

Rudolf ARNHEIM

Arta și percepția vizuală
O psihologie a văzului creator

Ediția a II-a

Traducere de Florin Ionescu

POLIROM
2023

Cuprins

<i>Prefață</i>	9
Introducere	11
1. ECHILIBRUL	21
Structura ascunsă a unui pătrat	21
Ce sînt forțele perceptuale ?	27
Două discuri într-un pătrat	28
Echilibrul psihologic și echilibrul fizic	29
De ce echilibru ?	31
Ponderea	33
Direcția	36
Tipuri de echilibru	38
Relația sus-jos	39
Dreapta și stînga	42
Echilibrul și intelectul uman	45
<i>Doamna Cézanne pe un scaun galben</i>	46
2. FIGURA	51
Vederea ca explorare activă	51
Sesizarea elementelor esențiale	52
Concepte perceptuale	53
Ce este figura ?	55
Influența trecutului	57
Cum vedem figura ?	60
Simplitatea	62
Demonstrarea simplificării	71
Nivelare și diferențiere	73
Menținerea întregului	75
Subdivizarea	77
De ce ochii ne spun adesea adevărul	80
Subdivizarea în artă	81
Ce este o parte ?	84
Asemănare și deosebire	86
Exemple din artă	93
Scheletul structural	97

3. FORMA	101
Orientarea în spațiu	103
Proiecțiile	107
Care este aspectul optim?	111
Metoda egipteană	114
Racursiul	119
Suprapunerea	123
Ce avantaj prezintă suprapunerea?	125
Interacțiunea plan-adâncime	129
Rivalitatea aspectelor	132
Realism și realitate	135
Ce ne apare veridic?	137
Forma ca invenție	140
Niveluri de abstractizare	145
<i>Izvorul</i>	152
Informația vizuală	156
4. CREȘTEREA	161
De ce desenează copiii așa?	162
Teoria intelectualistă	163
Ei desenează ceea ce văd	166
Conceptele reprezentationale	168
Desenul ca mișcare	170
Cercul primordial	173
Legea diferențierii	179
Vertical și orizontal	181
Oblicitatea	186
Fuziunea părților	189
Mărimea	192
Mormolocii greșit numiți astfel	195
Transpunerea în două dimensiuni	197
Consecințe educaționale	201
Geneza formei în sculptură	205
Bare și plăci	206
Cubul și rotundul	212
5. SPAȚIUL	215
Linie și contur	216
Rivalitatea conturilor	220
Figura și fondul	223
Niveluri de adâncime	228
Aplicații în pictură	230
Rame și ferestre	232
Concavitata în sculptură	234
De ce vedem adâncimea?	237
Adâncime prin suprapunere	240

Transparenta	244
Deformările generează spațiu	249
Cutii în trei dimensiuni	252
Contribuția spațiului fizic	258
Simplu, nu veridic	260
Gradientii creează adâncime	264
Spre o convergență a spațiului	269
Cele două surse ale perspectivei centrale	271
Nu o proiecție fidelă	274
Spațiul piramidal	276
Simbolismul unei lumi focalizate	281
Centralitate și infinitate	284
Jocul cu regulile	285
6. LUMINA	289
Receptarea luminii	289
Strălucirea relativă	291
Iluminarea	294
Lumina creează spațiu	296
Umbrele	300
Pictură fără iluminare	305
Simbolismul luminii	308
7. CULOAREA	315
De la lumină la culoare	315
Forma și culoarea	317
Cum iau naștere culorile	322
Primarele generatoare	324
Adiție și substrație	326
Complementare generatoare	327
O unealtă capricioasă	328
În căutarea armoniei	330
Elementele scării	334
Sintaxa combinațiilor	338
Complementarele fundamentale	341
Interacțiunea culorilor	345
Matisse și El Greco	348
Reacții la culoare	352
Cald și rece	353
8. MIȘCAREA	357
Acțiune și timp	357
Simultaneitate și succesiune	360
Cînd vedem mișcarea ?	363
Direcția	367
Dezvăluirile vitezei	368

