Pentru rafinamentul, sensibilitatea și forța lor de expresie, sunt foarte apreciate gravurile japoneze. La europeni, gravurile lui Albrecht Durer sunt foarte importante pentru Renașterea Germană în timp ce ale lui Francesco Goya greu pot fi egalate în puterea cu care ilustrează idei prin intermediul figurativului aflat la mâna oricui.

V.8. COMPOZIȚIA DECORATIVĂ

Înainte de a studia specificul compoziției decorative, se cuvine să cunoaștem ce este arta decorativă. Vom nota că *decorul* este un ansamblu de obiecte, un cadru sau o ambianță în care se desfășoară o acțiune, un spectacol de teatru, un balet, un film etc. Observăm că el mai apare și chiar joacă un rol important într-o mulțime de manifestări artistice. În contextul nostru, *arta decorativă este segmentul artelor plastice care se ocupă cu ornamentarea suprafeței interioare și exterioare a arhitecturii, a spațiului urbanistic, a obiectelor de uz curent, a mobilierului, vestimentației etc.* Această artă apare în preistorie din nevoia vitală a omului primitiv de a-și nota pentru memoria sa ori a colectivității, prin intermediul unor zgârieturi pe corpul obiectelor de uz, activități prestate cu acel obiect. Aceste semne aveau pentru el și pentru comunitatea tribală semnificația unei fapte, a unei idei, a unui obiect sau a unei ființe, fără ca acestea să fie înfățișate așa cum sunt văzute în realitate. Prin studiul semnelor ornamentale la diferite etnii, chiar dacă acestea nu erau în contact una cu alta, se constată că multe semne conțin simboluri acceptate pretutindeni. Spre exemplu V-ul reprezintă *o pasăre în zbor* sau *ideea de zbor*, triunghiul isoscel, asemănător cortului, reprezintă *locuința omului*, pătratul – *un spațiu-aereal*, un cerc – *soarele* sau *luna*, S-ul reprezintă *șarpele*, cercul cu un punct în centru – *ochiul*

omului sau *văzul divinității*, linia frântă – *dinte de lup*, linia frântă repetitivă orizontal – *unda râului*, etc. Inițial aceste însemne erau risipite haotic pe suprafața obiectului de uz și își păstrau semnificația fără să aibă între ele o ordine plăcută văzului. Ele nu erau mai mult decât un răboj prin care erau notate o seamă de activități executate cu acel obiect. Fiindcă materialul din care e făcut obiectul e perisabil și omul primitiv când își confecționa o altă piesă, inciza mai întâi pe suprafața sa vechile semne, le ordona în așa fel încât să mai încapă și alte notări. Nevoia acestei ordonări născoceste gruparea ordonată a acelor incizii. Cu timpul, pe măsură ce semnele își pierd conotația de răboj, toate acestea, prin forme, mărimi, înșiruiți și colorit vor deveni ornamente estetice. Zeci de milenii, însă, aceste grafieri, prin forma lor nu transmiteau decât informații și idei stricte.

Se impune totuși să reținem că arta decorativă se ocupă doar cu ornamentația și că în raportul dintre valoarea estetică și funcțional primează funcționalitatea obiectului decorat. În același timp constatăm că arta decorativă, din cauză că folosește o mulțime de semne nonfigurative, special inventate de comunitățile umane, are posibilitatea de a ne transmite mult mai multe mesaje, încărcate de semnificații, decât arta figurativă. Așa cum s-a văzut, multe din motivele specifice artei decorative sintetizează idei prin care ni se pot transmite nemijlocit mesaje, în timp ce arta figurativă doar le sugerează, și aceasta numai în măsura posibilităților. La urma urmei alfabetul nu reprezintă altceva decât suma unor semne decorative, cu totul abstracte, prin care omenirea își comunică, tăcută, întreaga sa gândire.

V.9. MOTIVE FIGURATIVE ȘI NONFIGURATIVE

Pe pânza pictorului sau pe planșa graficianului imaginea reprezintă prilejul – motivul – transmiterii unei idei. Aspectul acestor imagini (motive) folosite în artele plastice pot fi figurative sau nonfigurative.

Motive figurative sunt acele imagini create de artist pentru care găsim corespondente în natură. Toate aceste imagini sunt creații realiste modelate mai mult sau mai puțin de ficțiune, uneori chiar reproduceri naturaliste, asemănătoare fotografiei. Multe milenii, toate imaginile semnate de pictori erau figurative.

Motive nonfigurative sunt imagini create doar de imaginația sistemului psihic uman, fără ca acestea să amintească prin aspectul lor de elementele existente în natură. Numite și forme abstracte, ele sunt create exclusiv de ficțiune, așa cum sunt, de exemplu, figurile geometrice sau chiar literele din alfabetul diferitelor popoare, semne cu care oamenii au convenit să-și noteze ideile sau cunoștințele dobândite de-a lungul timpului. Artă decorativă folosește în general elemente nonfigurative, abstracte, prin care-și propune să ornameze la interior sau la exterior, spații arhitecturale, obiecte de uz curent, vestimentație etc.

În general motivele nonfigurative apar rar în asociere cu arta figurativă, iar atunci când totuși există, prin ele ori se încadrează suprafața ocupată de o compoziție care ilustrează realul, ori despart și separă ca niște brâie plăcute aceste ilustrări, cum se întâmplă în cazul multimei de compoziții murale din biserici. O altă asociere o mai vedem în decorarea ceramicii antice grecești, unde ornamentarea era dominată de figurativ.

Când arta populară a unei etnii este dominată de elemente abstracte, nonfigurative, înțelegem că există rădăcini multimilenare în cultura acelei națiuni.



Fig. 99. *Compoziție - Jakob Weidemann. Exemplu de motive nonfigurative folosite în crearea unei imagini mai mult decorative.*

CAPITOLUL VI ASPECTE DIN NATURĂ

VI.1. NOȚIUNI GENERALE DESPRE PERSPECTIVA ARTISTICĂ

Fără informații despre perspectivă ne e greu să credem că elevii din clasele V–VIII ar putea să redea în desenele lor imaginea realistă a lumii în care trăiesc. Pentru aceasta vom prezenta cele mai elementare aspecte ale acestei științe, relativ ușor de asimilat la vârsta pubertății, urmând ca în cazul unei pasiuni pentru artă sau arhitectură, tânărul să-și completeze informațiile consultând tratate în specialitate.

Prin *perspectivă* înțelegem știința care se ocupă cu studiul metodelor folosite pentru reprezentarea pe o suprafață plană a imaginilor tridimensionale a obiectelor sau ființelor, prin ilustrarea diferențelor de înfățișare a lor în funcție de distanța și de poziția în spațiu. De milenii, de când oamenii desenează, s-a remarcat că obiectele, cu cât sunt mai depărtate de privitor, sunt văzute succesiv mai mici, chiar dacă în realitate ele sunt egale. Așa sunt văzuți, spre exemplu, stâlpii de telegraf sau plopilor implantați la distanțe egale la marginea șoselei. Imaginea pe care ne-o redă în versuri Vasile Alecsandri în poezia *Iarna* corespunde unei realități optice: „...*Ca fantasme albe plopilor, înșirați se pierd în zare*”. Redarea în perspectivă a imaginilor i-a preocupat din totdeauna pe pictori și reușeau într-un fel sau altul, dar disciplina s-a dezvoltat în mod metodic ca știință distinctă abia în Renaștere. Un rol important în precizarea problemelor ei l-au avut pictorii Paolo Uccello și Leon Battista Alberti.

Ne vom ocupa, într-o mică măsură, doar de un segment al disciplinei *Perspectiva liniară*, adică de percepția optică a conturului obiectelor prin care li se sugerează forma reală și poziționarea lor în spațiu.

Prima și cea mai importantă lege, care condiționează crearea unei imagini realiste, este cea a stabilirii liniei de orizont. Aceasta se află la înălțimea ochiului privitorului și există vizibil în peisajul marin sau în cel de câmpie, separând cerul de ape sau de pământ. Dar există, virtuală, și în spatele stâncilor, a munților înalți sau chiar în spațiul închis de interior, în ambientul căruia figurăm naturi statice cu flori sau obiecte. Există deci, în orice fel de tablou în care pictorul își propune să picteze oameni sau obiecte în spațiu.

După unghiul din care e percepută imaginea, întâlnim trei feluri de perspectivă: *Perspectiva medie*, *Perspectiva aeriană* și *Perspectiva monumentală*.



Fig. 100. Suprafața tabloului, linia de orizont 0 și 7 semne unde vom desena oameni.

Perspectiva medie reprezintă aspectul obiectelor sau al ființelor văzute prin ochiul unui om care stă în picioare, pe pământ. În imaginea controlată de această perspectivă, toți oamenii desenați în poziție verticală sau mergând, deși fiecare dintre ei este redat la o anumită depărtare în spațiu, vor avea cu toții capul pe linia de orizont a tabloului. Pentru ilustrarea acestui adevăr, simplu în lumea pictorilor, se trasează mai întâi pe suprafața plană a lucrării o linie orizontală, pe care o notăm în partea dreaptă cu O. Această dreaptă se numește *linie de orizont* și poate fi plasată, la decizia artistului, mai jos ori mai sus de jumătatea lucrării. Alegerea sa însă, e coordonată și de înălțimea obiectelor pe care-și propune să le illustreze, în afara grupului de oameni de care s-a amintit. În oricare dintre variante, registrul de sus reprezintă cerul, iar cel de jos, de sub linie, reprezintă suprafața pământului. În spațiul de jos marcăm cu câte un punct locul în care se va afla fiecare personaj din grup. În planșa

noastră ne propunem să desenăm într-o zonă plană șase oameni de înălțimi egale, să zicem de 1,70 m. Vom marca pentru aceasta 6 semne, la înălțimi diferite, pe suprafața de sub orizontală a lucrării.

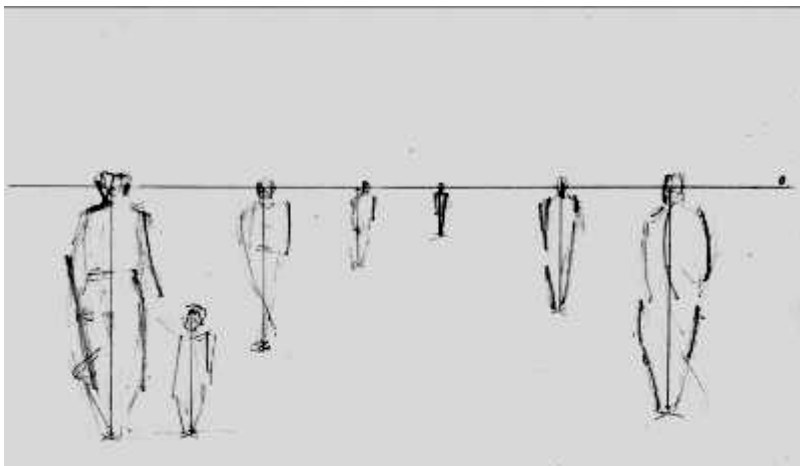


Fig. 101. *Schițarea a 6 oameni înalți de 1,70 m și a unui copil cu înălțimea 1/2 din talia adultului.*



Fig. 102. *Imaginea grupului de oameni văzuți în perspectivă medie.*

Fiindcă ne-am propus de la început să folosim *perspectiva medie*, din orice punct, aflat oriunde pe suprafața terestră a tabloului, omul se desenează înalt doar până la *linia de orizont*. Așa încât, fiindcă toți au capetele pe această linie, deși în tablou apar în mărimi diferite, imaginea obținută sugerează aspectul real al unui grup de oameni egali în dimensiuni, dar aflați la distanțe diferite de privitor, adică de cel care-i pictează. Cunoscând că un cap de om intră de 7 ori în înălțimea propriului corp, se poate ușor schița silueta fiecărui ins. Dacă am desena un personaj care depășește în sus *linia de orizont*, riscăm, în cazul nostru, al *perspectivei medii*, să sugerăm silueta unui om excesiv de înalt. În situația că vrem să desenăm și un copil, care nu poate să aibă înălțimea adultului, îl vom plasa lângă unul din oameni, pentru comparație, și vom avea grijă ca picioarele minorului să fie la același nivel cu ale omului mare.

În cazul că vrem să-l ilustrăm separat, va trebui să-i intuim înălțimea doar după cât este el mai scund decât nivelul orizontului, despre care știm că se află la 1,70 m. Diferența până la linia de orizont ne sugerează înălțimea reală a minorului. În spațiul de sus al desenului, rezervat inițial cerului, se pot desena copaci, munți, dealuri sau case, toate acestea fiind mult mai înalte decât ființa umană.

Perspectiva aeriană reprezintă imaginea pe care o percepe ochiul privitorului aflat mai sus decât statura sa. Priveliștea aeriană percepută de la cota sa maximă se numește *perspectiva păsării în zbor*. Din înaltul cerului se pot vedea toate componentele din peisaj ca și cum ar fi așezate într-o hartă. Practic într-un asemenea tablou nu avem nevoie de linie de orizont pentru că cerul nu mai intră în compunerea tabloului. Imaginea este prin tradiție asociată cu *ochiul păsării* pentru că în lume se pictează de zeci de milenii – vezi pictura grotei de la Lascaux – în timp ce *ochiul pilotului din avion* își face intrarea în istorie abia în urmă cu un secol. Trecând așadar peste această excepție, trebuie să notăm că în *perspectiva aeriană* linia de orizont este tot la înălțimea ochilor pictorului, doar că acesta se află undeva mai sus decât semenii lui, la un etaj al clădirii sau chiar pe terasa blocului. Dacă reconsiderăm imaginea creată anterior, cu grupul de oameni văzuți în *perspectivă medie*, vom calcula că de la punctele de pe sol, care marcau locația fiecărui individ, până la linia de orizont, vor fi trei, cinci sau zece metri, adică înălțimea de la care artistul își propune să privească ansamblul imaginii. Să acceptăm că acesta se află cu ochii la o înălțime de 5,10 metri, adică de trei ori statura medie a

omului. În cazul acesta fiecare persoană din grup va avea doar o treime din înălțimea verticalei care unește punctul unde se află, cu linia de orizont. Pomii sau casele, dacă există, vor depăși cota *liniei de orizont* doar cu cât sunt ele mai înalte decât cei 5,10 metri. Munții, fiindcă sunt mult prea înalți față de restul elementelor din tablou, vor fi lăsați să domine peisajul cu aceeași măreție din imaginea anterioară.



Fig. 103. *Același grup de oameni văzut în perspectivă aeriană.*

Este bine să reținem că în toate imaginile *perspectivei aeriene* oamenii vor apărea mai îndesați, mai bondoci. Această deformare optică, cu totul reală, se va accentua tot mai mult cu cât pictorul urcă mai sus, culminând cu vederea *păsării în zbor* care percepe omul doar ca pe o pată ovală sau rotundă.

Perspectiva monumentală reprezintă imaginea percepută de la un nivel redus, la $\frac{1}{2}$ sau la $\frac{1}{4}$ din statura omului. În situația dată, fiindcă ochii pictorului împreună cu linia sa de orizont se află doar la înălțimea de un metru, de o jumătate de metru sau mai puțin, tot grupul de oameni din imaginile anterioare va fi redat o dată, de două sau de trei ori mai înalți decât indică *linia de orizont*. Siluetele oamenilor se vor proiecta ca

niște statui monumentale pe cerul gol, părând chiar mai înalte decât sunt munții.

