

LBRIS

We know
books



arta

O ISTORIE ILUSTRATĂ

CONSULTANT EDITORIAL ANDREW GRAHAM-DIXON

Ediție revizuită și actualizată

LITERA

București

Cuprins

Privire asupra **artei** 12

Subiect și compoziție **14**

Perspectivă și punct
de vedere **20**

Lumină și umbră **22**

Materiale și tehnici **24**

Culoare **30**

Tușe și texturi **34**

Preistorie – secolul **XV** d.Hr. 36

Artă preistorică **38**

Orientul Apropiat antic **42**

Egiptul antic **46**

Civilizații din Orient **50**

Grecia antică **52**

Teme în artă: Nuduri 56

Etrusci și Roma antică **59**

Dincolo de granițele imperiilor **62**

Artă creștină și bizantină timpurie **64**

Artă carolingiană **66**

Artă ottoniană **67**

Artă vikingă **68**

Artă anglo-saxonă și celtică **69**



Artă islamică timpurie **72**
Asia de Sud **74**
Asia de Sud-Est **76**
Asia de Est **78**
America Centrală și de Sud **80**
Artă romanică și gotică **82**
Artă italiană timpurie **84**
Goticul internațional **88**

Secolele XV și XVI 90

Renașterea italiană **92**
Teme în artă:
Mit și legendă 128
Renașterea nordică **138**
Teme în artă: Peisaj 152
Manierismul **175**
China: dinastia Ming **185**
Artă japoneză **188**
America Centrală și de Sud **190**

Secolele XVII și XVIII 192

Barocul **194**
Teme în artă:
Natură statică 208
Rococo **242**
Teme în artă: Animale 260
Neoclasicismul **266**
Acuareliști englezi **276**
America colonială **278**
China: dinastia Qing **281**
Artă japoneză **285**
Artă islamică **288**
Artă hindusă **292**



Secolul XIX 294

Romantismul 296

Teme în artă: Dragoste 314

Realismul 324

Prerafaeliții 332

Artă victoriană 334

Academismul francez 336

Artă japoneză 338

Impresionismul 340

Neo- și Postimpresionismul 360

Teme în artă: Copii 370

Gruparea Nabi 380

Simbolismul și Art Nouveau 382

Artă scandinavă 388

Sfârșitul secolului 391

Sculptură 394

Artă africană 396

Oceania 398

Începutul secolului XX 400

Fovismul 402

Expresionismul german 408

Viena antebelică 412

Cubismul 416

Futurismul, orfismul

și rayonismul 428

Nașterea artei abstracte 434

Teme în artă: Muncă 442

Modernismul britanic

timpuriu 446

Modernismul american

timpuriu 452



Arta după 1945 500

Expresionismul abstract 502

Teme în artă: Război 508

Europa postbelică 514

Pictura și sculptura abstracte 521

Arta minimalistă 527

Pop Art 531

Teme în artă: Portrete 544

Op Art și cinetism 546

Asamblaj, Junk Art

și Land Art 549

Arta conceptuală 555

Pictura figurativă 561

Superrealismul 568

Arta feministă 570

Neoexpresionismul
și arta graffiti 572

New media 576

Sculptură contemporană 581

Artă a aborigenilor
din Australia 584

Europa astăzi 586

Africa astăzi 589

Asia astăzi 591

America de Nord astăzi 593

Glosar 596

Indice 599

Mulțumiri 610

Pictură naivă 454

Școala de la Paris 458

Constructivismul 462

Dadaismul 466

Suprerealismul 470

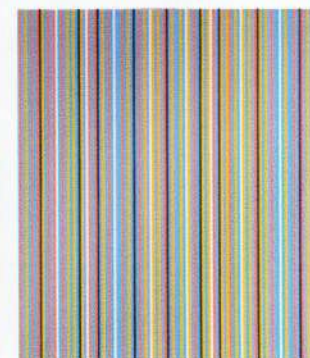
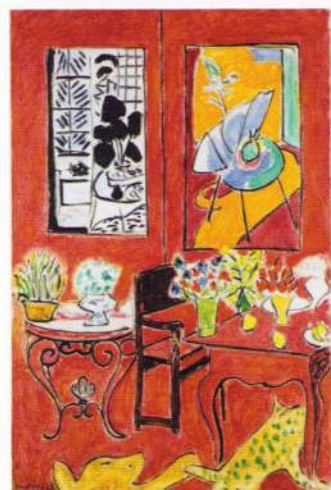
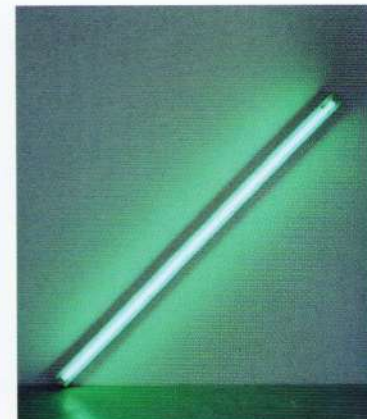
Neue Sachlichkeit 480

Bauhaus 482

Avangarda în Anglia și SUA 486

Realismul și pictura figurativă 490

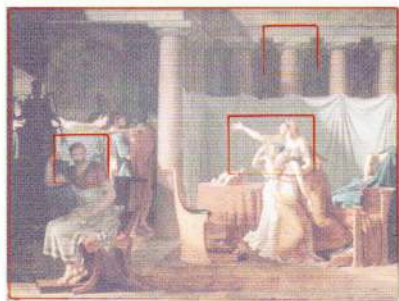
Artă mexicană 496



Pictură narativă și acțiune

Majoritatea operelor de artă au un scop. Admirarea lor este mai mult decât o plăcere estetică – o operă de artă are un mesaj de transmis. În societățile slab alfabetizate, arta înfățișează scene religioase. În arta occidentală, pictura istorică – episoade din istorie sau scene biblice – era considerată cea mai importantă formă de pictură narativă, urmată de miturile clasice. Academii de artă considerau scenele cotidiene inferioare.