Mișcarea stroboscopică	371
Unele probleme ale montajului cinematografic	376
Forțe motrice vizibile	377
O scară a complexității	382
Corpul ca instrument	387
Imaginea chinestezică a corpului	390
9. DINAMICA	393
Simplitatea nu este de ajuns	393
Dinamica și interpretările ei tradiționale	395
O diagramă a forțelor	399
Experimente cu tensiuni direcționate	401
Mișcarea imobilă	405
Dinamica oblicității	407
Tensiune în deformare	410
Dinamica compoziției	414
Efecte stroboscopice	416
Cum se naște dinamica?	419
Exemple din artă	421
10. EXPRESIA	427
Teorii tradiționale	428
Expresia fixată în structură	431
Prioritatea expresiei	437
Symbolismul în artă	439
<i>Note</i>	<i>445</i>
<i>Bibliografie</i>	<i>475</i>
<i>Indice</i>	<i>493</i>

Conceptele reprezentationale

Putem exprima mai net același lucru spunând că realizarea imaginilor de orice fel necesită folosirea conceptelor reprezentationale. Aceste concepte oferă echivalentul într-o anumită tehnică a conceptelor vizuale pe care artistul vrea să le redea, și ele își găsesc manifestarea exterioară în ceea ce se realizează cu creionul, cu penelul ori cu dalta.

Tocmai formarea unor concepte figurative, mai presus de orice altceva, îl distinge pe artist de nonartist. Receptează oare artistul lumea și viața în alt fel decât omul obișnuit? N-avem nici un motiv temeinic să credem așa ceva. Desigur, artistul trebuie să fie adânc preocupat și impresionat de trăirile sale. El trebuie, de asemenea, să aibă înțelepciunea de a găsi semnificații în întâmplările particulare, înțelegându-le ca simboluri ale unor adevăruri universale. Aceste calități sînt indispensabile. Dar nu numai artiștii le posedă. Privilegiul artistului este capacitatea de a sesiza natura și înțelesul unei trăiri în raport cu o anumită tehnică artistică, putînd astfel să le facă tangibile. Nonartistul este lăsat „fără grai” de rodul înțelepciunii sale senzoriale. El nu-i poate da o formă materială adecvată. El se poate exprima *pe sine* mai mult sau mai puțin inteligibil, dar nu-și poate exprima trăirea. În momentele în care o ființă umană este artist, ea găsește o configurație pentru structura informă a celor receptate.

De ce oare anumite peisaje, amănunte sau gesturi „au efect”? Deoarece ele sugerează, într-o anumită tehnică artistică, o formă semnificativă pentru un adevăr pertinent. Căutînd asemenea trăiri semnificative, artistul privește în jur cu ochii pictorului, sculptorului, dansatorului sau poetului, reacționînd la ceea ce se potrivește formei sale. Plimbîndu-se pe cîmp, un fotograf poate privi lumea cu ochii aparatului fotografic, reacționînd doar la ceea ce „iese” în fotografie. Dar artistul nu este totdeauna artist. Matisse a fost întrebata odată dacă vede tomatele la fel cînd le mănîncă și cînd le pictează. „Nu”, a răspuns el, „cînd le mănînc le văd ca toată lumea”. Capacitatea de a prinde „sensul” tomatei în formă picturală distinge reacția pictorului de gestul amorf, nesatisfăcător, cu care reacționează nonartistul la ceea ce poate constitui o trăire foarte asemănătoare.

Experimentele cu copii ne-au ajutat să înțelegem importanța conceptelor reprezentationale prin aceea că au dezvăluit diferența dintre recunoaștere și imitare. David Olson a dus muncă de pionierat; încercînd să explice de ce într-un anumit stadiu de dezvoltare copiii pot recunoaște o diagonală, diferențiînd-o de o verticală sau de o orizontală, dar nu pot imita o diagonală-model nici prin desen și nici prin aranjarea unor puluri pe o tablă de șah. Într-unul din experimentele sale, copiilor li s-a arătat un aranjament în diagonală pe tabla de șah, în care pulul din dreapta jos era deplasat cu o pătrățică spre

sînga. Toți copiii au spus imediat că linia nu era o diagonală perfectă, dar nici unul dintre ei n-a putut să precizeze de ce sau să corecteze abaterea aducînd pulul la locul potrivit.