Viziunea maximei monumentalități se numește *orizontul broaștei*, probabil pentru că în ochii micului batracian, până și un fir de iarbă pare înalt atât cât vedem noi un stâlp de telegraf. Cunoscând efectul acestei perspective, mulți dintre cameramani își poziționează aparatul de luat vederi cât mai jos posibil, atunci când filmează competiții sportive. Așa se face că atletul apare uneori profilat ca un uriaș pe întreg stadionul, când în realitate el poate fi micuț profilat ca un uriaș pe întreg stadionul, când în realitate el poate fi micuț de statură. Vom conveni că în tabloul nostru linia de orizont e coborâtă la 85 cm, adică la o jumătate din statura normală a omului. Vom desena în această situație fiecare personaj din compoziție dublându-i înălțimea indicată de linia orizontului și vom aprecia în final aspectul monumental al noii variante.

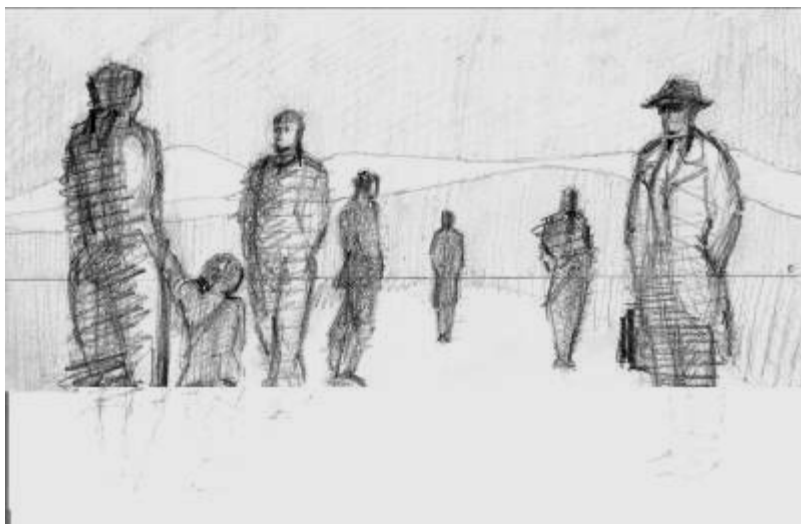


Fig. 104. Același grup de oameni văzut în perspectivă monumentală.



Fig. 105. *Elevi în curtea școlii - Țurcan Angela, clasa a X-a. Grupul de tineri sunt văzuți în perspectivă de la înălțimea de 2,5 m.*



Fig. 106. *Perspectiva medie - Țurcan Angela, clasa a X-a. Tema este realizată cu înțelegerea corectă a modificărilor optice.*

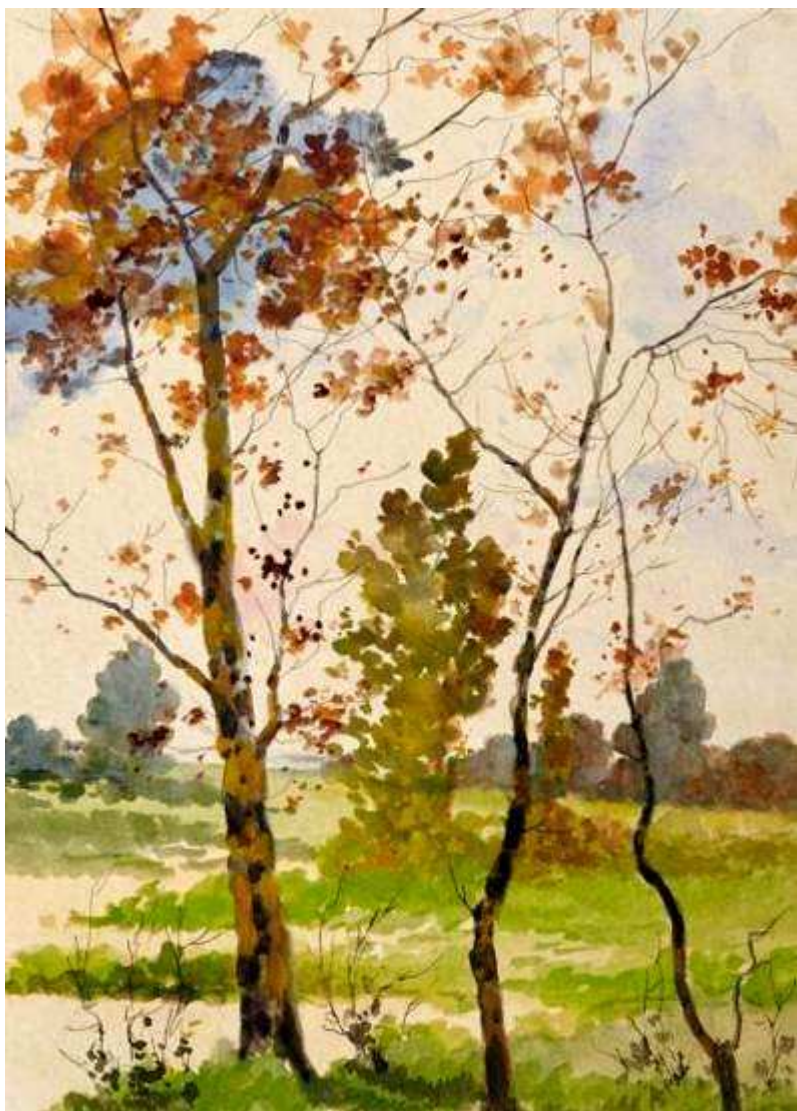


Fig. 107. *Ion Andreescu – Peisaj cu mesteceni, conceput în perspectivă medie.*

VI.2. IMAGINEA FRONTALĂ A UNEI STRĂZI

Pentru a desena o stradă văzută în perspectivă frontală, adică privită din mijlocul ei, pe direcția de mers, vom trasa de la bun început linia de orizont, de preferat sub nivelul jumătății planșei și vom nota centrul ei cu un punct, P. Acest punct, foarte important în elaborarea corectă a imaginilor din lucrarea noastră, e numit în limbajul de specialitate *punctul principal optic*. Spre el sunt orientați ochii pictorului pentru ca întregul ansamblu al străzii să intre simetric în conul vizual al privirii sale.

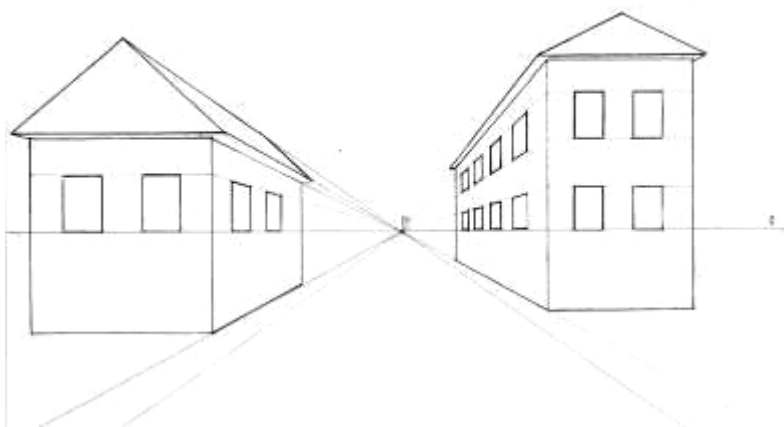


Fig. 108. *Schițarea străzii cu o casă mică în stânga și una, cu etaj, în dreapta.*

În imaginea noastră, acceptăm ca linia de orizont să fie la înălțimea de 2 m. Tot la aceeași înălțime vom situa și pervazul tuturor ferestrelor de la parter, nivel acceptat de realitate, pentru ca trecătorii să nu privească în casa omului. La clădiri, orice fațadă frontală se desenează nemodificată optic. Spre exemplu, zidul casei din stânga este pătrat, iar cel al clădirii din dreapta e un dreptunghi vertical. S-au desenat mai întâi ferestrele forate în aceste ziduri, sugerând prin mărimea lor o suficientă aerisire a interioarelor. Așa cum s-a menționat, pervazul celor de la parter se află pe linia de orizont. Pentru muchiile de sus ale ferestrelor de la

parter sau pentru toate de la etajul clădirii din dreapta se duc alte linii horizontale ajutătoare. Imaginea zidurilor dinspre stradă a clădirilor, împreună cu ferestrele lor, va suferi modificări optice, așa cum dirijează orientarea lor în spațiu. Modul în care ele își modifică aspectul e calculat de liniile ajutătoare care, după cum se vede, sunt toate orientate spre *punctul principal optic*. Aceste linii direcționale se numesc *linii de fugă*. Ele sugerează că sunt paralele, dar pentru a crea această sugestie noi trebuie să le unim pe toate în punctul P. Așa cum se demonstrează în a doua imagine a străzii noastre, oricât de înaltă ar fi o clădire, fie și un bloc cu 10, cu 15 sau oricât de multe etaje, toate *liniile de fugă* care ne ajută să-i desenăm fațada dinspre stradă, converg în același punct P.

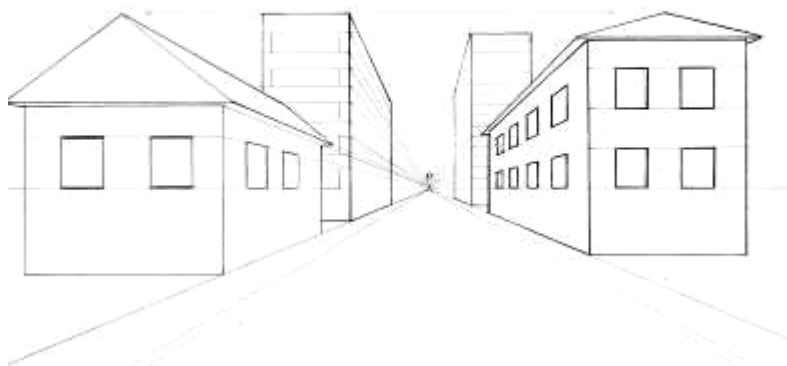


Fig. 109. *Completarea imaginii anterioare a străzii cu două blocuri de înălțimi diferite.*

Vom observa că blocul cel mai îndepărtat, deși figurează în planșa noastră cu terasa sub cota atinsă de vârful clădirii de pe aceeași parte a străzii, se înțelege ușor că în realitate este mult mai înalt. Tot la fel, dacă privim cu atenție, vedem că acoperișul caselor mai scunde împreună cu terasa blocului din stânga este desenat la același nivel al planșei, dar perspectiva sugerează că în realitate este vorba de trei înălțimi distincte.



Fig. 110. *Imaginea relativ completă a străzii.*

După desenatul imobilelor și curățatul planșei de păienjenișul liniilor ajutătoare, mai putem adăuga câțiva pietoni, raportându-le înălțimea la cota liniei de orizont, care, în situația noastră, se află la 2 m. În fundalul imaginii putem desena, dacă dorim, un relief muntos, iar pe cer, ca să nu fie chiar gol, mai schițăm și câțiva nori. S-a considerat că e bine să izolăm căsuța mică din stânga, printr-un gard, de trotuarul pietonal și de spațiul carosabil al străzii. Din același motiv s-a mai îngrădit, dar mai modest, și terenul viran din dreapta.

VI.3. IMAGINEA INTERIOARĂ A UNEI CAMERE

Așa cum s-a mai amintit, chiar și pentru crearea imaginii din interior a unei camere, ca și pentru obiectele din interiorul ei, se folosește linia de orizont. O vom trasa puțin mai sus de jumătatea planșei, la un nivel care să corespundă înălțimii omului, pentru că oricine, când își privește ansamblul odăii, obișnuiește s-o facă stând în picioare, mai rar în fotoliu, dar în nici un caz urcat pe scaun.

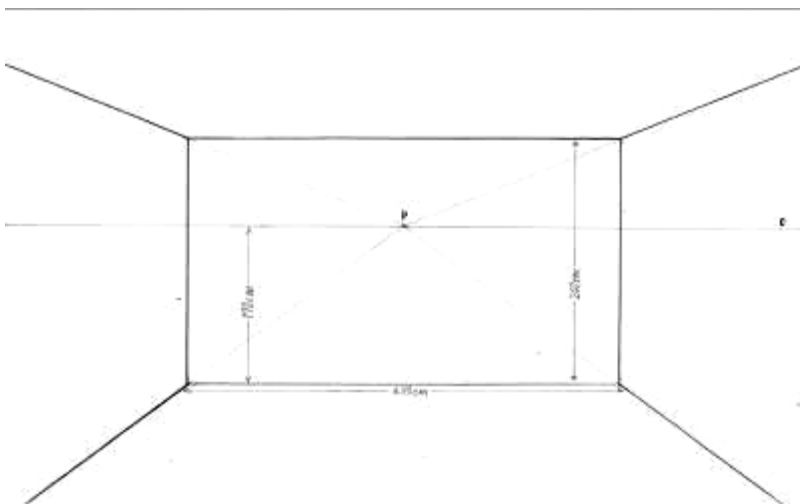


Fig. 111 *Schițarea pereților interiori ai unei camere.*

Așadar linia de orizont va fi la 1,70 metri, adică statura omului, și o notăm în stânga cu O, iar la mijloc o marcăm cu punctul P (*punctul principal de vedere*). Știind că majoritatea camerelor, mai ales cele de la bloc, au înălțimea de 2,6 metri și lățimea de 4 metri, vom creiona imaginea peretelui frontal proporționându-i în așa fel dimensiunile încât să corespundă acestor cote. Continuăm ducând câte o linie din punctul P prin fiecare colț al acestui perete și avem deja conturul strict al camerei, reprezentată prin peretele frontal, doi pereți laterali, dușumeaua și plafonul. Al patrulea perete, cel din spatele privitorului, nu are cum să fie văzut, decât dacă încăperea ar fi din sticlă iar privitorul s-ar afla în afara ei.

Înainte de dotarea încăperii cu un minim necesar de mobilier, îi vom desena o ușă și o fereastră. Acceptând că ușa este în dreapta, o vom desena pe acest perete, redându-i înălțimea prin linii verticale și lățimea prin orizontale. Ne amintim cu această ocazie că toate liniile orizontale frontale converg în punctul P. Fiindcă zidul are o grosime și ușa se închide din afară, intrarea seamănă cu o nișă dreptunghiulară. Calculată în raport cu înălțimea *liniei de orizont* sau a camerei, această nișă are

înălțimea de doi metri iar grosimea zidului este de 20 cm. În cazul ferestrei largi, de sufragerie, aceeași grosime a peretelui frontal ne permite să ținem pe pragul de la geam, la lumină, un ghiveci cu flori.