Istorie



▲▲ **Formal și clasic** David s-a specializat în picturi istorice care asemănau republica romană antică cu noua Republică Franceză. *Lictori aducându-i lui Brutus cadavrele fiilor săi*, Jacques-Louis David, 1789

Gen

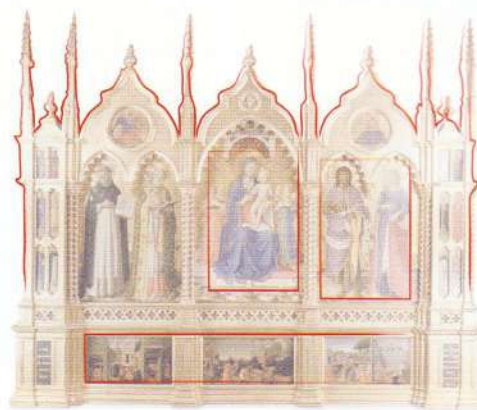
Spre deosebire de picturile istorice și religioase uriașe, picturile de gen (scene din viața cotidiană) sunt mici (1), din cauza subiectelor destul de insignifiante și a faptului că erau mai degrabă așezate în case modeste decât în biserici sau palate. Personajele sunt țărani și burghezi (2) bucurându-se de activități de timp liber (3), cum ar fi băutul, flirtul sau jocurile de noroc. Scenele de gen au adesea un mesaj moralizator.



▼▲ **Scenă la lumina lumânării** Picturile de gen înfățișau deseori interioare și obiecte cu încărcătură simbolică. Această formă de artă a apărut în Olanda secolului XVII. *Joc de table*, Judith Leyster, cca 1630

Religie

Între artă și religie a existat întotdeauna o legătură. Picturile erau deseori comandate pentru biserici. Retablurile bisericilor erau formate din panouri și uneori aveau formă de catedrală (1). Figuri-cheie ale creștinătății sunt Fecioara Maria și Pruncul (2). Sfinții (3) au murit pentru credința lor și sunt de obicei înfățișați cu un obiect sau un atribut legat de martiriul care îi identifică. Retablurile aveau adesea la baza lor o predelă (4) care înfățișa scene religioase.



◀ **Diptyc și triptic** Unele retabluri de dimensiuni mai mici au formă de diptic (1), cu două panouri prinse cu balamale, ca o carte. Un triptic (2) are un panou central și două aripi, voleți. Un poliptic este o formă de retablu mai elaborată, cu mai multe panouri.



Altar creștin

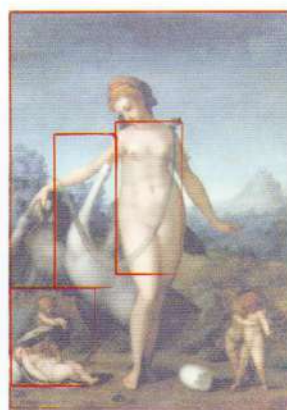
Un exemplu caracteristic din Renașterea timpurie; aici, Fecioara și Iisus se află în centrul retablului, cu câte doi sfinți la stânga și la dreapta lor. *Fecioara și Pruncul cu îngeri și sfinți*, Fra Angelico, 1437

► **Fetiș african** Sculptura tradițională africană era destinată ritualurilor religioase. Acest exemplu a fost folosit ca să facă legătura între vii și morți. *Vas congolez pentru spirite din ținutul morților*, sfârșitul secolului XIX



Mit

Picturile inspirate de mituri clasice au dimensiuni mari (1), pentru că erau comandate pentru palate. Sursa a fost *Metamorfozele* lui Ovidiu. În carte este vorba de transformarea unui zeu într-o altă ființă, pentru a seduce. Nudurile feminine (2) sunt numeroase, la fel ca zeii deghizați în animale (3) și micii Cupidoni (mesageri ai dragostei) (4).



◀▲ **Cucerire amoroasă** În această pictură italienească manieristă, Zeus mai-marele zeilor antici greci, s-a deghizat cu viclenie într-o lebădă ca să seducă o nimfă. *Leda și lebăda*, Jacopo Pontorno, cca 1512–1513

Alcătuirea unei scene narative

Când o pictură spune o poveste, artistul folosește compoziția ca să dea lucrării o „curgere” firească a evenimentelor, ajutându-l pe privitor să urmărească acțiunea. Prin urmare, compoziția te poate ajuta să înțelegi ce se întâmplă în lucrare, ochiul fiind condus către fiecare din elementele principale ale poveștii prin intermediul diverselor mijloace vizuale – forme, elemente de legătură, contraste de proporție și utilizare a culorilor.

Echilibru

Toate componentele diferite ale unei imagini trebuie să se echilibreze reciproc ca imaginea să funcționeze ca un întreg. Există metode diferite de a ajunge la acest rezultat, în funcție de scopul artistului. Unii artiști doresc să redea armonie și seninătate, alții optează pentru contrast și dinamism sau pentru crearea unei senzații de intensă discordie.



◀◀ **Armonie** Hristos este personajul central din această pictură, deoarece compoziția se bazează pe cea mai stabilă figură geometrică: un triunghi cu o bază lată, care se îngustează către marginea superioară a pânzei. Acest lucru creează un sentiment de seninătate. *Învierea lui Hristos*, Piero della Francesca, cca 1463

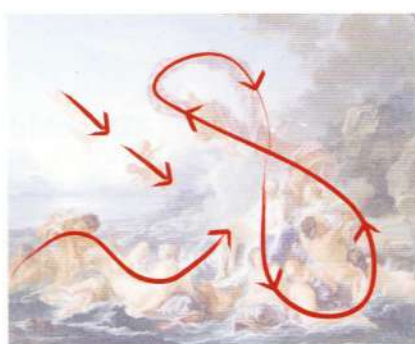
▼▶ **Modificări ale proporției** Contrastul dramatic dintre dimensiunea figurilor din prim-plan și activitățile febrile de pe râu, din fundal, îți conduce ochiul de la femeile din planul apropiat către scena din spatele lor, iar stâlpii din prim-plan îți conduc privirea tot înspre râu. *Scenă de iarnă*, Yamamoto Shoun, cca 1900



◀◀ **Diagonale** O plimbare pe una din străzile principale din Oslo se transformă, în această pictură, într-o scenă de coșmar, pe măsură ce pietonii se răspândesc și par să sară din tablou direct către tine. Curbele fețelor cadaverice contrastează cu diagonalele puternice ale compoziției. Silueta solitară care se îndreaptă în direcție opusă amplifică sentimentul de coșmar și alienare. *Seară pe strada Karl Johan*, Edvard Munch, 1892

Ritm

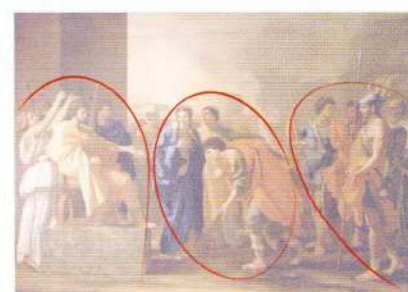
O pictură sau o sculptură ar trebui să aibă ritm, exact ca o piesă muzicală. Formele se pot repeta sau se pot afla în opoziție. Legăturile vizuale și o senzație de ritmicitate sunt deosebit de importante într-o compoziție foarte activă; în caz contrar totul poate semăna cu o amestecătură de elemente fără legătură, care nu îți rețin atenția mult timp. Spațiile dintre forme sunt la fel de importante ca formele însele și joacă un rol crucial în compoziție, oferind spațiu de manevră pentru elementele aflate în mișcare. La fel ca în cazul tuturor aspectelor compoziționale, o schemă cromatică unificată și finisarea, jocul luminilor și umbrelor, folosirea perspectivei contribuie la închegarea acțiunii.