Singurul mod eficace de a rezolva problema a fost să se atragă atenția copiilor asupra componentelor formale ce contribuie la realizarea unei diagonale: începeți dintr-unul din colțurile de jos, mergeți de-a curmezișul spre colțul opus de sus, nu vă abateți pe verticală sau pe orizontală etc. Cu alte cuvinte, copiii trebuiau să învețe nu numai conceptul vizual al diagonalei, ci și trăsăturile formale ce-l alcătuiau. „Diferența”, am arătat eu în această privință, „nu este în primul rînd între percepție și reprezentare, ci între percepția efectului și percepția formei, aceasta din urmă fiind necesară pentru reprezentare.”

Fie că sînt învățați să facă aceasta, fie că nu, copiii își însușesc pînă la urmă arta desenării diagonalelor. Așa cum vom vedea, în timpul dezvoltării desenului spontan copiii asimilează mai întii relația dintre orizontal și vertical, trecînd apoi de aici la direcțiile oblice. Cu alte cuvinte, ei dobîndesc conceptele reprezentationale de care au nevoie pentru a mînuî forme și relații formale din ce în ce mai complexe.

Tipurile de forme pe care le poate folosi un novice sînt uneori definite prin termenul de „scheme”. Acest termen n-ar fi prea nepotrivit dacă, așa cum spuneam mai sus, el nu s-ar aplica întregii arte și n-ar avea conotații negative. Din păcate, el implică adesea faptul că copilul este limitat de convenții rigide care îi leagă ochii și mîinile în tipare primitive și care trebuie sfărîmate ca o găoace de ou pentru ca tînarul să-și poată dobîndi libertatea în expresie. O asemenea părere nu poate decît stînjiți înțelegerea, ducînd la practici educaționale dăunătoare. Atunci cînd urcăm o scară trebuie mai întii să „cucerim” prima treaptă pentru a ajunge la a doua; totuși, această primă treaptă nu este un obstacol în calea spre a doua, ci mai degrabă o premisă obligatorie în atingerea ei. La fel, primele concepte reprezentationale nu sînt „cămăși de forță”, ci forme indispensabile ale primelor concepții. Simplitatea lor se potrivește cu nivelul de organizare al minții tînarului desenator. Pe măsură ce mintea se rafinează, imaginile create de ea devin mai complexe, cele două procese de creștere susținîndu-se reciproc în permanență. La niveluri de mare complexitate, conceptele reprezentationale nu mai sînt atît de ușor detectabile ca în operele timpurii, dar, departe de a fi depășite sau abandonate de către artistul matur, ele rămîn – într-un mod adecvat bogăției gîndirii sale – acele forme indispensabile care numai ele îi pot permite să exprime ce are de exprimat.

Gustaf Britsch este primul care a demonstrat sistematic că forma picturală se dezvoltă în mod organic după reguli bine definite, de la imaginile cele mai simple spre imagini tot mai complexe, în cadrul unui proces de diferențiere treptată. Britsch a arătat caracterul nesatisfăcător al demersului „realist”, care nu găsea în desenele copiilor decît o imperfecțiune agreabilă și care aborda

fazele dezvoltării lor doar sub aspectul unei „corectitudini” crescînde. Ca profesor de artă, Britsch n-a recurs la psihologia percepției, dar constatările lui susțin tendințele mai recente din acest domeniu, fiind, la rîndul lor, susținute de ele. Ca mulți alți pionieri, atacînd demersul realist, Britsch pare să-și fi împins ideile revoluționare spre extrema cealaltă. După cît se poate stabili din scrierile publicate sub numele lui, analiza lui Britsch acordă un rol neaînsenat influenței obiectului perceput asupra formei picturale. Pentru el, dezvoltarea formei este un proces mental autonom, o dezvoltare ce se aseamănă cu creșterea unei plante. Dar tocmai această unilateralitate face prezentarea sa și mai remarcabilă; iar eu trebuie să admit că atunci cînd încerc să descriu unele faze ale dezvoltării formale ca interacțiuni între concepte perceptuale și concepte reprezentationale, pornesc de la temelia așezată de Britsch.