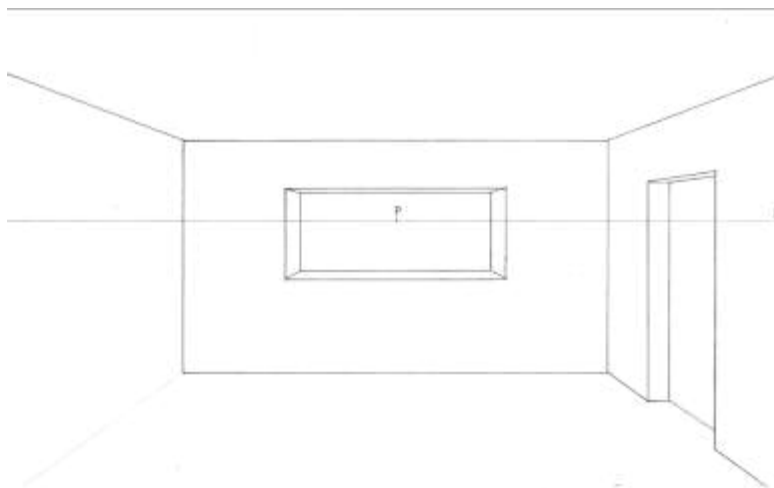


Fig. 112. *Schițarea ușii pe peretele din dreapta și a ferestrei pe peretele frontal.*

Pentru a înțelege cum se desenează o masă, o canapea, un șifonier sau alte corpuri de mobilier, în primul rând va trebui să învățăm cum se vede un cub în perspectivă. Ne alegem pentru asta o foaie nouă, îi trasăm *linia de orizont* și îi fixăm punctul P. Ca să desenăm cum se vede un cub, avem nevoie de calcularea exactă a abaterilor dictate de perspectivă, de la egalitatea prin definiție, a laturilor sale. Pentru asta unim punctul P cu colțul cel mai îndepărtat al tabloului (în cazul nostru, fiindcă P este în centrul orizontalei, distanța de la el până la ambele colțuri de jos ale tabloului, sunt egale). Împărțim în două această distanță și dimensiunea obținută o rabatem cu compasul, ținând gheara fixă în P, în dreapta sau în stânga, pe *linia de orizont*, după care notăm semnul obținut cu D/4. Distanța dintre punctul D/4 și P reprezintă a patra parte din depărtarea de la care trebuie privită lucrarea, încât tabloul să poată fi cuprins integral în conul principal optic al văzului. În lucrarea noastră, fiindcă P este în centrul orizontalei, distanța de la el până la colțurile de jos ale tabloului sunt egale. Avem, deci, de-a face cu două puncte D/4 și le vom folosi

mereu pe amândouă la aceeași operație pentru a fi convinși de corectitudine.

Începem reprezentarea cubului prin desenarea în dreapta lucrării a unui pătrat frontal, notat cu A,B C,D. Unim cu câte o linie subțire (ajutătoare) fiecare din cele patru colțuri ale sale cu punctul P. Obținem, deocamdată, imaginea în perspectivă a unei prisme pătrate orizontale căreia nu-i putem aprecia lungimea, pentru că începe din fața noastră și se prelungește până dispare la orizont. În continuare împărțim latura de jos a pătratului în patru părți. Unim punctul care marchează primul segment al laturii cu D/4 din stânga și notăm cu D'' intersecția acestei linii cu semidreapta DP. Segmentul DD'' reprezintă latura din stânga-jos a cubului nostru. De aici problema devine simplă: se ridică o verticală până atingem AP, notăm punctul cu A'', de aici ducem o orizontală până atingem BP, notăm cu B'', coborâm vertical din acest punct până la semidreapta CP și obținem punctul C'' pe care-l legăm printr-o orizontală de punctul de la care am pornit, D''. Așa arată un cub văzut de om. La fel arată și perceput de aparatul fotografic, de cel de filmat și – credem noi – de văzul oricărei vietăți.

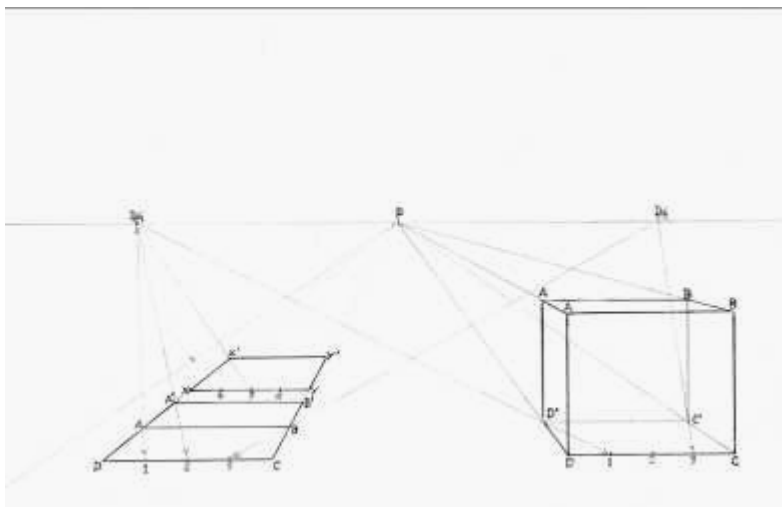


Fig. 113. *Imaginea în perspectivă a unui pătrat, a unui cub și a unui dreptunghi.*

În stânga planșei se demonstrează cum se vede în perspectivă un pătrat orizontal. Desenăm mai întâi orizontal un segment de dreaptă (notat DC) pe care-l împărțim în patru părți egale. Unim extremitățile sale cu punctul P după care coborâm din D/4 o linie în punctul 1. La intersecția acestei linii cu DP obținem punctul A, care măsoară lungimea în adâncime a laturii pătratului nostru. De aici, din punctul A, ducem o orizontală spre dreapta și în locul în care atinge semidreapta CP obținem punctul B. S-a realizat imaginea orizontală a pătratului ABCD. Dacă dorim să mai desenăm unul, în continuarea primului și având comună latura AB, unim D/4 cu punctul 2 și din punctul A", unde e intersectată semidreapta DP, ducem o orizontală – la fel ca în cazul anterior – până la atingerea liniei CP, unde notăm punctul B". Acest al doilea pătrat, notat cu A"B"BA, are aceeași mărime cu primul. Dacă vrem să desenăm un dreptunghi cu laturile mari de două ori mai lungi decât laturile sale scurte, așa cum sunt împreună cele două pătrate ale noastre, pornim tot de la un segment de dreaptă orizontal, pe care-l notăm cu XY, împărțit și el în patru părți. Unim D/4 cu jumătatea segmentului XY și la intersecția liniei XP s-a obținut punctul X". De aici, ducând o orizontală spre YP, obținem punctul Y" cu care încheiem reprezentarea orizontală a dreptunghiului nostru, X"Y"YX. Deși pe hârtia noastră este mai mic și măsura compasului ne poate dovedi asta, în realitate dreptunghiul X"Y"YX este la fel de mare ca cele două pătrate împreună. Dacă doream să desenăm un dreptunghi cu lungimea de trei ori mai mare decât lățimea sa, uneam D/4 cu punctul 5 și lucrarea se continua la fel, doar că X" s-ar fi aflat într-un plan mai îndepărtat. Continuând ideea, dacă voiam să desenăm un dreptunghi cu latura lungă de patru ori mai mare decât latura scurtă, uneam D/4 cu Y și desenul își urma cursul firesc, dar de la cota nouă a punctului X".

Dacă s-a înțeles cum apar pătratul, dreptunghiul și cubul în perspectivă, ne putem asuma responsabilitatea de a desena în camera noastră o masă, un recamier, tablouri pe pereți, covor pe dușumea, o galerie cu perdele la fereastră, iar în caz că dorim, scaune, noptiere, radio, televizor, bibliotecă etc.

Pentru a reda corect imaginea unei mese, o considerăm înscrisă în forma optică a unui cub – dacă ea este pătrată, cum sunt majoritatea celor de bucătărie sau înscrisă optic într-o prismă dreptunghică, dacă-i lungă ca cele de sufragerie. Încercăm, cu alte cuvinte, să le vedem cu ochii minții, așa cum s-ar livra ele în colete, la magazin.

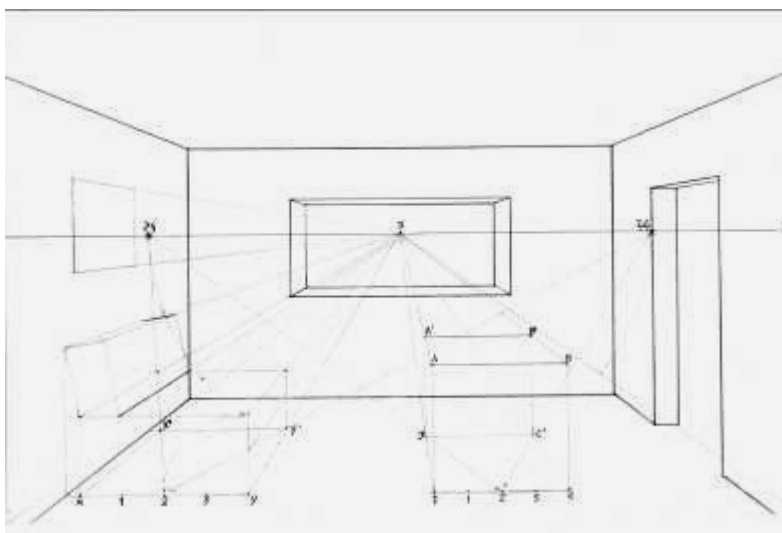


Fig. 114. Schițarea corpurilor geometrice în care se înscriu masa și recamierul.

Pentru asta vom desena în linii subțiri o prismă dreptunghică, amplasată unde credem că-i stă bine unei mese în încăpere. În cazul nostru ne-am gândit la o masă lungă, cu tăblia de formatul a două pătrate, pe care o amplasăm puțin spre dreapta, în dreptul ușii. Prismă noastră va fi desenată la fel cum s-a desenat cubul, diferența constând doar în unirea punctului D/4 cu punctul 2, și nu cu 1, ceea ce duce la crearea în adâncime a unei dimensiuni duble față de segmentul de dreaptă DC. Adică exact ce avem nevoie. S-a avut în vedere că orice masă e înaltă de 80 de centimetri, iar lățimea, în cazul celor de sufragerie, poate fi la fel. Pentru asta pătratul frontal ABCD, de vreme ce își are calculată mărimea în raport cu înălțimea liniei de orizont (1.70 m), va trebui să ajungă la mai puțin de jumătate din cota acesteia. Logic, corpul geometric schițat măsoară 80 de centimetri lățime, 80 înălțime și 160 de centimetri lungime (în adâncime).

În stânga imaginii s-au schițat prismele drepte care ne vor ajuta să desenăm corect, la perete, un recamier. Dreptunghiul ABCD, analog lui X''Y''YX din figura 105, are laturile înguste de un metru și cele lungi – de doi metri. Măsura metrului a fost apreciată tot în funcție de înălțimea liniei de orizont, calculată de la nivelul segmentului XY. Înălțimea

prisme, adică a canapelei orizontale, este de 50 de centimetri și se stabilește măsurând cu compasul pe verticală lungimea segmentului $2Y$, care e jumătatea lui XY . Canapeaua ridicată la perete are înălțimea de 50 de centimetri și grosimea, ca și a celei orizontale, de 20 de centimetri.

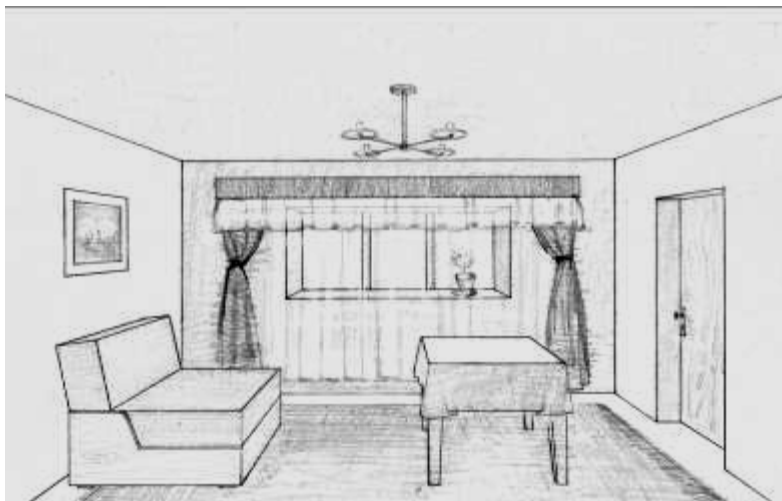


Fig. 115. *Imaginea unei sufragerii mobilate.*

Apreciat pentru efectul mărimii sale, pe perete, deasupra recamierului, s-a fixat un tablou, cu lățimea de 60 de centimetri și lungimea de 140, într-un cui bătut la înălțimea de 2,10 metri.

O altă variantă a designului de interior își propune ca în locul tabloului să fie suspendat un corp de bibliotecă, aproximativ de lungimea recamierului, unde un număr variabil de cărți își așteaptă rândul să fie citite.

Pe dușumea se poate foarte ușor reprezenta un covor lat de trei metri, așternut pe sub cele două piese de mobilier.

Din centrul tavanului, pe care-l stabilim ridicând o verticală din punctul P , atâră un corp de iluminat cu patru brațe. Dacă tija candelabrului are 40 de centimetri, înălțimea becurilor va fi la 2,20 metri, ceea ce asigură o răspândire bună a luminii pe întreaga suprafață a încăperii.

Deasupra ferestrei s-a considerat că e binevenită o galerie lungă de care să atârne până jos perdele. Deși prin ele ne protejăm de lumina prea puternică venită din afară, prin colorit, mărime și aspectul drapajului se creează entitatea intimității de interior, spectacol întâlnit frecvent într-o casă de oameni educați estetic.

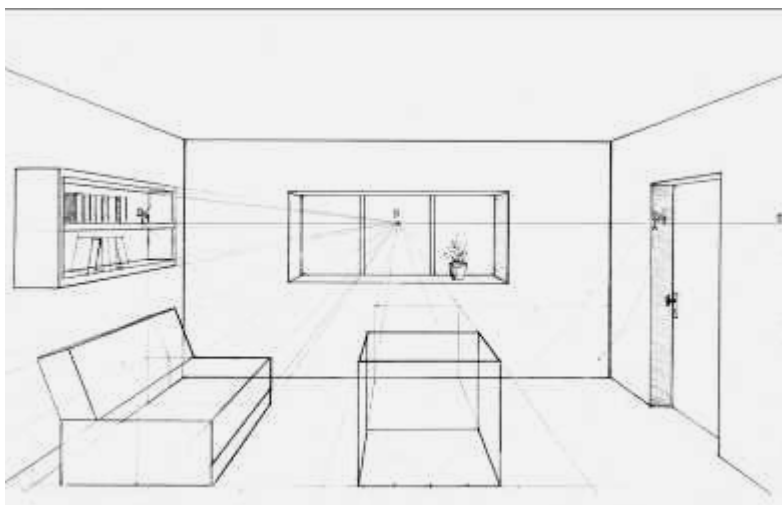


Fig. 116. *Schițarea unui mobilier cu un stelaj-bibliotecă deasupra
recamierului.*

Văzând ultima imagine a interiorului, lucrurile par simple, dar studiile care au anticipat această creionare demonstrează că reprezentarea corectă în artă a realității solicită mult efort. Și asta în situația unui tablou simplu, cu mobilă foarte puțină, fiindcă, pentru înțelegerea mai ușoară a procedurii, nu s-au mai desenat caloriferul de sub fereastră, scaune în jurul mesei, măsuța cu televizor sau radioul cu boxe, adică toate obiectele care azi pot fi întâlnite curent în orice casă.

VI.4. NATURA STATICĂ

Numim *natură statică* o reprezentare grafică sau picturală a unui grup de obiecte constând în glastră cu flori, fructe sau legume așezate pe o fructieră, o vază, sticlă, amforă, o narghilea sau un ceainic, piese la care sunt asortate uneori și cărți, un ziar împăturit și un element textil ori două, ca suport cromatic. Aceste imagini, prin excelență figurative și bine echilibrate în coloratură, se întâlnesc pe simeze în casele oamenilor, în aceeași măsură ca și peisajul mediului exterior. Tematica *naturii statice* – numită uneori și *Natură moartă* – e întâlnită la toți pictorii fiindcă ea le oferă prilejul multor cercetări plastice, relativ ușor de abordat, dar mai ales posibilitatea de-a crea, prin simbolul obiectelor selectate, prin structurarea compoziției și prin coloratură, sugerarea unei atmosfere specifice interioarelor, unde distingem, în primul rând, preocupări pentru confortul vieții familiale, pentru îndestulare domestică, dar și preocupări intelectuale, rafinamente intime, credințe religioase etc. Imaginea folosește doar fragmente mici, dar încărcate de semnificație, din interiorul locuinței omului, unde grupul de piese este plasat, de obicei, pe colțul unei măsuțe retrase. Este, într-o măsură, echivalentul aranjamentului floral *Ikebana* practicat în spațiul japonez, doar că acolo există un cult pentru respectul unor obiecte și flori în starea lor firească, în timp ce la noi este reținută, pentru mai multe generații, doar imaginea lor pictată pe pânză. Păstrăm și noi flori vii în glastră pe masă, dar niciodată nu le asociem cu cărți, ochelari, o pipă, sau cu un măr din care un cuțit a tăiat o felie sau i-a curățat o parte din coajă.