◀◀ **Deplasare a privirii** În această scenă, Boucher a folosit o bucată de pânză involburată ca să creeze forma cifrei opt care face legătura între cer și personaje și îți conduce privirea de la una la alta. De asemenea, duce cu gândul la forma norilor din partea dreaptă sus a imaginii. Cupidonii neliiniști își orientează privirea către Venus, la fel ca valul de personaje care se unduiesc de la stânga la dreapta. *Triumful lui Venus*, François Boucher, 1740

Urmărire a acțiunii

Majoritatea scenelor inspirate din istorie, religie sau mituri erau cunoscute contemporanilor, dar sunt mai puțin cunoscute azi. Pentru a-i ajuta pe privitori, artiștii inserau indicii vizuale, cum ar fi gesturi dramatice sau obiecte – bunăoară atribute, arme sau coroane, pentru a identifica personajele-cheie. Stilul vestimentar oferă un alt indiciu: vestimentația clasică indică o temă mitologică sau istorică.



◀◀ **Scenă de virtute** Iată o scenă populară în secolul XVII, în care Scipio, un general roman, înapoiază o prizonieră logodnicului ei. Poussin a împărțit personajele pe grupuri. Scipio poate fi recunoscut după tronul și coroana sa (1), iar gestului său nobil față de femeia în albastru i se răspunde prin plecăciunea logodnicului (2). Soldații din dreapta (3) simbolizează un război. *Generozitatea lui Scipio*, Nicolas Poussin, 1640

Peisaj

În arta orientală, în special chineză, pictura peisagistă are o istorie îndelungată. Pictura de peisaj occidentală își are rădăcinile în Renaștere, când picturile religioase aveau mai degrabă un fundal realist decât unul aurit. De-a lungul timpului, personajele s-au micșorat, iar peisajul s-a extins și a devenit o temă în sine. Cam în aceeași epocă, oamenii și-au dat seama că o imagine comunică foarte multe elemente, de exemplu o anumită atmosferă și poezie. Peisajul s-a supus și el acestei teorii.

Format

În timp ce portretelor li se potrivește un dreptunghi vertical, peisajului i se potrivește unul lat, „format peisaj”. Dreptunghiul pe lat oferă posibilități de lărgire a perspectivei, fără a lăsa prea mult spațiu pentru cer. Desigur, artiștii nu sunt obligați să folosească acest format și pot să aleagă un altul pe verticală pentru peisaj – ca să încadreze copaci înalți și astfel să sublinieze înălțimea unor munți impozanți ori ca să realizeze un studiu al norilor. Artistul poate să folosească un format panoramic – un dreptunghi foarte larg – pentru a realiza o lucrare foarte lată.

▼ **Format panoramic** Artistul a ales un format de două ori și jumătate mai lat decât înălțimea. Dimensiunea enormă creează un impact puternic. Formatul este potrivit pentru reprezentarea zeului roman al mării care mână valurile sub forma unor cai albi. *Caii lui Neptun*, Walter Crane, 1892, 86x215 cm



▲▲ Format peisaj

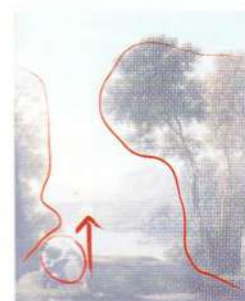
Formatul lat a fost folosit cu succes în acest tablou cu orizontul plasat aproape la două treimi de marginea pânzei. Aceeași scenă pictată pe un format vertical ar fi creat un conflict neplăcut pentru captarea atenției între cer și pământ. *Peisaj clasic*, Gaspard Dughet, cca 1650



Încadrare



Artistul francez Claude Lorrain a stabilit formula standard pentru peisajul clasic ideal. De obicei, acesta este încadrat de copaci înalți în prim-plan, care acționează precum cortina pe o scenă, conferind adâncime scenei. Peisajele lui Claude nu înfățișează locuri reale, dar se inspiră parțial din regiunile din jurul Romei. Această modalitate de încadrare a fost sursă de inspirație pentru generații întregi de peisagisti.



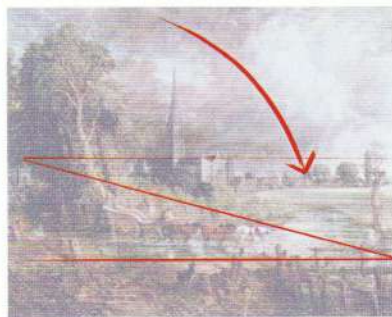
▲▲ Încadrare a scenei

Conturul format din copaci îți atrage atenția asupra scenei. Greutatea din dreapta este echilibrată de siluetele orientate spre podul din planul secund. *Peisaj cu Agar și Ingerul*, Claude Lorrain, 1646

Adâncime

Crearea unei senzații de adâncime este esențială în peisagistica tradițională: artistul vrea ca spectatorul să privească din prim-plan către planul de mijloc și apoi către fundal. Potecile sau râurile sunt un „drum” potrivit către punctul focal al unei lucrări, la fel ca figurile umane și animalele distribuite strategic pe pânză, ca și când privirea ar sări din piatră-n piatră, pentru a ajunge la punctul focal.

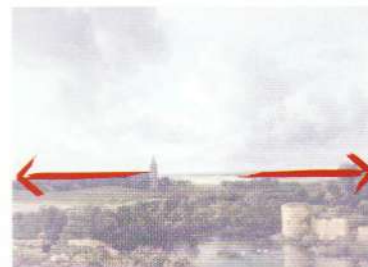
▼▲ **Punct de fugă** Râul și curcubeul din tabloul lui Constable îți conduc privirea către punctul de fugă – catedrala. Râul are o importanță aparte datorită modului în care Constable scoate în evidență apa și lumina de pe câmpul din spate, permițând privitorului să se „plimbe” înainte și înapoi prin pictură. *Catedrala din Salisbury privită de pe câmpie*, John Constable, 1831



▲ **Imagine completă** Pictorii chinezi doreau să ofere un peisaj vast, fără limite, cu mai multe perspective – opusul perspectivei unice, fixe, a privitorului occidental. *Vedere de pe munte*, dinastia Ming, 1368–1644

Deschidere

Artiștii nu doresc întotdeauna să încadreze o singură scenă în lucrările lor. Picturile cu laturile deschise sugerează spațiul de dincolo de marginile pânzei, lărgind posibilitățile picturale. Artistul îți dă de lucru imaginației, sugerând că este vorba de mai mult decât ai crede la prima vedere.