Desenul ca mișcare

Ochiul și mîna sînt părinții activității artistice. Desenul, pictura și modelajul sînt tipuri de comportament motrice al omului și se poate presupune că ele s-au dezvoltat din două feluri mai vechi și mai generale de asemenea comportament: mișcarea expresivă și mișcarea descriptivă.

Primele mîzgăleli ale unui copil nu sînt menite a fi reprezentări. Ele constituie o formă plăcută de activitate motrice, prin care copilul își exersează membrele, la ea adăugîndu-se plăcerea de a vedea urme produse prin mișcarea viguroasă a brațelor încoace și încolo. Este o trăire stimuloare să crezi ceva vizibil care n-a existat mai înainte. Acest interes pentru creația proprie poate fi observat și la cimpanzeii care își „văruiesc” cușca cu bucați de argilă albă sau care se joacă cu o pensulă înmuiată în vopsea. Este vorba de o plăcere senzorială simplă, a cărei intensitate nu scade nici chiar la artistul adult.

Copiii au mare nevoie de mișcare, și astfel desenul începe ca un fel de zbuguială pe hîrtie. Forma, întinderea și orientarea trăsăturilor sînt determinate de construcția mecanică a brațului și a mîinii, ca și de temperamentul și dispoziția copilului. Găsim aici începuturile mișcării expresive, adică manifestările stării de spirit momentane a desenatorului, ca și ale trăsăturilor lui de personalitate mai constante. Aceste calități mentale se reflectă totdeauna în viteza, ritmul, regularitatea sau iregularitatea și în forma mișcărilor corporale, punîndu-și astfel pecetea asupra modului de mînuire a creionului sau penelului. Caracteristicile expresive ale comportamentului motor au fost studiate sistematic în felul de a scrie de către grafologi, dar ele contribuie de asemenea mult la stilul pictorilor și sculptorilor, așa cum vom vedea mai tîrziu.

Pe lîngă însușirea sa expresivă, mișcarea este și descriptivă. Spontaneitatea acțiunii este controlată de intenția de a imita proprietăți ale unor acțiuni sau

obiecte. Gesturile descriptive implică folosirea mâinilor și brațelor, adesea susținute de întregul corp, pentru a arăta cât de mare sau de mic, cât de rapid sau de lent, cât de rotund sau de unghiular, cât de departe sau cât de aproape este ceva sau a fost sau ar putea fi. Asemenea gesturi se pot referi la obiecte sau acțiuni concrete – bunăoară șoareci, munți, întâlnirea dintre două persoane – dar și, figurat, la mărimea unei sarcini, la improbabilitatea unei acțiuni ori la un conflict de păreri. Reprezentarea picturală deliberată își are probabil sursa motorie în mișcarea descriptivă. Mîna care trasează forma unui animal în aer în timpul unei conversații nu e departe de a fixa această formă pe nisip sau pe un perete.

Obișnuiam să considerăm de la sine înțeles faptul că comportamentul motor al artistului este doar un mijloc către scopul producerii de picturi sau sculpturi și că el nu contează în sine mai mult decît acțiunea fierăstrăului și rindelei în munca unui ebenist. În epoca noastră însă, așa-numiții „pictori gestuali” (*action painters*) au subliniat calitatea artistică a mișcării executate în timpul producerii unei opere de artă și n-a existat probabil niciodată un artist pentru care măcar unele dintre proprietățile expresive ale trăsăturii și ale mișcării corporale să nu constituie o parte din „mesaj”.