Temele cu *natură statică* sunt foarte importante în educația plastică a elevilor pentru că le creează posibilitatea de a vedea de-aproape imaginea integrală a ansamblului, de-a cerceta fiecare obiect din grup, ca și raportul dintre subunități și întreg. Pe măsură ce cresc în vârstă, elevii pot crea imagini cu naturi statice tot mai reușite, angrenându-se în cunoașterea din ce în ce mai corectă a naturii, dar și în posibilitatea de-a reda artistic, pe hârtie, formele pe care le studiază.

Ca orice gen al picturii, crearea corectă a unei naturi statice începe cu compunerea ei în pagină. Dacă grupul de obiecte este etalat mai mult pe orizontală decât pe înălțime, compunerea imaginii se face pe o foaie poziționată orizontal. În situația inversă, când lățimea grupului de obiecte e depășit de înălțimea lui, imaginea se compune mai bine pe înaltul foi.



Fig. 117. Ștefan Luchian – *Dumitrițe*. Afectat de paralizie în ultimii ani ai vieții, pictorul își restrânge tematica la naturi statice cu flori care sugerează, cu multă sensibilitate, pulsația plăpândă a vieții



Fig. 118. *Natură moartă cu lămâi* - Theodor Pallady. *Puritatea albului și verdele crud al florilor profilate pe negrul de noapte al ferestrei, ceașca din porțelan fin, lămâia și cartea-suport, toate acestea sugerează intimitatea unui rafinament intelectual.*



Fig. 119. *Natură moartă cu orologiu* - Theodor Pallady. *Selectarea elementelor – un măr, un orologiu, o glastră cu 5 flori, o călimară cu cerneală și volumul de versuri al lui Baudelaire cu o pană de scris așezate pe o revistă de artă – și repetarea lor parțială în oglinda din spate, definesc simbolismul artistului.*

Când facem măsurători în natură prin care stabilim raporturi între componentele unui întreg, folosim andreaucă, un creion lung sau coada pensulei. Mâna folosită trebuie să fie întinsă pe toată lungimea sa iar

ochiul trebuie să privească, nemișcat, din aceeași poziție, pentru ca dimensiunile elementelor să nu fie percepute diferit.

Cea mai frecventă greșeală la imaginea unei vaze desenată de copii este cea privind gura și baza acesteia. De obicei gura vazei este redată în forma a două arce de cerc orizontale, gură în gură, și nu în forma unei elipse, așa cum în realitate se vede în perspectivă cercul. Trebuie să înțelegem că o vază se poate înscrie optic într-un cilindru, iar acesta, la rândul lui, se înscrie într-un cub, ori într-o prismă paralelipipedică verticală. Cunoscând deformarea optică a acestui pătrat când imaginea sa este rabatăată în plan orizontal, trebuie să acceptăm că și cercul înscris în el se vede ca o elipsă.

Așa cum s-a mai amintit la lecția despre *imaginea interioară a unei camere*, toate obiectele din interior, ca și cele din peisajul extern, se desenează ghidați de linia de orizont, de punctul principal de vedere, ca și de alte puncte de fugă aflate tot pe linia orizontului. Obiectele cuprinse într-o natură statică nu se abat de la această regulă. Imaginea cărților, cercul orizontal al vazei, al ceștii de cafea sau al unei farfurii, ca și suprafața plană a mesei-suport, toate vor fi desenate sub controlul liniilor ajutoare care fug fiecare în diferite puncte aflate pe linia de orizont.

Compunerea obiectelor în pagină poate sugera forma unei piramide, a unui dreptunghi, a unui pătrat, a unui pentagon, cerc, elipsă etc. În general, plasarea formelor greoaie la baza lucrării, dă impresia de stabilitate, iar compunerea lor în spații egale, pe tot cuprinsul lucrării, sugerează doar un decorativism ornamental. În stabilirea echilibrului compoziției sau a centrului ei de greutate, un rol foarte important îl joacă și culoarea. Dacă tonurile închise sunt plasate în registrul de jos, pe toată lungimea lucrării, impresia creată e de stabilitate. Când acestea ocupă tot sectorul superior al imaginii, impresia e de tensiune latentă, ca cea existentă în norii negrii care umbresc pământul înaintea furtunii. Dacă întreaga pictură e dominată de tonuri deschise, de o culoare pură sau de nuanțe apropiate de aceasta, imaginea sugerează optimism.

Pentru crearea unei naturi statice de certă valoare artistică, în afara selectării obiectelor în funcție de semnificația pe care o reprezintă ele, în afara paginării și structurării compoziționale, e bine să folosim cele învățate despre posibilitățile de expresie ale punctului, ale liniei și ale petei de culoare, ca și despre rolul dominantei cromatice într-un tablou.

VI.5. REPREZENTAREA SILUETEI UMANE



Fig. 120. *Doriforul* - *Polyclet*. *Canon de 7 capete*.

Cele mai vechi studii privind reprezentarea corpului omenesc în pictură aparțin vechilor egipteni. Preluate de greci, informațiile devin legi care se aplică matematic atât în pictură cât și în sculptură. Canoanele reprezentării artistice a omului au stat la baza tuturor imaginilor create de artiștii Greciei antice, ulterior de cei din Imperiul Roman și, continuând tradiția milenară a antichității, întreaga cultură universală respectă și astăzi modelele lor. Aparent simple, canoanele prin care artiștii antici au susținut că *omul este măsura tuturor lucrurilor* necesită totuși o abordare serioasă. Știm că sunt folosite pretutindeni, încă din primul an de învățământ, în toate școlile și liceele de artă. Avem însă obligația de-a vorbi despre ele și cursanților din restul formelor de învățământ pentru împlinirea lor ca oameni bine educați estetic.

Ne propunem să prezentăm imaginea corpului de adult tânăr. Înălțimea definitivă este atinsă la bărbați între 20 – 25 de ani iar la femei sub 20 de ani. Vom avea în vedere doar două înălțimi, cea medie și cea înaltă. Taliile scunde, pitice sau cele gigante, dacă prezintă interes, intră doar în sfera preocupărilor artiștilor profesioniști. În general, se acceptă că talia mijlocie a bărbatului e cuprinsă între 160 și 170 cm iar talia înaltă între 170 și 180 cm. Talia corpului feminin este mai mică cu 8 – 11 cm decât a corpului masculin, reprezentând în medie 93 % din statura acestuia.

Aspectul mijlociu al taliei, înălțimea și, legată de acestea, impresia de monumentalitate, sunt strâns legate de relația dintre segmentul superior al corpului (trupul) și membrele inferioare. În lumea artelor, reprezentarea și studiul corpului omenesc, în deplina lui înfățișare, se poate face doar în sculptură.

Urmărind stabilirea legilor armoniei corporale care conduc la modelarea unei lucrări plăcute văzului, sculptorul grec Polyclet creează în a doua jumătate a sec. al V - lea î. Hr. *canonul de 7 capete*, considerat un timp idealul de frumusețe corporală. Lucrarea reprezintă un atlet care pășește lejer, sigur de posibilitățile proprii, cu o lance în mâna stângă. Artistul a reușit să redea deplina armonie estetică dintre toate părțile corpului omenesc, fără să contrazică realitatea anatomică, folosind ca unitate de măsură capul omului. În înălțimea taliei intră 7 capete.

Plecând de aici, artistul observă raportul dintre înălțimea capului și lățimea palmei și o transformă pe aceasta din urmă într-un sub-modul cu care analizează proporțiile dintre restul segmentelor. Știind că procedeul integral e complicat pentru elevi, în imaginea noastră folosim doar modulul capului, iar restul segmentelor e calculat în raport cu mărimea

acestuia. Imaginea finală a lucrării scoate în evidență structura robustă a atletului maturizat prin îndelungate eforturi fizice.

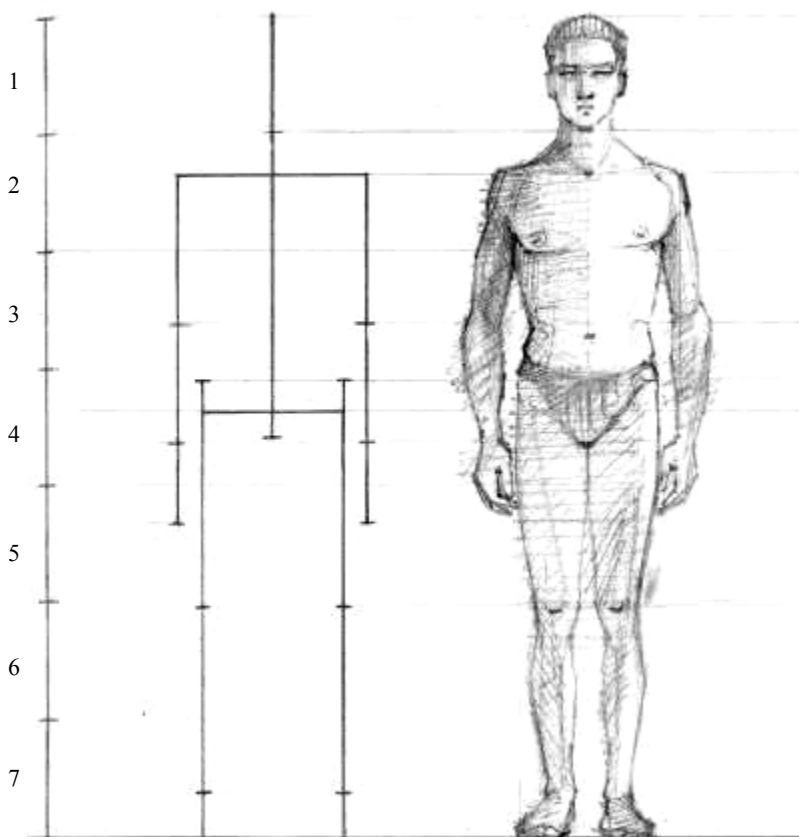


Fig. 121. *Talie bărbătească - canon de 7 capete.*

În secolul al IV-lea î.Hr, un alt sculptor grec, Lisip, este creatorul *canonului de 8 capete* prin cunoscuta lucrare *Apoximene*. Este vorba de un atlet longilin învingător care-și curăță brațele de uleiul cu care se ungeau sportivii înaintea luptelor. Noutatea, bazată pe studiul atleților înalți, probabil a celor angajați în întreceri de alergări, constă în egalitatea dintre tors și înălțimea piciorului. Statuia domină prin monumentalitate și suplețe. Apreciat încă din timpul vieții, Lisip a fost artistul de curte al lui Alexandru cel Mare. În afara statuii amintite și a bustului celebrului macedonean, ne-au mai rămas de la el o serie de statui zvelte și mlădioase ca: *Hercule, Agias sau Hermes legându-și sandala*, lucrări care vor reconsidera ideea frumosului corporal pentru toată perioada artei elenistice care i-a urmat. Prin canonul celor 8 capete stabilit de el se pun bazele formei monumentale a statuilor viitorilor împărați romani care vor domina piețele publice din vastul imperiu latin. În figura 123 observăm cum înălțimea membrului inferior, de 4 capete, este egală cu înălțimea torsului. În rest, toate dimensiunile notate pe schema siluetei sunt proporționate în raport cu mărimea capului.

Talia omului își pierde din înălțime la bătrânețe. Prin tasarea în timp a cartilagiilor care protejează corpul vertebrelor și discurile vertebrale aflate între ele, trunchiul de-vine mai scund. Adăugând și tasarea cartilagiilor aflate între capetele osoase ale membrului posterior, ca și tendința de aplecare în față a toracelui, marcarea prin vârstă a subiectului devine evidentă.

Imaginea corpului feminin se poate construi și în primul și în al doilea canon al frumuseții corporale, modificându-i doar înălțimea taliei, când ea se află alături de un bărbat, lățimea mijlocului și a șoldului.

Mijlocul femeii este mai subțire decât al bărbatului, iar lățimea șoldului este egală cu lățimea propriilor umeri. Aceste raporturi sunt valabile pentru orice femeie, chiar dacă ea este înaltă, scundă, grasă ori slabă. Grecii au respectat și frumusețea corpului feminin și au redat-o în sculpturile lor în aceeași măsură în care au redat și bărbați frumoși. Statuia numită *Venus din Millo* constituie și astăzi idealul suprem al frumuseții feminine. Proporțiile taliei sale și raportul dintre segmente constituie în prezent primul etalon pe care trebuie să-l întrunească concurențele care urcă pe podiumul concursurilor *miss*.



Fig. 122. *Apoximenos* - *Lisip.* Canon de 8 capete

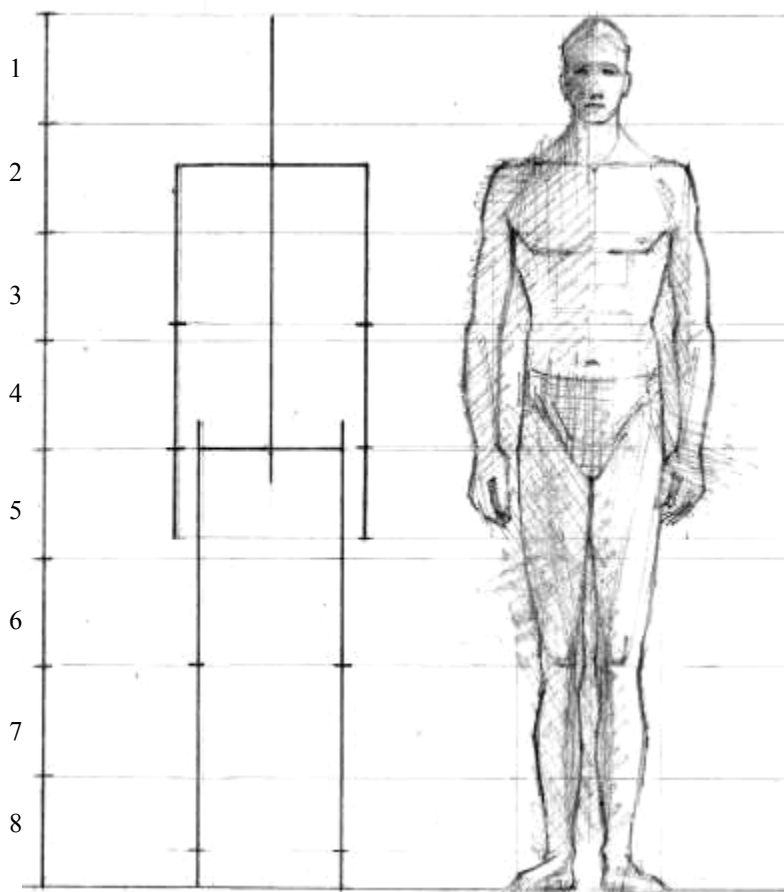


Fig. 123. Talie bărbătească în raport de 8 capete. Toate elementele corpului - palmă, braț, antebraț etc sunt calculate în raport cu mărimea capului



Fig. 124. *Venus din Millo. Canon de 8 capete.*



Fig. 125. *Venus de Medici*. Canon de 7 capete



Fig. 126. Nicolae Grigorescu – *Nud la malul mării*. În redarea frumuseții corpului feminin pictorul folosește canonul de 7 capete.