▲▲ **Extindere a orizontului** Cerului vast de deasupra i se potrivește peisajul orizontal în aparență fără limite. Artistul a captat atenția prin alternarea zonelor de lumină – câmpurile luminate de soare, castelul și apa – cu păduri întunecate, oglinzite cu subtilitate în cer. *Peisaj cu ruinele unui castel și biserică*, Jacob van Ruisdael, cca 1665–1670

Natură statică

Avantajul naturii statice în fața peisajului sau portretului constă în faptul că artistul are control total asupra conținutului, compoziției și luminii. Pictorii pot modifica detalii ale unui peisaj, lucru inutil în cazul unei naturi statice. Ei pot să aleagă obiecte și să le aranjeze exact așa cum vor, modificând compoziția cât doresc, fără să pună la încercare răbdarea unui model.

Compoziție

Naturile statice sunt în general compoziții de interior, dar, chiar în cel mai mic dintre interioare, artistul dorește să redea interacțiunea dintre spațiu și formă. Natura statică reprezintă pentru artist o șansă să-și prezinte îndemânarea în a crea compoziții echilibrate, care etalează culori, forme și contraste în textură, precum și relații dintre ele. Încearcă să răstorni o natură statică cu susul în jos – compoziția ar trebui să fie la fel de satisfăcătoare.



▲ ► **Înălțime și adâncime** În această natură statică olandeză, artista a construit înălțimea de la dreapta la stânga și a conferit adâncime compoziției aranjând obiectele unul în fața celuilalt. *Natură statică cu flori și fructe uscate*, Clara Peeters, 1611



◀ ◀ **Traseu vizual** Mănerul cuțitului se află în afara mesei și pare să iasă din cadru, îndreptat spre tine. Artistul l-a poziționat acolo pe post de „săgeată” în compoziție. *Cazan de cupru cu un uciur și o felie de somon*, Jean-Siméon Chardin, cca 1750



▲ **Forme legate** Repetând obiecte asemănătoare, artistul te îndeamnă să le privești ca pe un proiect în care spațiile dintre formele solide sunt la fel de importante ca formele în sine. *Container gri*, Tony Cragg, cca 1980



▲ ► **Aliniere** Fundalul întunecat adaugă un aer de mister acestei picturi și o dimensiune fantastică obiectelor casnice aliniate ca și când ar fi sacre. *Natură statică*, Francisco de Zurbarán, cca 1650



Pictură abstractă

Artiștii pot să folosească natura ca punct de plecare și să o transforme până nu mai seamănă cu originalul. Piet Mondrian și-a extras formele abstracte din peisaj, dar credea că, dacă reduci o imagine la elementele esențiale, câștigi o experiență spirituală neinfluențată de asocieri cu lumea naturală. Artiști expresioniști ca Wassily Kandinsky sau Mark Rothko au stilizat și au exagerat formele ca să își exprime sentimentele sau să provoace o reacție.

Semiabstractă

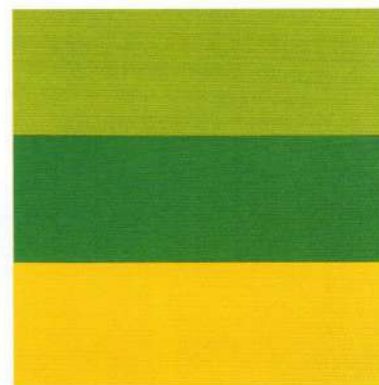
În lucrările semiabstracte există indicii ale unui subiect recognoscibil. Unele picturi impresioniste sunt semiabstracte pentru că subiectul a fost folosit ca instrument pentru proiectarea unor efecte de lumină. Majoritatea pictorilor abstracti din secolul XX au trecut printr-o fază semiabstractă, însă doar Monet a rămas fidel idealurilor impresionismului.



◀ **Licăriri trecătoare** În această compoziție semiabstractă în nuanțe scilpitoare, Monet a încercat să surprindă lumina mereu schimbătoare datorată ogindirii în apă. Cu toate acestea, abia poți să deslușești nuforii. *Nuferi și reflexii ale unei sălcii*, Claude Monet, 1916-1919

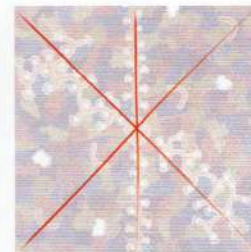
Abstractă în totalitate

Pictorul olandez Theo van Doesburg a spus în 1930 că arta nu are „nici o altă semnificație decât pe ea însăși” și că „nimic nu e mai real decât o linie, o culoare, o suprafață”. Artă care nu reprezintă recognoscibil lumea fizică se numește artă non-figurativă sau abstractă.



◀ **Abstracție geometrică** Blocuri colorate dreptunghiulare cu margini tăioase nu suportă nici o asociere imediată cu elemente ale lumii naturale. *Peisaj din tren*, Ellsworth Kelly, 1952-1953

▼ **Minimalism** Eva Hesse credea că formele geometrice fundamentale, cum ar fi cubul, provoacă privitorului emoții specifice. *Accession II*, Eva Hesse, cca 1960



◀ ◀ **Expresie aborigenă** Elemente de asimetrie în cadrul simetriei generale transformă această viziune personală într-o compoziție plăcută estetic. *Visul bărbatilor*, Clifford Possum Tjapaltjarri, 1990



Perspectivă și punct de vedere

Perspectiva este un aspect fundamental pentru artiștii care doresc să redea o impresie a spațiului și a adâncimii. Anumite aspecte ale perspectivei se pot rezolva matematic, dar mulți artiști ajung la un rezultat similar prin intermediul intuiției. Punctul de vedere – poziția din care atât artistul, cât și privitorul se uită la o lucrare – are un cuvânt de spus în ce privește perspectiva.