Acest aspect reprezentational al comportamentului motor este foarte vizibil la copiii mici. Jacqueline Goodnow arată că atunci cînd li se cere unor copii de grădiniță să îmbine o serie de sunete cu o serie de puncte, ei desenează punctele în linie de la stînga la dreapta, fără să lase însă spații libere pe hîrtie pentru a marca pauzele dintre grupurile de sunete. În schimb ei fac adesea pauze motorii: marchează două puncte, apoi pauză, din nou două puncte și așa mai departe. Pentru ei această schemă se conformează modelului sonor, chiar dacă pauzele nu apar pe hîrtie. Figura 115 reprezintă felul în care o fetiță de patru ani a desenat un om care tunde o peluză. Mașina de tuns iarbă, în dreapta, este redată printr-un vîrtej nu numai pentru că rotocoalele redau vizual mișcarea caracteristică a mașinii, dar și pentru că brațul fetiței a reprodus mișcarea ca gest în timpul desenării ei.

În același chip, succesiunea în care sînt desenate diferitele părți ale unei persoane este semnificativă pentru copil, chiar dacă această succesiune nu transpare în imaginea finală. La început este adesea desenat întîi conturul persoanei, fiind apoi îmbrăcată convenabil cu haină și pantaloni. Mai ales copiii cu vederea slabă și cu debilitate mintală se mulțumesc uneori cu simpla legătură temporală, în actul desenării, a unor elemente ce se asociază. Acești copii nu-și dau osteneala să redea vizual legătura pe hîrtie, ci împrăștie ochii, urechile, gura și nasul aproape la întîmplare. Ordinea în care copiii produc diferitele părți ale desenelor lor este foarte importantă pentru sensul psihologic al activității și nu trebuie neglijată în nici o cercetare.

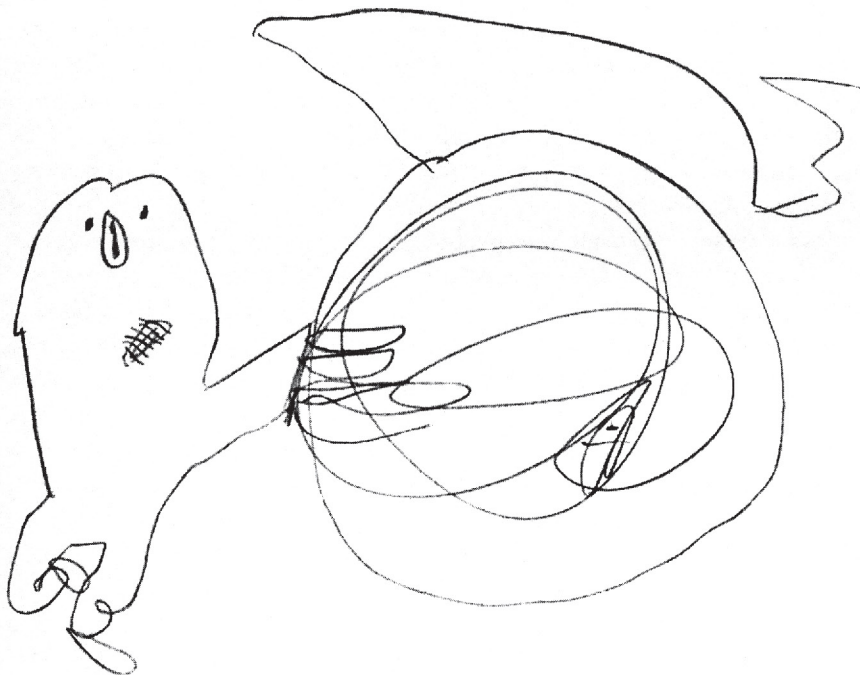


Figura 115

Aceasta ne amintește de una dintre cele mai însemnate trăsături ale artei vizuale, și anume aceea că orice activitate picturală manuală – spre deosebire de fotografie – se desfășoară secvențial, pe când produsul final este văzut dintr-odată. La nivelul cel mai elementar, acest lucru se dezvoltă în deosebirea dintre ceea ce simțim când trasăm o linie și o vedem alungindu-se pe hîrtie, ca o linie care crește într-un film de animație, și produsul final static, din care această dinamică în bună parte a dispărut. Ruta circulară a unei linii este foarte diferită ca natură de simetria centrică a cercului bidimensional care constituie produsul final.