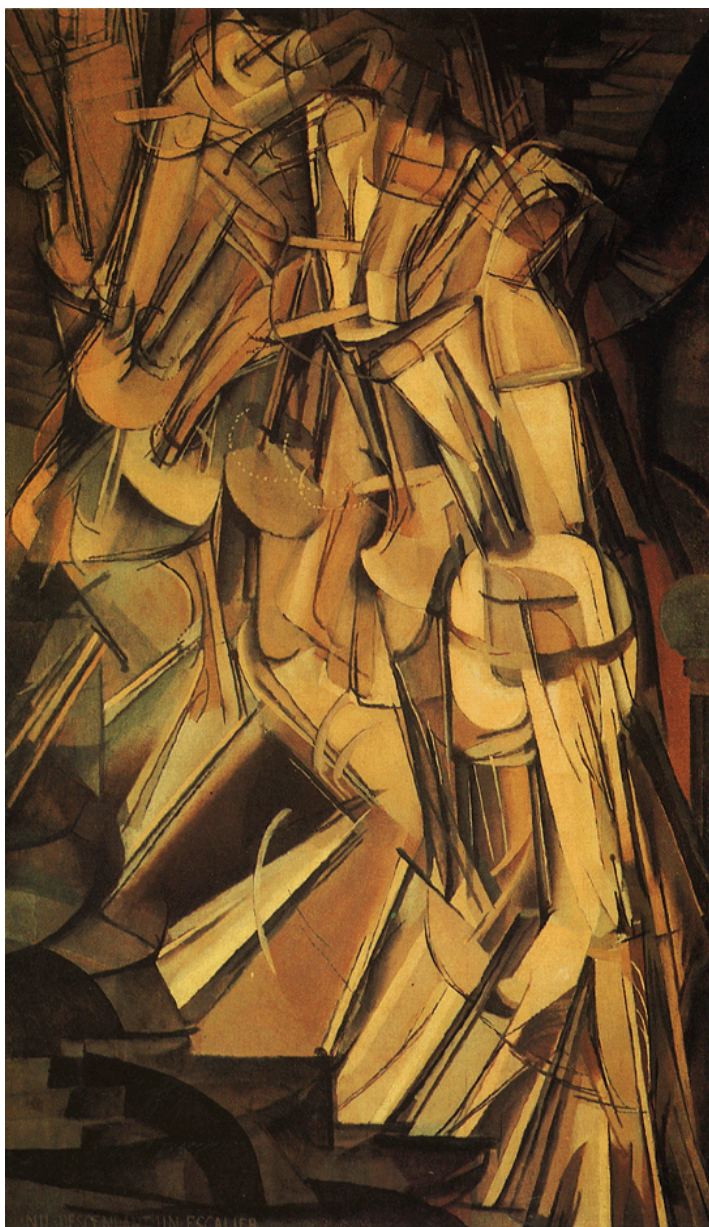


Fig. 127. Nud – crochiu colorat. Bob Nicolescu. Distingem mâna sigură a artistului consacrat care-și permite să folosească imaginea fugitivă a nudului, respectând toate canoanele construcției, în scopul redării unui moment sensibil din viața modelului.



Fig. 128. *Nud – crochiu în pastel. Bob Nicolescu. Intenția artistului este de a surprinde în imaginea sa poziția de abandon corporal, reliefând și carnalitatea specifică vârstei feminine. Apreciem mănuirea decisă a condeiului.*

Fig. 129. Marcel Duchamp – *Nud coborând scara.* →



VI.6. ASPECTUL REAL AL CAPULUI

Știm cum apare într-un desen capul omului în viziunea copilului. În continuare vom încerca să învățăm cum putem desena acest cap așa cum se prezintă el în realitate. Pentru aceasta vom privi la început lucrurile naturalist, adică dezlegate de expresivitate, de sugestie sau de valoare artistică și vom memora observațiile ca pe simple informații privind câteva raporturi matematice care există între elementele anatomice care compun fața omului. Primele portrete reale, ca și întreaga înfățișare a omului au fost făcute, atât în pictură cât și în sculptură, tot de artiștii egipteni, în urmă cu mai bine de cinci milenii. Considerând că spiritul omului decedat are nevoie de propriul corp pentru reîncarnare, medicina antică egipteană a inventat mumificarea iar artizanii, portretul cu entitate bine definită, bazându-se pe masca mortuară și pe amintirea rămasă de la omul viu. Mai târziu, în urma contactelor economice și culturale stabilite cu egiptenii, grecii preiau știința lor despre portrete și creează, alături de canoanele de frumusețe corporală, imagini idealizate de capete.



Fig. 130. *Schițarea capului prin împărțirea unui oval în patru părți egale.*

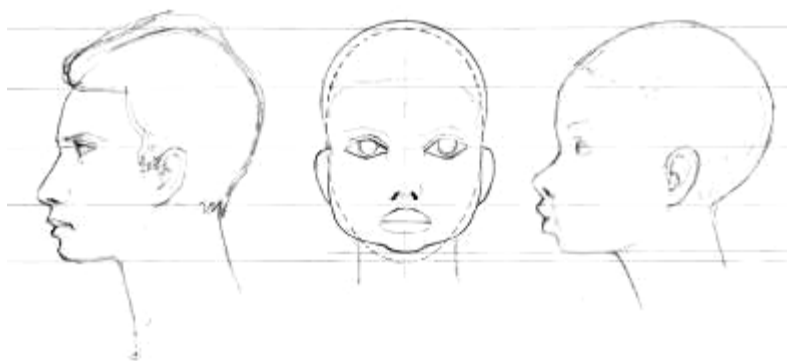


Fig. 131. *Imaginea laterală a capului de adult și imaginea capului de copil văzut din față și din profil. Profilul adultului respectă împărțirea în patru părți egale a spațiului în care se înscrie, iar capul copilului se înscrie în spații care suportă modificările explicate în text.*

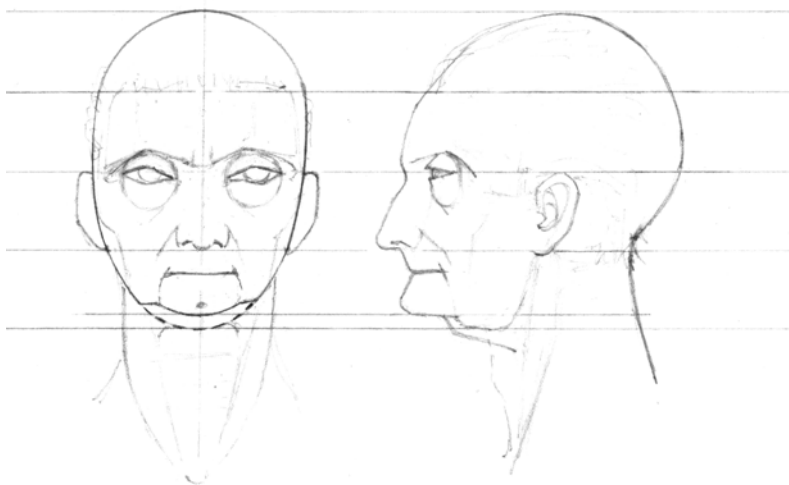


Fig. 132. *Imaginea capului de bătrân – față și profil.*

Ei nu vor face portrete în adevăratul sens al cuvântului, prin care să recunoaștem insul pe care-l reprezintă, ca egiptenii, ci idealul de frumusețe ale chipului omenesc. În arta lor, zeii aveau aceeași înfățișare de tineri atleți cu fețe senine, aproape lipsite de expresie, deosebindu-se între ei doar prin bărbii, vestimentație, tunsoare, gesturi simbolice și însemnele atributelor: harpă, sulică, harpon, liră, arc cu săgeți etc. Ei nu vedeau nimic sublim în chipul real al omului viu, risipit în cotidian. Pentru asta nu știm cum arătau în realitate Eschil, Sofocle, Euripide sau chiar Pericle care a dat Greciei democrația și epoca sa de aur. Nu trebuie să mire că oamenii care i-au dat istoriei universale pe Pitagora, Euclid și Tales din Milet au stabilit relații matematice între elementele care alcătuiesc idealul frumosului artistic până și în reprezentarea capului și le-au păstrat și pe ele ca adevăruri estetice la care nu au renunțat niciodată.



Fig. 133. *Copil de trei ani (Alin Papaianopol) și copil de 12 ani (Radu Bogdan)*

Studiind cu multă atenție toate formele anatomice din mediu, artiștii greci stabilesc că un cap de om se înscrie în geometria unui oval subțiat în partea de jos ca un ou. Acest oval e împărțit vertical de o mediană care desparte în două tunsoarea, fruntea, lungimea nasului, gura,



Fig. 134. *Portret de copil de 9 ani (Radu Andrei)*

și bărbia. O linie orizontală, perpendiculară pe mijlocul acelei mediane, împarte capul în alte două jumătăți egale, una sus și alta jos. Pe această orizontală, de o parte și de alta a verticalei, se înscriu ochii, cu distanța dintre ei de încă un ochi. Așadar, ochii omului se află la jumătatea capului și nu mai sus, cum desenează copiii sau adulții neinițiați. Deasupra lor se desenează sprâncenele, așa cum sunt ele: groase, subțiri, ridicate, coborâte, arcuite în sus sau în jos, etc. Cele două jumătăți – nordică și sudică – se împart și ele în două prin câte o orizontală. Observăm că un cap se împarte vertical în 4 părți, egale între ele. Prin sfertul de deasupra ochilor delimităm înălțimea frunții iar prin sfertul de sub ei, lungimea nasului. Prelungind puțin în afara ovalului orizontală de la nivelul ochilor și orizontală de sub nas, stabilim locul urechilor. Constatăm cu această ocazie că urechea omului este egală cu lungimea nasului. Pentru a desena gura împărțim în trei sfertul verticală ovalului de sub nas și pe linia treimii superioare îi localizăm deschiderea. Pe această linie desenăm buzele. Peste conturul de sus al ovalului care sugerează capul, desenăm părul omului. Această împărțire e necesară când înfățișăm fața unui om care privește înaintea, ca soldatul în poziția *drept*. Observăm că un copil când creionează chipul omului crede că el ține doar de unde începe bărbia până unde se termină fruntea. El nu intuiește că sub păr, pe care-l de altfel îl desenează cu multă atenție, se mai află un sfert din craniu, cu o mare cantitate de materie cenușie. Lățimea gâtului e dată de locul de inserție al lobului urechii și coboară sub bărbie, până la gropița sternală, cu o treime din înălțimea capului. În idealul lor de frumusețe corporală, grecii considerau gâtul înalt cât jumătate din cap. Această segmentare virtuală în patru părți există și la capul de bărbat și la cel de femeie.

Pentru imaginea laterală a capului folosim aceeași împărțire. Dar aici se impune un minim de cunoștințe despre profilul craniului. În primul rând vom fi atenți la aspectul curburii occipitale care-și încheie conturul la ceafă pe o direcție ce vizează lobul urechii. Există cranii înalte cu frunte înclinată și cu occipitalul plat, cranii alungite cu frunte înclinată și cu occipitalul curb și cranii înalte cu frunte dreaptă și cu occipitalul curbat. Din față craniile mai pot fi înguste sau late și prezintă, în cele mai multe din cazuri, abateri de la simetria față de axa medianei verticale, ceea ce conduce, în final, la aspectul aparte al fizionomiei fiecărei persoane.



Fig. 135. *Chip de copil de 13 ani (Bogdan Papaianopol).*



Fig. 136. Nicolae Grigorescu – *Fetiță cu batic roșu*



Fig. 137. *Portret de adolescent*(Dan Bârză)

Când desenează un copil, preșcolarii sunt atenți doar la aspectul cel mai important care îl separă pe acesta de adult – mărimea. Privită cu oarecare atenție, vedem că imaginea copilului desenat de minor o copiază pe cea a omului mare, doar că e un omuleț mai mic. Ca să nu mai fie dubii, vom demonstra cum trebuie să arate un copil mic, chiar dacă imaginea care-l reprezintă este egală cu cea a adultului, ori chiar mai mare. Mai întâi vom fi atenți că un copil nou născut are capul cât o pătrime din propriul corp, chiar dacă la maturitate va corespunde canonului de 8 capete. Are cutia craniană foarte mare pentru că la naștere omul are cel mai mare număr de celule nervoase. În lunga perioadă a maturizării ele mai cresc în volum, așa încât suprafața scoarței cerebrale, lărgită, să poată acumula și analiza o cantitate cât mai mare de informații. Practic însă, începând chiar de-a doua zi, numărul celulelor nervoase cu care ne naștem începe ireversibil să scadă.



Fig. 138. *Chip de femeie adultă (Violetei Pătrașcu).*



Fig. 139. *Profil de adult (Alexandru Marinescu).*



Fig. 140. Renoir – *Domnișoarele Cahen din Anvers*. Pictorul folosește atent raportul dintre cap și talie, specific vârstei de 5 și respectiv 10 ani.

Așadar, în comparație cu imaginea adultului, capul minorului este mult mai mare în raport cu propriul său corp. Nu întâmplător capul copilului-sugar trebuie sprijinit sub ceafă când e luat de părinte în brațe. Altfel coloana sa vertebrală poate ceda în zona cervicală.

Dacă vrem să creăm imaginea frontală a unui chip de copil (Fig. 131), plecăm de la același oval pe care l-am folosit și la chipul adultului. Știind că minorul are cutia craniană mare, vom depăși cu câțiva milimetri în sus conturul nordic al ovalului și vom scădea, de obicei cu aceeași cantitate, partea sa sudică, pentru că lipsa dentiției scurtează distanța dintre bărbie și nas a sugarului. Nasul oricărui copil de vârstă mică este cârn și scurt, chiar dacă la maturitate va fi drept sau corioat. Gura e bine profilată de buze cărnoase, justificate de efortul alăptatului. Tot din acest motiv, obrații minorului sunt dezvoltati printr-o rotunjire care depășește lateral conturul vechiului oval. Uneori obrații copilului

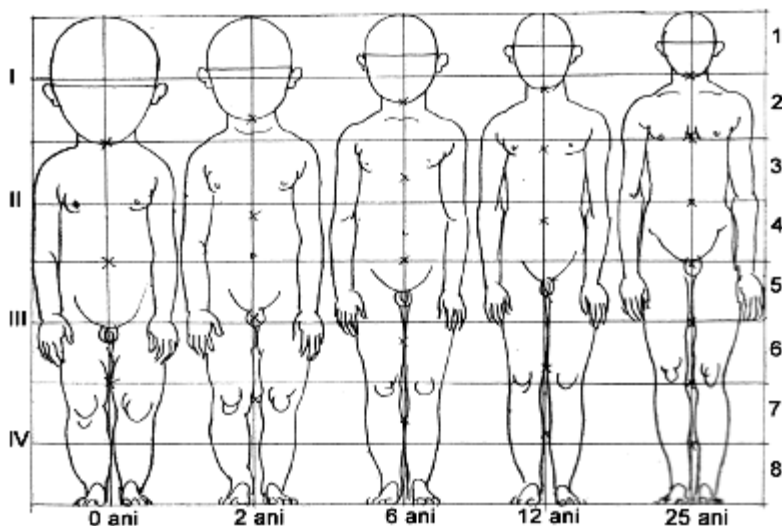


Fig. 141. *Schema vârstelor aduse la aceeași dimensiune a taliei, scoțând în relief modificările proporțiilor segmentelor corpului (după Stratz).*²

² Imagine din Anatomie artistică, dr. Gheorghe Ghițescu, vol. I, pag. 118, Editura Meridiane, 1962

sunt atât de dezvoltăți încât din lateral nasul și buzele abia depășesc linia de contur a acestora. Ochiul săi sunt larg deschiși, atenți, ca niște reale ferestre ale sufletului. Părul e rar și fin, mai deschis la culoare decât îl va avea mai târziu și moale ca mătasea porumbului, așa încât stă cuminte lipit de craniu. Părul cârlionțat apare mai târziu, în jurul vârstei de trei ani. Până la trei ani toți copii se află în stadiul numit *păpușă* și seamănă foarte mult între ei, chiar dacă sunt băieți sau fete. E perioada când imaginea lor, cu întregul corporal, îi inspiră pe artiști să picteze îngeri. Asemănarea cu adultul la această vârstă, spre regretul părinților, reprezintă anomalii ivite în dezvoltarea firească a minorului și sugerează mai mult aspectul urât al acestuia.