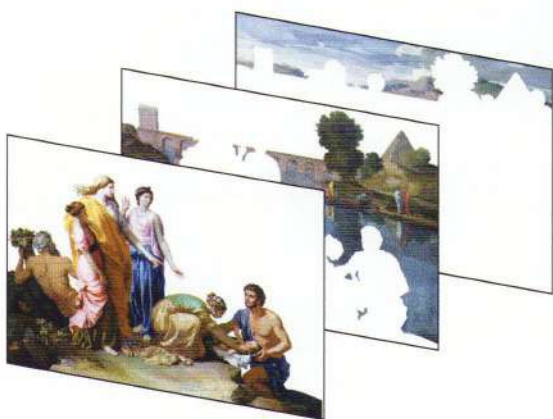
Iluzia realității

Începând din Renaștere, majoritatea pictorilor occidentali au dorit să lucreze ca și cum imaginea pe care o pictau pe o suprafață plată era tridimensională – cu adâncime, dar și lărgime, la fel ca lumea reală. Există multe modalități de a crea această iluzie, cum ar fi să micșorezi un obiect plasându-l mai departe,

lucru care funcționează ca un cod vizual al adâncimii. Artiștii exploatează la maximum astfel de unelte vizuale și le folosesc pentru a reprezenta lumea reală. Totuși, mulți dintre ei, de la vechii egipteni până la pictorii moderni, nu au manifestat interes pentru lucrări tridimensionale.

Planuri ale unei lucrări

Când pictorii vorbesc despre plan, se referă la suprafața plană a imaginii, ca și când ar fi un geam de sticlă. Artiștii pot să accentueze caracterul plan cu un desen decorativ sau pot crea iluzia de adâncime strâpungând vizual panoul de sticlă, ca o fereastră care-ți permite să vezi peisajul de dincolo de ea.



◀ ▶ **Zone ale unei imagini** Pentru a-i conferi adâncime, această scenă a fost compusă din trei zone: prim-planul (1), unde are loc cea mai mare parte a acțiunii, planul din mijloc (2), unde se află bărcile, și fundalul (3) dincolo de apeduct. *Găsirea lui Moise*, Nicolas Poussin, 1638

Suprapunere

Suprapunerea personajelor sau a altor elemente din compoziție este o modalitate simplă prin care artiștii conferă adâncime unei imagini. Privitorul citește acest lucru ca o reprezentare a ce se întâmplă în lumea reală – un lucru în spatele altuia înseamnă distanță. Cu cât un lucru este mai departe, cu atât pare mai mic.



◀ ▶ **Straturi** Suprapunerea cailor și călăreților creează o senzație de spațiu care se întinde spre fundal. *Cursa*, Edgar Degas, cca 1876–1887

Perspectivă aeriană

Numită și perspectivă atmosferică, perspectiva aeriană imită efectul natural al luminii care face lucrurile aflate la distanță să pară mai difuze și mai albastre decât cele din prim-plan. De asemenea, lucrurile par mai aproape, dacă sunt reprezentate clar, și mai îndepărtate, dacă sunt în ceață. Artiștii din Renaștere accentuau adesea efectele luminii asupra distanței, pictând prim-planul în verde, planul de mijloc în maro și fundalul în albastru. Ulterior, artiștii au avut tendința să atenueze diferența dintre aceste zone.



▶ ▶ **Dealuri în ceață** Perspectiva aeriană are cel mai mare efect în cazul peisajelor. Aceste lanțuri de munți devin albastre în planul din mijloc și mai difuze în fundal. *Peisaj în Riesengebirge*, Caspar David Friedrich, 1810–1811



▶ **Peisaj chinezesc** Detaliul din prim-plan este bine conturat și întunecat, câtă vreme conturul stâncos din fundal este neclar. Planul din mijloc umple distanța dintre cele două. *Sălci și munți în depărtare*, Ma Yuan, dinastia Song (960–1279)

Perspectivă liniară



▶ ▶ **Apropiere** Marginile drumului par să se întâlnească în punctul de fugă (1). Mica siluetă a călare îți atrage atenția asupra tabloului, conducându-ți privirea de-a lungul drumului. *Calea Plopiilor*, David Cox, cca 1820

Dacă privești un drum drept, marginile acestuia par să converge la orizont. Într-un final, par să se întâlnească într-un punct numit punct de fugă. Știi că marginile drumului nu se întâlnesc, de fapt, dar interpretezi acest lucru ca un semn de distanță. Ca să redea spațiul, artiștii exploatează această lege matematică a perspectivei liniare, numită și perspectivă a punctului de vedere unic sau perspectivă a unui punct unic.

RACURSI

Racursiul – obiectul este înfățișat mai mic decât în realitate pentru a crea iluzia depărtării – este un exemplu extrem de perspectivă liniară. Este folosit adesea în reprezentarea corpului uman, în posturi care-i reduc lungimea. Astfel, porțiunile mai apropiate par mai mari decât cele mai îndepărtate.

▼ **Maestru al racursiului** În această pictură renascentistă, trupul lui Hristos arată foarte scurt, iar picioarele par mult mai mari decât capul. Tocmai fusese descoperită perspectiva, iar racursiul trebuie să fi fost destul de înspăimântător pentru privitorii de atunci. *Hristos mort*, Andrea Mantegna, sfârșitul secolului XV



Punct de vedere

We know
books

Instinctiv, te așezi la distanță mai mare decât de una mică, pentru a o cuprinde pe toată cu privirea. E firesc să examinezi îndeaproape o imagine detaliată și după aceea să te îndepărtezi ca să privești o pictură cu tușe mai ample. Într-o galerie de artă, lucrarea pe care o privești a fost probabil gândită pentru un alt mediu – o biserică, un palat sau o casă –, deci trebuie să

te supui deciziei curatorului galeriei în legătură cu înălțimea la care a expus-o. De fapt, artistul stabilește ce punct de vedere să folosească înainte să înceapă. Din Renaștere și până în secolul XX, când multe reguli privind redarea adâncimii au fost încălcate, majoritatea artiștilor adoptau un singur punct de vedere. Stăteau în același loc și pictau ce vedeau din locul respectiv.

Portrete

Maniera în care pictorul alege să se uite la model – de sus sau de jos – influențează impactul psihologic al portretului în același fel în care o conversație dintre o persoană în picioare și una așezată pe scaun le pune pe cele două într-un raport de inegalitate. Dacă artistul – și privitorul – se uită de jos în sus la model, modelul pare dominant și puternic. Dacă privește modelul de sus în jos, rolurile se inversează.

▼ ► **Privind în sus** În ciuda tinereții sale, tânărul nobil italian din acest tablou pare arogant și autoritar deoarece artistul îl privea de jos în sus, oferindu-i astfel un avantaj psihologic. *Portret de halebardier*, Jacopo Pontormo, cca 1528–1530



◀ ◀ **Privind în jos** Privindu-se pe sine de sus și aducându-și fața în prim-plan, pictorul expresionist Kirchner își subliniază fragilitatea. Perspectiva exagerată, care face patul să pară mare în comparație cu fereastra, sporește acest efect. *Autoportret ca invalid*, Ernst Ludwig Kirchner, 1917–1920



DEFORMARE SPAȚIALĂ

Deformarea perspectivei sau adăugarea a două sau mai multe perspective este supărătoare, creierul neputând urmări convențiile vizuale folosite uzual pentru a face lucrurile să pară reale. Paul Klee se joacă cu perspectiva cu o spontaneitate copilărească, de Chirico schimbă regulile ca să te tulbure și să te facă să simți că visezi. Cézanne modifică perspectiva ca să imite modul în care privești obiectele în viața reală, plimbându-se de colo-colo și privindu-le în consecință.