Sarcina artistului este îngreunată nu numai de faptul că el nu se poate baza pe mișcarea vie simțită în timpul lucrului, dar și de dificultatea de a trebui să aibă în minte un întreg, parțial prezent și parțial completat pe măsură ce lucrarea avansează, în timp ce el produce doar o mică parte. Cum să desenăm conturul stîng al unui picior fără a-l putea corela cu conturul drept, care încă nu există? Sub aspectul strategiei generale, succesiunea în care artistul creează o operă este importantă și caracteristică. De pildă, pentru ca întreaga compoziție să depindă de scheletul structural fundamental, este de preferat ca acest schelet să fie mai întii schițat în trăsăturile lui generale și apoi, treptat, să fie perfecționat ca întreg. Charles Baudelaire scria: „O pictură bună, fidelă și la înălțimea visului ce i-a dat naștere, trebuie creată ca o lume. La fel cum creația pe care

o vedem este rodul mai multor creații, dintre care primele au fost totdeauna desăvârșite de cele care urmau, tot astfel o pictură, dacă e tratată armonios, constă dintr-o serie de picturi suprapuse, fiecare strat nou dînd mai multă realitate visului și făcîndu-l să se ridice cu încă o treaptă spre perfecțiune. Pe de altă parte totuși, îmi amintesc că am văzut în atelierele lui Paul Delaroche și Horace Vernet picturi enorme nu numai schițate, ci parțial executate, adică deplin terminate pe anumite porțiuni, în timp ce altele apăreau doar sub forma unui contur alb sau negru. Am putea compara acest fel de lucrare cu o muncă pur manuală care trebuie să acopere o anumită întindere de spațiu într-un anumit timp sau cu un drum lung împărțit în numeroase etape. Cînd o porțiune e gata – e gata, iar cînd întregul drum a fost parcurs, artistul și-a creat pictura”.

Cercul primordial

A vedea forma organizată născîndu-se din mîzgălele copiilor înseamnă a asista la una dintre minunile naturii. Într-adevăr, privitorul nu poate să nu-și amintească celălalt proces de creație – formarea vârtejurilor și sferelor cosmice din materia amorfă a universului. Din norii de trăsături în zigzag apar treptat forme circulare. La început, ele sînt rotoacoale, urme ale unor mișcări corespunzătoare ale brațului. Ele prezintă acea netezire sau simplificare a curbilor ce vine totdeauna odată cu practica motorie. Orice operație manuală ajunge după un timp la mișcări cursive de formă simplă. Căi ajung să ocolească într-o curbă perfectă colțul familiar al porții grajdului. Rutele rotunjite ale șoarecilor ce aleargă printr-un labirint unghiular și frumoasele spirale descrise în aer de un stol de porumbei sînt alte exemple de asemenea îndemînare motorie. Istoria scrisului arată că unghiurile sînt înlocuite prin curbe și discontinuitatea prin continuitate pe măsură ce săparea lentă de inscripții cedează locul unei scrieri cursive. Construcția în formă de pîrghie a membrilor umane favorizează mișcarea curbilinie. Brațul pivotează în articulația umărului, iar cotul, încheietura carpală și degetele asigură un grad mai subtil de rotație. Astfel, primele rotoacoale indică organizarea comportamentului motor după principiul simplității.

Același principiu favorizează și prioritatea vizuală a formei circulare. Cercul, care cu simetria sa centrică nu evidențiază nici o direcție anumită, este cea mai simplă schemă vizuală. Știm cu toții că obiectele aflate prea departe, care nu pot fi văzute în forma lor specifică, sînt percepute de regulă ca fiind rotunde. Perfecțiunea formei circulare ne atrage atenția. Am arătat că rotunjimea pupilei face din ochii animalelor unul dintre cele mai ispitoare fenomene vizuale din natură. Un ochi fals pe aripa unui fluture simulează prezența unui adversar puternic, iar la reptile, pești și păsări, procedee complexe de camuflaj servesc la ascunderea discului trădător al pupilei. Experimentele Charlottei