Fig. 142. *Poetul Mihai Moșandrei și pictorul naiv Gh. B. Negru*

Reprezentarea chipului de om bătrân implică și el o logică prin care vom înțelege de ce el nu poate semăna nici cu adultul, nici cu copilul. În primul rând se constată că pielea omului în vârstă își pierde elasticitatea. Ea nu mai stă întinsă, cum se spune despre pielea tobei, ci se mulează pe toate formele musculare de suprafață, pe os unde e cazul sau chiar atârână, mai mult în cazul subiecților care au fost, în trecut, grași. Pierderea dentiției îi scurtează, ca în cazul copilului mic, distanța dintre bărbie și nas. Sprâncenele îi coboară mai spre marginea orbitelor, iar



Fig. 143. Portretul academicianului Șerban Cioculescu.

globul ocular este mult evidențiat de mularea pielii în jurul lui. Tot prin lipsa elasticității, deschiderea pleoapelor este mai mică și posibilitatea văzului de a privi în adâncime sau de a remarca aspecte din lateral, e mult diminuată. Orientându-ne pe ovalul nostru de referință, va trebui din start să reducem din partea sa sudică locul pe care considerăm că l-ar fi ocupat dentiția. Linia deschiderii gurii va fi pusă la treimea superioară a noii dimensiuni și va rămâne în multe cazuri o simplă linie, pentru că buzele, lipsite de tonus și carnalitate, ca și de suportul dentiției, au tendința de-a se întâlni în cavitatea bucală.



Fig. 144. *Chipuri de bătrâni* – Bob Nicolaescu.

Părul, dacă nu cade cu totul, este mult mai rar și, pierzându-și elasticitatea, stă moale pe cutia craniană, copiindu-i forma.

Lipsiți de aceste cunoașteri, copiii sunt tentați să sugereze bătrânețea omului desenându-i foarte multe riduri. Nu negăm că odată cu vârsta ridurile se înmulțesc, dar și ele apar dictate de anumite legi, și trebuie plasate pe noua fizionomie a subiectului, așa cum am văzut că acesta devine peste timp. Dacă desenăm oricât de multe riduri pe chipul unui om de vârstă medie fără să respectăm indicațiile de mai sus, obținem mai curând imaginea unui actor care e machiat să joace pe scenă rolul unui om bătrân, și nu imaginea sa reală.



Fig. 145. *Chip de bătrână bolnavă* (mama autorului).

În cazul, destul de frecvent, când bătrânii poartă plăci dentare, carnalitatea buzelor rămâne totuși flască. În aceeași măsură, peruca purtată de femei ajută estetic, dar restul fizionomiei sale poartă mai departe aspectul datorat vârstei. Nici operațiile estetice nu aduc tinerețea înapoi. Întinsul pielii prin chirurgie estetică imobilizează posibilitățile musculaturii faciale de-a reda trăiri emoționale și expresii, iar chipul omului aduce mai mult a mască inertă, unde doar ochii privesc și gura vorbește. Fața lui nu mai exprimă nimic.

Trebuie să înțelegem că nu ne putem opune firii și că fiecare vârstă își are frumusețile ei. Altminteri cum să înțelegem bucuria pe care o simte tot omul când i se aduc urări ca *Viață lungă!* sau *La mulți ani!* ?



Fig. 146. *Chip de tânăr mexican*

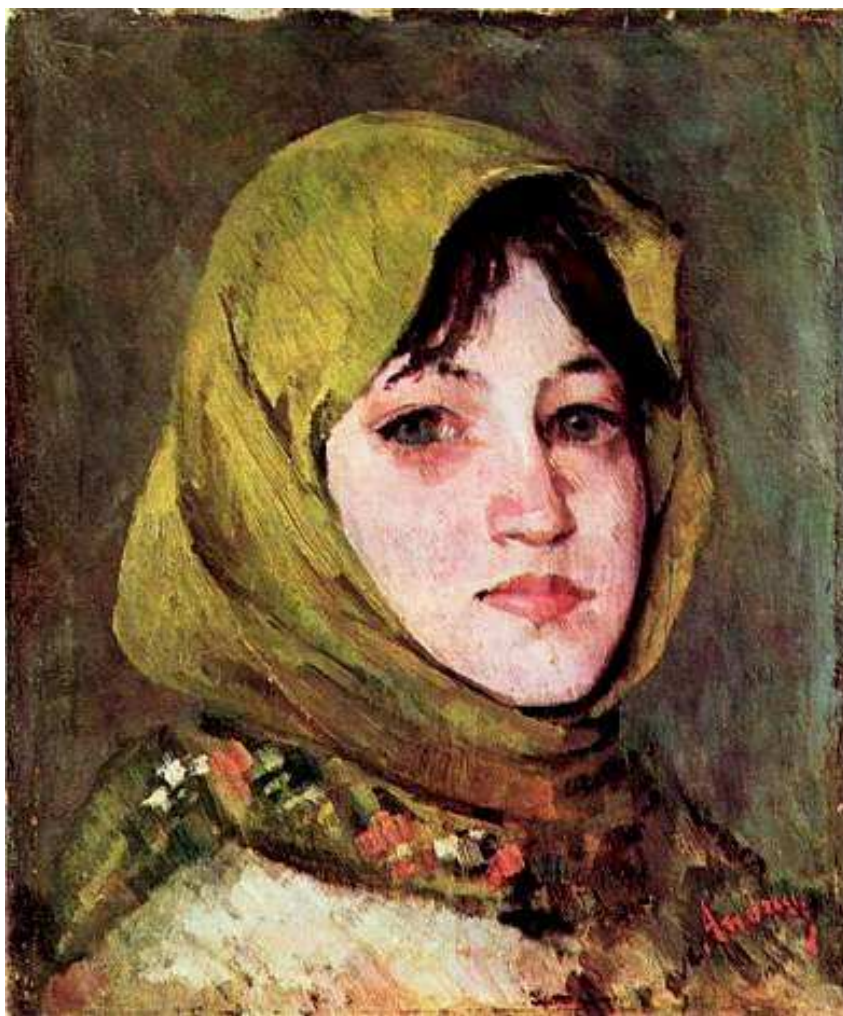


Fig. 147. *Ion Andreescu – Țărancă tânără cu broboadă verde*



Fig. 148. Rembrandt – Portret de femeie bătrână. Pictorul asociază, conform preocupărilor renascentiştilor, la chipul uman încărcat de valenţe psihice, şi posibilităţile de expresie ale mâinii.

CAPITOLUL VII PROBLEME SPECIFICE LICEELOR DE ARTĂ

VII.1. METODE ȘI PROCEDEE DE ÎNSUȘIRE A LIMBAJULUI PLASTIC.

Arta plastică, este o artă adresată văzului, și impune ca obiectiv imediat educația vizuală și tactilo-motrice, de fapt educația instrumentelor operatorii aflate într-un proces dialectic în continuă îmbunătățire și nuanțare realizată prin munca unei experiențe proprii.

Educația mâinii și a ochiului este prima acțiune cu caracter formativ a omului și putem ajunge să-i descoperim vechimea știind că ea a fost aceea care l-a transformat și l-a făcut ceea ce este. În zilele noastre, în civilizația contemporană, care se dovedește a fi mai mult o civilizație a văzului, a exploziei informaționale cu precădere vizuală, educația ochiului este un act de importanță majoră.

Educația ochiului înseamnă a crea și dezvolta, mai ales la elevi, capacitatea de a observa și de a înțelege, de a distinge și a compara, iar educația mâinii reprezintă posibilitatea de a executa fidel rezultatele obținute prin filtrul rațiunii și sensibilității sale, în cadrul muncii proprii. Dacă ochiul nu reușește mai mult decât analizarea realității, cu ajutorul mâinii este posibilă sinteza cercetării, verificarea concluziilor finale, utilizarea lor practică. Observația aparține ochiului, experimentul mâinii. Mâna verifică adecvarea între concept și lucru. Ea stabilește raportul nostru cu realul. Ne pregătește certitudini pozitive. Este organul evoluției. Mâna este aceea care scoate o formă dintr-o idee.
(Marcel Seudrail – Înțelepciunea formelor – 1883).

Educația instrumentelor operatorii trebuie să se desfășoare pe un front educațional larg, care să cuprindă toți factorii personalității elevului. Ea vizează formarea gândirii proprii, suple, complexe, de modelare a întregului fond afectiv care vor contura convingeri pe baza cărora deprinderile artistico-plastice și morale structurează și rafinează gustul artistic, fără de care nu se pot face judecăți de valoare și nu se pot crea atitudini estetice.

Educația, sprijinită atât pe latura informativă ca și pe cea formativă, are ca principale obiective dezvoltarea înțelegerii artistice asupra formeii plane și a tridimensionalului plastic, a mijloacelor de expresie și a limbajului determinat de conținutul ideatic și emoțional. Se mai are în vedere judecarea sistematică și obiectivă, lărgirea cadrului informațional

asupra evoluției prin stabilirea locului și importanței obiectului artistic în cadrul cultural și istoric.

Educația plastică, la fel ca orice formă de învățământ, pleacă de la integrarea valorilor preexistente, scutind efortul redescoperirilor, eliberând în același timp forțele pentru noi descoperiri. Este un autentic mediator între tradiție și inovație, cu ale cuvinte. Urmărește cunoașterea și utilizarea corectă a mijloacelor de expresie, sau deprinderea unei metode pentru a obține printr-o continuitate în cercetări, o coerență în explicare.

În cadrul procesului de creație, problemele artistico-plastice de studiu pot și trebuie să fie în corelație cu cele de ordin compozițional. Basorelieful și ronde-boss-ul sunt cele două forme de exprimare pe care le pot lua procesele de studiu și compoziție a modelajului, avându-se în vedere și gradul de motivație în timpul exercițiului practic. În tehnica ceramicii, elevii trebuie să-și testeze înțelegerea modelării unei plăsmuiți plecând de la aspectul tuturor obiectelor de rit, până la forma spațială a vasului utilitar, chiar dacă decorul său de suprafață include mai rar reliefarea.

Apreciind că în tot manualul s-a vorbit mai mult despre desen și culoare, vom aborda în paginile următoare mai mult probleme legate de sculptură. Pentru aceasta, tânărul trebuie să învețe că orice idee imaginată poate fi transpusă și materializată în spațiu, structurată tridimensional, adică poate deveni palpabilă, fiind ea însăși spațiu. Pentru o mai bună înțelegere a funcțiilor sintactice ale procesului artistic în alcătuirea unui obiect plastic sculptural s-au disociat următoarele trei obiective de studiu în procesul de creație:

1. Studiul elementelor de limbaj plastic;
2. Studiul naturii și structurile ei;
3. Compoziția artistică și structura sa plastică.

În desfășurarea fiecărei activități vor fi urmărite toate trei obiectivele, cu o pondere mai mare sau mai mică a uneia sau a alteia, în funcție de tema propusă ori de capacitatea de asimilare a cursantului.

Temele activităților de studiu se leagă între ele, urmărindu-se dezvoltarea firească și polivalentă a înțelegerii sculpturii și ceramicii în corelare cu celelalte discipline artistice din cadrul procesului de învățământ. La fiecare temă se va folosi experiența artistico-plastică a trecutului prin referiri la opere de artă de o veritabilă valoare artistică, formând la elevi o stare de înțelegere temeinică a fenomenului artistic din interiorul procesului de creație.

În tehnica modelajului, folosită atât în crearea sculpturii artistice cât și în crearea unei forme ceramice, mersul gândirii este invers decât cel al cioplitului. Obiectul este clădit încet, încet, ca în șantierul de construcții arhitectonice, prin adaosuri succesive de material. Imaginea obiectului este anticipată mintal și artistul, în timpul muncii, își dirijează permanent atenția în raport de aspectul ei.

Spre deosebire de modelaj, practicarea cioplitului pietrei, în care forma este eliberată din blocul geometric al rocii, impune o disciplină condiționată de avansarea plan cu plan în interiorul volumului. Michelangelo a dat o imagine sugestivă a operațiunii, comparând-o cu scoaterea unei figuri din apă. Marele avantaj al cioplitului constă în unificarea formelor prin faptul că masele mari, care sunt hotărâtoare pentru expresivitatea volumelor, premerează detaliile.

Familiarizarea cu cele două tehnici de sculptură duce la așa-numitele forme construite, care sunt bazele reprezentării artistice tridimensionale. Alegerea între materialele clasice ale sculpturii și materialele noi, moderne, dictată de concepția despre volumul artistic, de sensibilitatea autorului și de natura operei imaginate. În studiul sculpturii, adaptarea materialului la viziunea și sensibilitatea artistului trebuie considerată ca fiind una din problemele esențiale ale limbajului plastic.

În funcție de datele prezentate mai sus, problemele compoziționale pot fi reprezentate în motive figurative sau nonfigurative. La liceele de arte plastice, începând din clasa a IX-a, se propun spre rezolvare probleme privind înțelegerea complexă a structurilor naturale organice sau anorganice, a unor fragmente anatomice umane din ghips, crescând în complexitate, gradat, în semestrul doi. De altfel, gradația de la simplu la complex este o caracteristică generală pentru toți anii de studiu, atât în domeniu sculpturii cât și în disciplinele plastice complementare.

Problemele compoziționale, trebuie să fie abordate în strânsă legătură la toate disciplinele artistice, în special la desen, insistându-se pe înțelegerea și descifrarea problemelor de proporție, mișcare, echilibru, măsură, ritm, experimentate în lucrări figurative sau abstracte.

Relieful plat – *basorelief* – cel mediu – *mezorelief* – sau cel înal – *altorelief* – decorativ sau artistic, figurativ sau abstract, vor fi practicate de elevi în lucrări compoziționale simple, previzibile sau aleatorii, folosindu-se uneori și metode didactice de *exercițiu-joc*. Interesant e că abia acum, la vârsta pubertății, putem vorbi, în adevăratul sens al cuvântului, de *exercițiu-joc*. Prin ele se pot realiza planșe cromatice ori volume sculpturale expresive, în baza diferitelor sugestii obținute, mai

mult sau mai puțin, întâmplător. Se știe că multe din lucrările lui Picasso sunt cercetări pornite de la astfel de *jocuri*.

Un element expresiv important și spectaculos îl constituie spațiul plastic exprimat prin relația gol-plin, în compoziții deschise în ronde-bosse, în care elevul, rezumându-se la *exerciții-joc*, modelează volume compacte, structurându-le în așa mod încât să devină piese de studiu. *Exercițiile-joc* în diverse materiale ca: lut, plastilină, lemn, sârmă, ipsos, metal, textile etc. pot constitui atracții pentru elevi. Se recomandă ca înaintea realizării compoziției ei să fie bine informați asupra modului de construcție a unor opere de artă consacrate, care au abordat aceleași probleme plastice.