▼ **Perspectivă neobișnuită** De Chirico a creat „o fundătură” (în franceză, *cul-de-sac*), cu o potecă din lemn care se termină brusc. Efectul este ireal. Ca și cum te-ai afla pe o trambulină, pictura te îndeamnă să sari pe strada de dincolo, unde clădirile arată ca niște case de păpuși în comparație cu manechinele din prim-plan. *Muze tulburătoare*, Giorgio de Chirico, 1925

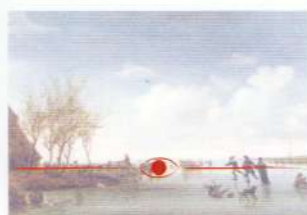


Peisaje

Linia orizontului dintr-un peisaj coincide cu nivelul de la care privește pictorul. Artistul poate să extindă zona de pământ vizibilă, luând ca punct de observație vârful muntelui și privind în jos, procedeu numit privire panoramică. Punctul de vedere inferior se află la cealaltă extremă, în care artistul privește de jos în sus, ca și cum s-ar afla pe pământ. Există artiști care schimbă punctul de vedere în cadrul aceleiași lucrări.



◀ ◀ **Orizont înalt** Deși privești de sus în jos acest peisaj, există și senzația unei modificări de perspectivă din moment ce îl poți vedea din mai multe unghiuri, în special în prim-plan. *Stânci la l'Estaque*, Paul Cézanne, 1879–1882



◀ ◀ **Orizont jos** Olandezii au transformat lipsa de înălțimi a țării lor într-un avantaj, creând o tradiție națională a peisagisticii. Aici artistul a adoptat o perspectivă joasă, care accentuează întinderea cerului. A delimitat peisajul la stânga, dar sugerează că acesta este infinit în partea dreaptă. *Peisaj olandez cu patinatori*, Salomon van Ruysdael, secolul XVII

Lumină și umbră

La fel ca perspectiva, lumina este un instrument pe care artiștii îl folosesc ca să confere picturilor un aer realist. Jocul de lumini face obiectele să pară tridimensionale, chiar și pe o pânză plată, bidimensională. Acestea sunt mai difuze acolo unde cade lumina și mai întunecate în umbră. Interpretarea culorii în termeni de alb și negru se numește „ton”.

Direcție a luminii

Primul lucru când ne referim la felul în care un artist folosește lumina este sursa acesteia. Cea mai ușoară modalitate de a afla este să privim direcția în care cad umbrele și accentele. Aceasta te ajută să-ți dai seama cât de sus sau cât de jos se află sursa de lumină și de unde provine ea. Indiferent de direcția luminii, artiștii interesați de descrierea realistă au tendința să-și lumineze

lucrările din lateral sau dintr-un alt unghi, ca să creeze contraste tonale. Cu ochii mijiiți, vei vedea mai ușor unde sunt principalele zone de lumină și de întuneric. Uneori o pictură este luminată din mai multe unghiuri. Soarele este principala sursă de lumină. Într-o scenă de interior lumina poate cădea pe geam sau artistul poate folosi lumina artificială, constantă și controlabilă.

Lumină din față



Când cade direct din față, lumina subliniază acțiunea din prim-planul picturii. Albește oameni și obiecte și aruncă umbre în spatele lor. Nu poți vedea umbrele. În cazul picturilor luminate din față, e mai întâlnit obiceiul de a denatura lumina dintr-o parte sau alta, creând umbre vizibile care contribuie la definirea formelor și siluetei.

▲▲ **Lumină care cade** Aici lumina cade din partea central-stângă a pânzei, spre Lady Jane, care stă în genunchi. Îi pune în evidență fața miloasă printr-o culoare puternică, difuză, pe fundalul mai întunecat, și scoate în evidență chipul doamnei sale de companie. *Execuția lui Lady Jane Grey*, Paul Delaroche, 1833



Lumină din spate

Lumina din spate, foarte eficientă în cazul peisajelor, face orizontul să strălucească și îți atrage privirea către el. Siluetele sau obiectele luminate din spate par întunecate și neclare, dar au o aură de lumină în jur. La fel ca în cazul luminii din față, sursa de lumină se îndreaptă rar direct către privitor, deoarece totul ar fi în umbră.



◀▲ **Strălucire solară** Aici soarele se află aproape de linia orizontului, aruncând umbre lungi spre privitor. *Port la mare*, Claude Lorrain, 1639

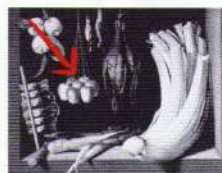
Lumină laterală

Lumina din stânga sau din dreapta funcționează bine în cazul portretelor și naturilor statice, deoarece creează o distribuție egală de lumină și umbră. Artistul poate înfățișa toată gama de tonuri a subiectului, ceea ce contribuie la definirea formelor și face lucrurile să pară convingător de reale. În cazul interiorilor, lumina poate veni pe fereastră, uneori desenată în tablou, sau poate fi artificială – lămpă, lanternă sau bec.



◀▲ **Lumină realistă** Aici, Vermeer a folosit lumina laterală ca să modeleze lumina și umbra de pe fața fetei. Lumina cade de sus în jos, ușor înclinat, pentru a evidenția pălăria colorată. *Fată cu pălărie roșie*, Jan Vermeer, cca 1665

Lumină trei sferturi



◀▲ **Gamă de nuanțe** Umbrele îndreaptă atenția către partea din dreapta jos, pe diagonală, scotând obiectele în relief. *Natură statică cu păsări, fructe și legume*, Jean Sánchez Cotán, 1602

Des întâlnită în cazul picturilor de interior este o sursă de lumină lângă unul din colțurile superioare ale pânzei. Aceasta creează o gamă de tonuri și pare să împingă obiectele înăuntru, făcându-le să pară mai compacte și mai realiste.

Lumină din interior

Uneori, o pictură nu are sursă de lumină externă, pentru că aceasta vine din interiorul ei și radiază spre exterior, creând un sentiment de intimitate potrivit anumitor tipuri de pictură, cum ar fi scenele de gen (scene din viața de zi cu zi). Este potrivită în special pentru scene religioase, în care lumina emanată de ființe sacre simbolizează puteri supranaturale.



◀▲ **Lumină din interior** Aici, lumina te ajută să vezi nașterea ca păstorul. Lumina de la pruncul Iisus îți conduce privirea în toate direcțiile și se reflectă pe chipul Fecioarei. *Nașterea lui Iisus*, Antonio Correggio, 1522–1530

Calitate a luminii

Artistul trebuie să notă direcția din care vine lumina și tipul folosit, deoarece sursa și calitatea acesteia influențează modul în care se dezvoltă formele. Lumina contribuie la atmosfera unui tablou. Poate să fie moale și blândă sau dură și ascuțită ca lama unui cuțit. Poate să aibă un aspect violent sau să învăluie totul subtil, ca lumina unei zile de vară. Poate să creeze

Luminare difuză



◀ **Nuanțe calde** Ceața cuprinde ca o pătură peisajul lui Friedrich. Zăpada și cerul trandafirii sunt două surse de lumină. În afară de copacul întunecat care răsare din zăpadă, există numai variații tonale subtile, de la lumină la întuneric în prim-plan, în planul de mijloc și în fundal. *Peisaj de iarnă*, Caspar David Friedrich, cca 1811

Lumina slabă estompează pictura. Nu creează nici puncte de maximă luminozitate, nici umbre perceptibile și îngustează gama de nuanțe. Artistul poate să aleagă lumina difuză în mod natural (cum ar fi ceața) sau poate filtra surse de lumină artificială.

Luminare colorată



◀ **Luminozitate** Soarele de amiază umple scena cu lumină aurie și creează un sentiment de căldură. *Cules de mere în Eragny-sur-Epte*, Camille Pissarro, 1888

Lumina poate domina un tablou. Culoarea ei poate influența pictura ca întreg, așa cum se întâmplă cu un filtru colorat aplicat peste o fotografie. Lumina colorată creează o stare, fie ea veselă sau tristă. Dacă este colorată, la fel sunt și umbrele. Contrastul dintre nuanțe este mai precis în cazul luminii colorate, pentru că până și galbenul este mai închis decât albul. Prin urmare, umbrele corespunzătoare sunt mai deschise ca nuanță decât negrul.

Luminare plată

Cu excepția câtorva picturi chinezești, lumina și umbra sunt obsesii europene, în special din Renaștere până în epoca modernă. Artiștii care nu imită lumea reală nu au nevoie să folosească lumina și umbra ca să convingă că picturile sau desenele lor sunt tridimensionale.



◀ **Lumi ale spiritelor** Drumul către lumea de dincolo este într-un limbaj stilistic care exclude efectele de lumină. *Pictură aborigenă pe coajă de copac*, nedatată



◀ **Relații dintre culori** Limbajul vizual al acestui tablou nu se bazează pe contrastul tonal și nu încearcă să dea impresia tridimensionalității. *Roșu albastru*, Ellsworth Kelly, 1964

Luminare puternică

Lumina strălucitoare creează contraste tonale puternice, cu puncte de maximă luminozitate și umbre întunecate, și evidențiază detalii. Lumina puternică este cea mai bună când vine dintr-un unghi, pentru că subliniază jocul celor două registre ale gamei tonale. Cuvântul italian *chiaroscuro* (clarobscur) este uneori folosit pentru maniera în care artiștii aranjează lumina și umbra ca să dea formă.



◀ **Realism curajos** Lumina puternică creează contraste tonale dramatice și fixează ochiul pe cel mai important amănunt din poveste – Sfântul Toma atingând rănilor lui Hristos. *Îndoiala Sfântului Toma*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602–1603

Luminare dintr-un punct



◀ **Săgeată de lumină** Tabloul contopește mijloacele artistice și simbolismul. Lumina lunii o simbolizează pe zeița romană a lunii, Diana, și atrage atenția asupra chipului și trupului lui Endymion, adormit pe veci în schimbul tinereții veșnice. *Somnul lui Endymion*, Anne-Louis Girodet, 1791

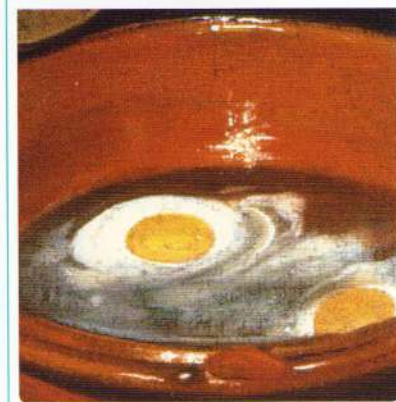
O altă modalitate dramatică de a lumina un tablou este atintirea unei raze de lumină spre o singură zonă. Ca un spot pe o scenă, ea îți reține atenția în secțiunea luminată, scoasă în relief dramatic de umbra adâncă din jur.

MAXIMĂ LUMINOZITATE

Punctele de maximă luminozitate – zone extrem de mici, foarte luminate – pot face o suprafață să strălucească. Fiind cele mai deschise tonuri dintr-o imagine, îți atrag atenția. În pictura în ulei, artiștii merg de obicei de la nuanțe întunecate la deschise, adăugând punctele de maximă luminozitate la sfârșit. Acestea pot fi albe, dar și galben lămâie sau oranj pal. Stratul gros de vopsea poate să mărească impactul.



◀ **Străluciri** Tușele de alb fac să strălucească smalțul unei umile oale de lut. *Bătrână gătind ouă*, Diego Velázquez, 1618



Materială și tehnici

Pigmentul – pudră colorată – este combinat cu un material lichid pentru a crea vopsea. Acest lichid poate fi ulei, gălbenuș de ou sau doar apă, iar, când se usucă, ajută vopseaua să se întărească pe suport (suprafață de lucru). Materialele folosite la desen sunt diferite, pentru că sunt deja uscate. Granulele de pigment se lipesc de fibrele din hârtie. Sculptura are propriile materiale: în principal piatra, metalul sau lemnul, plus o serie de materiale moderne. Fiecare material are propriile tehnici. Unele materiale îi impun artistului tehnica, altele sunt mai permissive.

Primele materiale

În ce privește picturile, artiștii medievali și cei renașcențiști nu aveau decât o opțiune: tempera cu emulsie grasă de ou, pe panou (din lemn). Tipul de lemn folosit varia în funcție de ce creștea în zona respectivă și, în prezent, lemnul este folosit de istoricii de artă ca indiciu pentru a afla țara de origine a unei

lucrări. Picturile italienești pe panou din secolele XIV–XVI sunt de obicei pe lemn de plop, artiștii flamanzi lucrau pe stejar, iar cei germani pe pin, brad, tei sau stejar. Uneori artiștii timpurii realizau și picturi murale, fresce, des întâlnite în bisericile și capelele din Italia. Artiștii medievali și renașcențiști lucrau la comandă, de obicei pe teme religioase.