Lucrările care au incorporată în forma lor *mișcarea*, trebuie să includă relația dintre aceasta și formă, având ca punct de plecare studiul unor aspecte dinamice naturale, expresive, ca păsări, fluturi, pești, meteoriți etc. Ideea permite studii cu caracter analitic și compozițional prin aplicarea metodei modelării prin descoperire și a *exercițiilor joc*. Lucrări remarcabile, exemple elocvente, ușor de reținut de cursanți în rezolvarea acestei probleme, sunt lucrările lui Brâncuși *Pasărea măiastră*, *Broasca țestoasă*, *Cocoșul*, *Peștele* etc. Reluând ideea păsării în diferite variante, într-un interval de treizeci de ani, Brâncuși s-a ridicat de la prima viziune, încărcată de corporalitate, la simbolul elanului vertical al înălțării, obținând prin abstractizarea ultimului detaliu, esența ritmului unit cu ființa formei ei specifice.

Una din problemele importante legate de studiul volumelor și compoziției sculpturale este studiul desenului. În ultimii ani, în liceele de specialitate disciplina e predată de sculptori, cu un avantaj clar în sensul înțelegerii formei depline prin folosirea desenului sculptural. În felul acesta activitatea desenului este pusă cu adevărat în slujba volumului iar schița ideilor compoziționale ale sculpturii și studiul formelor naturale conduc la îmbogățirea memoriei și ascuțirea spiritului de observație.

Plecând de la studiul în desen, apoi la modelarea în ronde-bosse a diverselor fragmente anatomice după mulaje în ghips ca: ochiul, nasul, gura, urechea, mâna, piciorul, craniul etc. se ajunge la rezolvarea unei teme mai complexe, și anume aceea a măștii faciesului. Se recomandă pentru asta studiul unei măști antice: Homer, Venus, Hermes etc.

Compozițiile figurative cu un singur personaj sau compozițiile de grup cu diverse subiecte, statice sau dinamice, în care proporțiile, mișcarea și ritmurile vor fi dominante în urmărirea temei, vor alterna cu

compoziții abstracte geometrice, spațiale, în care relația plin-gol și dominanta compozițională (*verticală, orizontală, oblică, zigzagată, circulară, spiralată etc.*) să aibă diferite semnificații: *înălțare, cădere, liniște, agitație, forță, tensiune etc.* În același timp se recomandă conceperea în forme specifice unor materiale.

Măsura și ritmul sunt evidente în orice compoziții. Ele, prin distribuirea golului și plinului, a efectului luminii și umbrei pe suprafața volumului, vor duce la sugerarea mișcării și a deplasării în timp.

Prin procedee tehnice ca *adăugare* sau *încărcare* elevii-artiști învață diverse modalități de reprezentare a reliefului, cum ar fi: plat, mezo relief, alto relief, relief decorativ, tehnica traforului etc.

Compozițiile închise, monolite, vor alterna cu cele *deschise* în care dezintegrarea optică a solidității materiale poate urmări iluzia penetrației volumelor de către spațiu. Se vor folosi planurile netede și lucioase care reflectă lumina, sau polisajul suprafețelor simple ale materiei, care devine translucidă, ca în cele mai multe din operele lui Constantin Brâncuș.

Îmbinând în decodificarea valorilor plastice tridimensionale cunoștințe temeinice din domeniul sculpturii cu cel al ceramicii, doric ca școala să rămână terenul în care, sub conducerea profesorului, poate fi cultivată zestrea subiectivă a elevilor pentru a fi ridicată deasupra limitelor native personale.

VII.2. COMPOZIȚIA PLASTICĂ TRIDIMENSIONALĂ

Orice formă creată de om pentru a satisface o nevoie practică sau estetică suferă un proces de organizare, după anumite criterii, prin care obiectul ajunge să fie investit cu o forță proprie de expresie. În artele vizuale, organizarea formelor reprezintă un mod esențial al creației, arta fiind concepută de-a lungul timpului ca un proces de compoziție. Originea acestui proces se află în compunerea geometrică din neolitic, la care spiritul uman va adăuga, cu timpul, noi principii și legi de armonie: *simetria, proporția, echilibrul, ritmul și mișcarea*, alcătuind din toate acestea o adevărată sinteză.

Compoziția reprezintă modul în care fiecare creator își organizează elementele plastice expresive, proprii gândirii și trăirilor sale, într-un spațiu plastic specific. Compoziția plastică tridimensională ia formă prin corelarea intenționată a unor elemente plastice volumetrice expresive, ce

subliniază în mod unitar, echilibrat și clar anumite semnificații pe plan ideatic și emoțional. Formele create în sculptură sunt, prin natura operațiilor plastice, o arhitectură spațială, sau o compunere, în sensul organizării formale a părților într-un întreg. *Nu sculptați un model, ci o statuie!* atrăgea atenția Aristide Maillol. În sculptura imitativă, în care formele reproduse sunt piese spațiale definite, compoziția are și sensul de grupare a mai multor asemenea unități spațiale într-o arhitectură unică.

Problemele formale ale compoziției tridimensionale abordate de sculptură sunt identice celor abordate de ceramică, doar că acestea din urmă implică mai multe linii directe în cercetare, datorită îmbinării funcției estetice cu utilitarul. Deosebim atât în sculptură cât și în ceramică elemente ale compoziției de grup legate de sculptura clasică imitativă, elemente ce nu se deosebesc în esență de cele ale unui singure forme. Ele se reduc la unificarea părților într-un ansamblu spațial expresiv. Esențial însă pentru compoziția figurativă și nonfigurativă a sculpturii este că valoarea expresivă nu este organizată decât pentru zona vizibilului, fiind dependentă de lumină și de ambianța naturală sau artificială în care este situată. Compoziția are deci și un sens mai larg, de armonizare a lucrării cu spațiul ambiental. Amplasamentul interior este factorul ce influențează cel mai mult tratarea formelor în ceramică, de-a lungul întregii sale istorii, din mezoilitic până în prezent.

În studiul compoziției plastice se au în vedere anumite segmente respectate de creatorul popular mai mult empiric.

Proporțiile reprezintă mijlocul de realizare a compoziției reprezentat prin împărțirea ansamblului în elemente plăcute ochiului. Dacă în paleolitic și neolitic proporțiile de care vorbim reprezintă rezultatul găsit în milenii de experiență și ne este transmis prin tradiție, civilizația grecească creează, încă de la începuturile ei, premisele unui proces de conceptualizare și de raționalizare a proporțiilor.

Idealul intelectual al grecilor era reprezentat prin legile unei ordini matematice – a unei ordini aritmetice sau geometrice – care, în concepția lor, stau la baza tainicei organizări a naturii. Această raționalizare a proporțiilor a influențat întreaga gândire creștină a evului mediu, dar a convenit cel mai mult exigențelor științifice ale Renașterii satisfăcând aspirația epocii pentru cunoașterea și reprezentarea obiectivă a lucrurilor. Asta a dus la creșterea prestigiului artei ca domeniu de activitate umană. Studiul mediului condusesese deja la nevoia de a figura corpul ca pe o construcție mentală. Matematicianul italian Luca Paccioli, în tratatul său *De divina proportionē* a descompus forma umană în segmente unite prin

raporturi matematice după regula *secțiunii de aur*. Această constatare corespunde canoanelor stabilite de Leonardo da Vinci și Durer, și a fost controlată pe statuile grecești din epoca lui Fidias. Demn de menționat este însă faptul că estetica creatorilor din neoliticul nostru târziu testează aceste proporții în reprezentările lor antropomorfe cu câteva milenii înaintea titanilor Renașterii. Regretăm obișnuința ieftină de a crede că în perioada neolitică frumusețea nu se calcula, iar relația matematică între părțile componente și întregul lucrării ce duce la impresia de unitate plastică, ar fi fost doar un joc al întâmplării. Mulțimea probelor artistice oferite de ceramica de Cucuteni obligă lumea contemporană să aprecieze pozitiv educația estetică a străbunilor. Refuzul cercetării atente, din nepăsare, devine o sursă de confuzii specifice istoricilor convenționali.

Raportul armonicos are o influență în obținerea aspectului estetic al lucrării. Știința proporțiilor și aplicarea lor în mod creator a dus la făurirea unor capodopere în toate domeniile plastice, dar mai ales în arhitectură, sporind cu noi date conceptul de compoziție. Ideea despre proporțiile corpului uman în raport de *secțiunea de aur*, precum și aplicarea acesteia în arhitectură au fost readuse în perioada modernă de arhitectul Le Corbusier, care a reluat măsurătorile anticului Vitruvius Polio. Le Corbusier a construit și el un canon modular, în care a unit măsurătorile naturale ale omului cu legile matematice.

Echilibrul este un alt principiu al compoziției ce definește stabilitatea, impresia de repaus a formelor, de static, asigurate de compunerea egală a forțelor provocate de încărcături ale structurilor concepute într-un sistem. Din punct de vedere plastic, echilibrul prezintă mai multe aspecte. Pe de o parte poate fi echilibrul formal al compoziției, iar pe de altă parte, cel energetic al formei sculpturale. Echilibrul poate fi dinamic, atunci când forțele înglobate în volumele operei sculpturale sunt inegale și conduc prin asta la impresia de instabilitate, de mișcare. Echilibrarea unor relații dinamice poate apărea sub formă de mișcare aparentă sau reală. O interpretare magistrală a echilibrului dinamic de forme, de mișcare reală în spațiu, o reprezintă cunoscutele mobile ale sculptorului american A. Calder, și la noi, complexul sculptural cinetic *Fântânile Constanței* semnat de sculptorul Constantin Lucaci.

Ritmul. La o primă cunoaștere, ritmul este un element vital specific lumii organice. Organismele își reglează funcțiile după legile unui ritm în procesul de acumulare și eliberare de energie, în schimbul de substanțe vitale dintre organism și mediul înconjurător. Omul își

acordează permanent ritmul fiziologic cu ritmurile naturale, orice senzație percepută de el, conștient sau nu, repercutându-se în structurile ritmice ale personalității, cu urmări mai mult sau mai puțin în comportament. Omul își poate crea singur activități ritmice, fizice și spirituale. Cea mai simplă formație ritmică e alcătuită din unități aflate într-un raport binar, cum este, de exemplu, cel din mersul omului, din succesiunea bătailor inimii, din mișcarea respiratorie, sau din mediul extern – alternarea zilei cu noaptea, a anotimpurilor, a fluxului cu refluxul, a fenomenelor noros - senin, cald - rece, lumină – umbră, etc. În forma plastică tridimensională ritmul exprimă relațiile de organizare ale materiei și spațiului. Este un principiu fundamental manifestat prin forme, mai exact prin corelarea diferitelor valori ale formelor din care rezultă măsura, iar cadența măsurii stabilește la rândul ei ritmul dominant, particular al compoziției.

Elementele componente ale ritmului plastic sunt :

- întinderea – aria de înscriere a elementelor de limbaj plastic ;
- lățimea elementelor expresive ;
- calitatea elementelor expresive ;
- accentul ;
- intervalul – distanța dintre două elemente de limbaj ;
- celula ritmică : 2 – 3 – 4 elemente expresive grupate.

Ritmul plastic constă în tendința psihologică a creatorului de a obține mișcarea optică a unei celule ritmice prin așezarea elementelor plastice expresive, aparent de aceeași natură, pe aceeași direcție, cu scopul obținerii iluziei de mișcare, de dinamism.

Întâlnim mai multe moduri de alcătuire a ritmurilor: orizontale, verticale, ascendente, descendente, crescătoare, descrescătoare, circulare, radiale, zigzagate etc. Ritmul introduce în artă însăși viața, subliniind cursul afectiv și intelectual, varietatea emoțiilor și stărilor sufletești, alcătuind chiar ordinea sensibilă a gândirii artistului.

În sculptură se pot dezvolta ritmuri formale de profunzime sau de suprafață, asemenea unei undulații discrete a volumelor ce poate sugera deplasări tensionate, conflicte, și poate accelera sau micșora secvențele formelor compoziționale. De asemenea se pot dezvolta ritmuri structurale care derivă din modul de amplasare a elementelor într-o compoziție. Ritmul structural prevede succesiunea alternativă a unor elemente diferite sau de același fel, dar dispuse într-o alcătuire diferită, care cadencează spațiul compoziției. Calitățile unui asemenea ritm pot fi puse în evidență și prin asocierea lor diferită, cu structura, culoarea și textura diferită. Cu

alte cuvinte, ritmul poate fi obținut și prin puterea de expresie intrinsecă a materialelor.

În dezvoltarea unei compoziții complexe de forme, capacitatea noastră creatoare folosește, după necesități, ritmuri diverse, care au rostul să sporească energia și expresivitatea formală fără să distrugă unitatea organică a compoziției.

Mișcarea și sugerarea ei. Experiența noastră asupra relațiilor dinamice a formelor se bazează pe cele naturale, care ne oferă o imagine de ansamblu asupra cineticului ce stă la baza mișcărilor cosmice, geologice, de creștere și modelare biologică. Experiența ne conștientizează că ceea ce observăm în timp, sub diferite aspecte formale, sunt consecințele mișcării și transformării continue, la scara timpului cosmic, dar care se prezintă percepției noastre vizuale sub un aspect aparent static.

Omul, din cele mai vechi timpuri, a învățat de la natură secretele organizării formelor, a dinamicii lor, a alcătuirii aspectelor sale. Ne referim atât la dinamica exterioară a formelor cât și la dinamica interioară. Este vorba aici de tensiunea ca rezultat al forțelor ce animă din interior, realizând senzația de mișcare.

În mod deosebit sculptura, cu variațiuni de tehnică și expresie, s-a manifestat în limitele sugerării mișcării, de la rigiditatea statuarei egiptene și a celei arhaice grecești, la aparența cinetică din clasicismul antic al Greciei, până la formele avântate într-un patetism neobișnuit din perioada elenismului, reluate mai târziu de artiștii Renașterii și de cei ai Barocului. Sugerarea mișcării a fost și continuă să fie o permanență, atât a picturii cât și a sculpturii.

Mijloacele elementare de limbaj prin care se exprimă mișcarea fizică și psihică sunt: linia, suprafața, muchia și culoarea. Linia în acțiune sugerează mișcarea prin forma traseelor, prefigurând structuri filiforme, organice sau alcătuirii abstracte. În general, linia vibrată, dinamic-spațială aparține plasticii moderne, după cum jocul liber al cuvântului, asociațiile sale ample și versurile albe, țin de poezia modernă.

Prin suprapuneri, prin contraste ca și prin corelare se produce impresia mișcării în toate părțile, o mișcare ce realizează un joc de relații spațiale într-o plutire liniară calmă, energetică sau tensionată.

Suprafața volumului, prin culoarea materialului și mai ales prin asocierea culorilor, contribuie substanțial la efectul dinamic. Termenii

care pot caracteriza în modul cel mai cuprinzător acest dinamism sunt forța și tensiunea, formală sau expresivă.

Unul din câștigurile definitive ale sculpturii secolului al XX-lea a fost constituirea unei estetici a spațiului care, fără să desființeze forma materială a volumului, îi prelungește și îmbogățește posibilitățile de expresie plastică.

Spațiul. Artă volumului desfășurat în spațiu nu poate fi definit în afara acestuia, fiind chiar considerat o coordonată a existenței sale. Percepția spațiului a suferit în timp modificări importante de concepție și reprezentare. Limbajul plastic a suferit și el transformări care au apărut odată cu cunoștințele și inovațiile survenite în concepția despre spațiu.

În vechime operația de configurare a spațiului a coïncis cu reprezentarea sa iar mai târziu, începând cu antichitatea clasică până astăzi, arta tridimensională, inclusiv arhitectura, s-a bazat pe anumite convenții matematice, cum ar fi *secțiunea de aur*. Dezvoltarea permanentă a științelor matematice, a filosofiei științelor asupra spațiului reflectat în evoluția gândirii experimentale a timpului nostru prin care se încearcă armonia perfecteï identificări între scopuri și mijloace, între obiecte și spațiu, a dus la o nouă accepție asupra spațiului. Prin interacțiunea spațiu-volum s-a creat o strânsă interdependență între volumul plastic și arhitectură, concepută și ea ca o plastică a plinului și golului, în care dimensiunea timpului este implicată în înconjurul clădirii, act necesar înțelegerii calităților sale funcționale și estetice.

Abordarea spațiului în sculptură și în formele ceramice moderne a dus astăzi la o mare varietate de interpretare a lui, atât de la un stil la altul, cât și în cadrul fiecărui curent, de la un artist la altul. Astfel, în statuara lui Constantin Brâncuși, Henry Moore sau Jean Arp, majoritatea lucrărilor bazate pe tradiția volumului-masă, sugerează, prin simplitatea organizării formei, puternice energii interioare. Alteori întâlnim tensiuni greu de stăpânit care tind să ocupe din spațiul exterior, creând privitorului impresia unui cuprins de interior mult mai mare decât este în realitate. Sculpturile moderne realizate de artiștii români în șamot ars și expuse pe litoral sau pe faleză Canalului la Medgidia, probează înțelegerea acestor calități..

O altă caracteristică a plasticii noi tridimensionale este integrarea în ansamblul sculptural a unor părți din spațiul aerian alăturat, modelând forma acestora în așa fel încât golul își are o expresivitate proprie, cu putere de sugestie pe măsura formei sculpturale pline. Prin asta se

distanțează sculpturile lui Archipenko și Henry Moore de tradiționala expresivitate a volumului. Prezentându-se într-o viziune aparte, la Giacometti spațiul interior tinde să disloce, să evadeze, să dematerializeze și să se extindă în spațiul exterior.

În categoria sculpturilor deschise, tehnic și conceptual realizate prin asamblare de material dar în sensul ridicării unei lucrări în care golul domină plinul, ca în situația arhitecturii gotice, fac parte lucrările create de Al. Calder, W. Bodwer, M. Bill și I. Gonzalez.

Înlocuirea actului sculpturii sau a modelajului cu activitatea inginerască specifică în construcții, a dus implicit la utilizarea unor materiale corespunzătoare, îndeosebi a metalul. Noua tehnică se bazează pe calitatea sa de maleabilitate, ductibilitate și mai ales de rezistență, care permite până și betonului armat, atât de folosit azi în arhitectura modernă, să elibereze și să dezvolte fantezia spațială.

Armonia este un principiu plastic ce se caracterizează printr-o uniune echilibrată, agreabilă, văzută pe afinități colective și o susținere reciprocă, de potrivire desăvârșită într-o unitate compozițională a volumelor, încât lucrarea să devină prin întregul ei ansamblu o imagine estetică unitară. Privind o parte a ansamblului suntem pregătiți din punct de vedere ideatic și emoțional, pentru înțelegerea alteia, și în final, a întregii lucrări. Armonia nu înseamnă numai unitate optică și orchestrarea construcției compoziționale, ci și unitatea dintre conținut și formă.

Pentru a alcătui o ordine armonică, elementele plastice componente vor trebui supuse în prealabil unei sintaxe plastice care să le pună în anumite relații și să le adapteze la cerințele organice compoziționale.

Pentru a crea o armonie expresivă se pot exagera în mod voit unele raporturi de contrast ale unor elemente plastice componente, ca și dinamismul altora, stabilind între ele un raport armonic sugestiv, conform unui anumit conținut ideatic.

Armonia artistico-plastică face apel la fondul nostru de cunoștințe plastice, la capacitatea și experiența noastră de a recepta, de a sesiza acordurile armonice ghidați de expresia estetică a reacțiilor sale sensibile.

MIC DICȚIONAR EXPLICATIV

1. **Afecte clivate.** Părți scindate, disociate ale stărilor afective, care evoluează independent și nu se recunosc unele pe altele; atribuite aceluiași obiect, în viziunea subiectului se ivesc și ideea de *bun*, și de *rău*.
2. **Acromatic.** Lipsit de culoare, imagine în *alb/negru*.
3. **Ambivalență.** Prezență simultană în relația cu același obiect a unor tendințe, atitudini și sentimente opuse, în primul rând dragoste și ură. Specifică este menținerea opoziției *da/nu*.
4. **Angoasă.** reacție a subiectului aflat în situație de traumatism psihic.
5. **Anxietate:** Teamă chinuitoare de necunoscut asociată cu o senzație de rău nedefinit.
6. **Compoziție.** Totalitatea elementelor care alcătuiesc unitatea unei picturi.
7. **Compulsie.** Tip de comportament dictat de constrângeri interioare.
8. **Creionare.** Acțiunea de a schița un desen artistic cu creionul.
9. **Crochiu.** Desen artistic schițat rapid prin care se rețin trăsăturile esențiale ale subiectului.
10. **Cromatic.** Care se referă la culori sau la colorit.
11. **Con principal optic (de vedere).** Forma optică a spațiului perceput de ochiul omului când privește într-o singură direcție.
12. **Culori calde.** Set de culori care sugerează căldură: roșu, orange, galben. etc.
13. **Culori lumină.** Culori rezultate din trecerea razei lumină printr-o prismă de cristal.
14. **Culori pigment.** Culori preparate în laborator din pigmenți naturali extrași din plante, din minerale sau prin reacția chimică dintre diferite materii.
15. **Culori reci.** Set de culori care sugerează senzația frigului: albastru, violet, verde.
16. **Cuțit de paletă.** Instrument asemănător mistriei, compus dintr-o lama flexibilă de oțel și un mâner, cu care se curăță paleta de culorile rămase după terminarea unei zi de muncă.
17. **Eboșă.** Primul strat de culoare prin care artistul sugerează forma generală a picturii.
18. **Desen ideoplast.** Desen, specific copiilor, care ilustrează ideea despre om, obiect sau fenomen, și nu aspectul lor real.
19. **Eu.** Instanță pe care Freud o situează între Sine și Supraeu. Din punct de vedere topic, **Eul** se află într-o relație de dependență atât față de

revendicările Sinelui, cât și față de imperativele Supraeului și exigențele societății.

20. Fixație. Modul de înscriere a anumitor experiențe, reprezentări, fantasme etc. care persistă în inconștient în mod neschimbat și de care pulsunea rămâne neschimbată.

21. Imagine mintală. Conținutul concret al unui act de gândire, reproducerea unei percepții anterioare.

22. Inconștient. Ansamblul conținuturilor nonprezente în câmpul actual al conștiinței, conținuturi refulate cărora li s-a refuzat accesul la sistemul preconștient-conștient, prin acțiunea refulării.

23. Introiecție. Proces invers proiecției, prin care subiectul determină trecerea , într-un mod fantasmatic, din afara sa către interiorul său, de obiecte și calități intrinseci acestor obiecte.

24. Insight. Iluminare, deslușirea bruscă a înțelesului, a sensului, a semnificației unei probleme.

25. Kitsch. Imagine plastică fără valoare artistică, de obicei figurativă, fabricată în serie, în scopul obținerii unui venit material ieftin și imediat.

26. Masochism. Perversiune în care subiectul își trăiește satisfacția legată de suferință sau de umilință sau își caută poziția de victimă în virtutea unui sentiment de culpabilitate inconștient.

27. Monocolor. Existența într-o lucrare a unei singure culori, folosită în tonuri diferite.

28. Motiv pictural. Element fundamental utilizat într-o compoziție prin intermediul căruia artistul își creează imaginea plastică.

29. Motiv figurativ. Element fundamental într-o compoziție plastică cu imaginea inspirată din realitate.

30. Motiv nonfigurativ. Element fundamental plastic creat de ficțiune, fără corespondent în realitatea obiectivă (motiv abstract).

31. Nuanță. Amestec dintre două culori (o primară și o secundară apropiată) dintre care una domină cantitativ.

32. Penel. Pensulă fină specifică picturii artistice.

33. Perspectivă artistică. Modificarea optică a dimensiunilor obiectelor sau ființelor în funcție de apropierea sau depărtarea lor în spațiu.

34. Plan frontal. Direcția spre care privește pictorul pentru a crea un peisaj, o natură statică etc. Imaginea din fața frunții.

35. Proiecție (psihanalitic). Operație prin care un fapt neurologic sau psihologic este deplasat și localizat în exterior, fie trecând de la centru la periferie , fie de la subiect la obiect.

36. Pulsiune. Proces dinamic constând într-o presiune (încărcătură energetică, factor de motricitate) care face ca organismul să tindă spre un scop.

37. Proces primar / proces secundar. Mod de funcționare a aparatului psihic. *Procesul primar* caracterizează sistemul inconștient, când energia psihică se scurge liber de la o reprezentare la alta iar *procesul secundar* caracterizează sistemul preconștient-conștient.

38. Refulare. Operație prin care subiectul încearcă să respingă sau să mențină în inconștient reprezentări (gânduri, imagini, amintiri) legate de o pulsione care riscă să provoace neplăcere.

39. Regresie. Fenomen ce reprezintă, în cazul unui proces psihic cu sens prestabilit de desfășurare sau dezvoltare, o întoarcere la etape depășite ale dezvoltării.

40. Sadism. Perversiune cu satisfacția legată de suferința fizică sau umilirea altei persoane.

41. Schiță. Desen schematic care sugerează în mare, prin câteva linii, imaginea unui subiect.

42. Sine. Una dintre cele trei instanțe ale psihicului (Freud). El este rezervorul principal al energiei psihice. *Sinele* intră în conflict cu *Eul* și *Supraeul*, care reprezintă diferențierile sale.

43. Subiect. Persoana în cauză, actorul acțiunii, obiectul sau fenomenul aflat în studiul pictorului.

45. Succedancele. Înlocuitori de artă constând în *copii*, *replici* și *reproduceri* care, prin albume de artă, diapozitive, filme etc. dau informații despre imaginea unor opere de artă autentice.

46. Supraeu. Cea de a treia instanță psihică, cu rol de judecător sau cenzor în raport cu *Eul*. Conștiința morală, autoobservarea, formarea idealurilor sunt funcții ale *Supraeului*.

47. Surogate artistice. Imagini plastice pastişate care, fără a fi reproduceri, imitații sau copii, prin materiale, tehnici și tematică sunt făcute doar ca să placă repede pentru a se vinde ușor.

48. Tonul cromatic. Amestecul unei culori cu alb sau cu negru.

49. Ton deschis. Amestecul unei culori cu alb pentru a-i da o luminozitate mai mare.

50. Ton închis. Amestecul unei culori cu negru pentru a-i diminua luminozitatea și strălucirea.

Bibliografie selectivă

1. Abate M. A. *Desenul familiei*, Editura Profex, Timișoara, 2003.
2. Abraham A. *Le dessin d'une personne – le test de Machover*, EAP, Paris, 1977.
3. Abraham A. *Les identifications de l'enfant à travers son dessin*, Editura Toulouse, 1992.
4. Achiței Gheorghe *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, 1988.
5. Ailincăi C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Editura Dacia Cluj, 1982
6. Anderson H. *Techniques projectives*, Edition universitaires, Paris, 1965
7. Anzieu D. *Les méthodes projectives*, Editura S.U.P. Paris, Collection S.U.P. 1973.
8. Bejat Marian *Talent, inteligență, creativitate*. Editura Științifică, București, 1971
9. Buck J.N. *The House-Tree-Person (HTP), Manual supliment*, Western Psychological Service, Los Angeles, 1964.
10. Căplăneanu Ioan *Inteligență și creativitate*. Editura Militară, București, 1978
11. Corman L. *Le test du dessin de la famille*, Editura P.U.F. Paris, 1970.
12. Davido R. *Descoperiți-vă copilul prin desene*, Grupul Editorial Image, 1998.
13. Dolto F. *Un psihanalist vă răspunde*. Editura TREI, București, 1997.
14. Ghițescu Gheorghe, *Anatomie artistică*, Editura Meridiane, 1962.
15. Goodenough F. *L'intelligence d'après le dessin*, Editura P.U.F. Paris, 1957.
16. Laplanche J., Pontalis J.-B. *Vocabularul psihologiei*. Editura HUMANITAS, București, 1994.
17. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, 1971.
18. Lhote Andre, *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, 1971.
19. Luquet G.H. *Les dessin enfantin*, Editura Alcan, Paris, 1937.
20. Mașek Victor Ernest, *Arta naivă*, Editura Meridiane, 1989.
21. Mihăilescu Dan, *Limbajul culorilor și formelor*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
22. Mitrofan Iolanda, *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*. Editura Polirom, Iași, 2003.
23. Moles Abraham, *Psihologia Kitsch-ului*, Editura Meridiane, 1980.

24. Munro Thomas, *Artele și relațiile dintre ele*. Editura Meridiane, 1981.
25. Nicolau Marin-Golfin, *Istoria Artelor*, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.
26. Papu Edgar, *Arta și umanul*, Editura Meridiane, 1972.
27. Piaget Jean, *Psihologia copilului*, Intreprinderea Poligrafică Crișana, Oradea, 1966.
28. Pleșu Andrei, *Călătorie în lumea formelor*, Editura Meridiane, 1974.
29. Pohonțu Eugen, *Inițiere în artele plastice*, Editura Albatros, 1980.
30. Proudhon Pierre-Joseph, *Principiul artei și destinația ei socială*, editura Meridiane, 1987.
31. Ouvray Robert, S. *Copil abuzat, copil meduzat*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2001.
32. Șchiopu Ursula, Verza E. *Psihologia vârstelor*, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.
33. Șușală Ion, O. Bărbulescu, *Dicționar de artă*, Editura Sigma, 1993.
34. Tohăneanu Alexandru, *Metodica predării lecțiilor de desen la clasele V – VIII*, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.
35. Traube T. *La valeur diagnostique des dessins des enfants difficiles*, Arhive psihologice, 1938.
36. Wallon P, Cambier A, Engelhart D. *Le dessin de l'enfant*, Editura P.U.F. Paris, 1990.
37. Widlocher D. *L'interprétation des dessins d'enfant*, Bruxelles, Collection Psychologie et sciences humaines, 1965.
38. Winnicott, D. W. *De la pediatrie la psihanaliză Opere - 1* - Editura TREI, București, 2003.



Religia și arta se cer înțelese, în profunzimea lor, ca principalele elemente prin care omul se rupe de animal. Educația puilor în scopul integrării lor în condițiile existenței specifice, există la majoritatea milioaneilor de specii din regnul animal. Educația esteticii vizuale, însă, aparține doar omului. Mai mult chiar, observăm că această estetică, chiar și creația artistică, își au rădăcinile în nevoia copilului mic, încă neîndrumat de adult, de a transmite prin desen idei, sentimente sau opinii despre sine ori despre modul cum înțelege el mediul în care trăiește. Prin imaginile create el aprobă, dezaprobă sau amendează lumea cu care vine în contact... Cu mult înainte de a învăța scrierea, odată cu mersul pe picioare și cu vorbirea, minorul desenează din dorința de a-și expune pentru sine trăirile ori pentru a le comunica altora. Concluziile pe care le expunem sunt formulate în urma unor studii îndelungate, pe grupuri de copii de aceeași vârstă, din toate etniile și rasele umane...