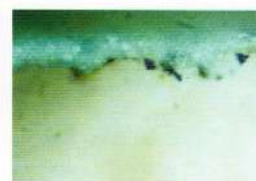
Tempera cu ou

Culorile tempera cu emulsie grasă de ou, vii și cu contrast bun, sunt durabile și își păstrează strălucirea. Se folosește de obicei doar gălbenușul, amestecat cu apă și transformat într-o emulsie. Oul se usucă în câteva minute, așadar artistul nu poate amesteca culorile pe suprafața pânzei și nu poate folosi nici tehnica *impasto* (vopsea groasă), ci așază un strat subțire de vopsea folosind tușe paralele pentru a crea forma. Acest material pretențios a fost înlocuit de vopsele de ulei, dar a mai fost folosit de câteva ori în secolele din urmă.

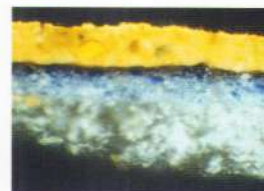
► **Tempera cu ou pe lemn de plop** Primii pictori italieni se mândreau că stăpâneau tehnica dificilă tempera cu ou. Mulți lucrau în stilul bizantin al timpului, folosind multă foiță de aur. *Schimbaria la față a lui Hristos*, Duccio di Buoninsegna, 1311



▲ **1. Schiță preliminară** Lucrând cu schițe preliminare, artistul face un desen detaliat pe stratul de deasupra, de ghips sau de cretă. Desenul se vede în zonele unde stratul de tempera s-a șters.



▲ **2. Straturi de vopsea** Veșmintele personajului îngenunchat sunt pictate cu verde veronez și alb de plumb. Mărite de 380 de ori, unele zone negre sunt vizibile între straturile de ghips și vopsea.



▲ **3. Secțiune transversală în foiță de aur** Liniile care arată faldurile robei ultramarin a lui Iisus sunt poleite cu foiță de aur, conform tradiției bizantine. Mărirea de 130 de ori arată foiță de aur din susul picturii.



▲ **4. Fragment din foiță de aur** Datorită măririi de 185 de ori, poți vedea că foiță de aur s-a subțiat pe roba lui Iisus, dezvăluind culoarea galbenă-maronie a mordantului pe care Duccio l-a folosit ca să fixeze foiță de aur.

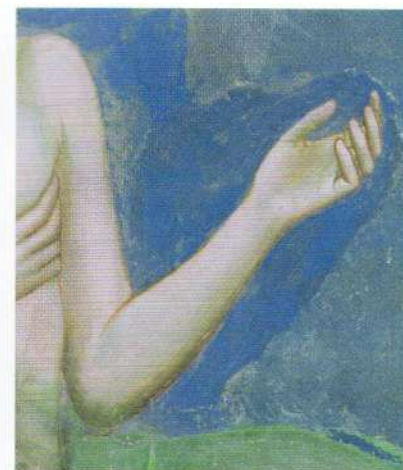
▲ **Secțiune transversală în suport** Plăcile de lemn erau lipite și finisate până deveneau netede (1). Apoi erau acoperite cu mai multe straturi de ghips alb (în Italia) sau cretă (în nordul Europei) amestecat cu clei din piele de animal (2) înainte să fie pictate (3) și aurite (4).

Frescă

Artistul desenează o schiță pe perete și pictează cu pigmenți pe bază de apă direct pe tencuiala udă, de unde și cuvântul *fresco* („proaspăt”, în italiană). Peretele trebuie pictat pe bucăți. Când tencuiala se usucă, fresca devine o parte din ea și va dura cât aceasta. Artiștii pot să picteze și pe pereți uscați, ceea ce e mai ușor, dar vopseaua e posibil să se exfolieze pentru că nu s-a integrat în suprafața tencuiei. Fresca nu este potrivită decât în climatul uscat, deoarece umezeala degradează tencuiala.



▲ **Restaurare a frescelor** În Italia, cutremurele amenință frescele. Restauratorii încearcă să înlocuiască fragmentele lipsă, nu să ascundă lucrarea originală sau să o „îmbunătățească” folosind alte vopseluri. Această frescă din biserica Sfântul Francisc, din Assisi, a fost restaurată după cutremurul din 1997. *Patru Doctori ai Bisericii*, Maestrul Isaac, 1290–1295



▲ **Îmbinări vizibile** Giotto, care a pictat toți cei patru pereți ai capelei Scrovegni din Padova, a trebuit să calculeze cât putea să lucreze în fiecare zi, pentru că doar acea parte din zid era tencuită la prima oră a dimineții. Pictarea unei fețe putea să dureze o zi, în timp ce zonele cu pete plate de culoare se pictau mai repede. Culorile trebuiau să se potrivească de la o secțiune la alta: acolo unde culorile nu se potrivesc, se văd îmbinările. Acestea se numesc *giornate*, de la cuvântul italian pentru „zi”. *Botezul lui Hristos*, Giotto, cca 1305

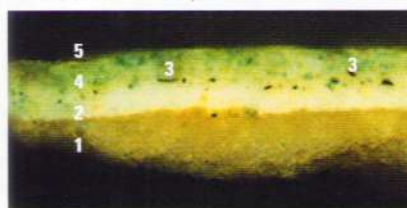
În cazul picturilor în ulei, culorile se amestecă cu un ulei vegetal care se usucă în mod natural când este expus la aer. Uleiul de in este cel mai bun și cel mai des folosit, deși uneori a fost folosit și cel de nuc, în Italia secolului XVI, și cel din sămânță de mac, în picturile franceze și olandeze din secolele XVII și XIX.

Pregătire a unei picturi în ulei



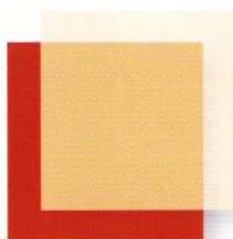
Ca la tempera cu ou, suportul – panou sau pânză – trebuie preparat pentru o lucrare în ulei. Straturi de ghips sau cretă amestecate cu grăsime animală creează o suprafață absorbantă, netedă, care se poate etanșa, ca straturile de vopsea să nu se amestece. Picturile în ulei sunt de obicei date cu lac, pentru a spori intensitatea culorii, a evidenția detalii și a da strălucire. În timp, lacul se înneștește, rezistând mai puțin decât pictura de dedesubt.

▼▼ **Straturile unei picturi pe panou** Stratul de bază din cretă și clei de oase (1) a fost etanșat cu ajutorul unui strat izolator (2). Artistul a adăugat probabil particulele negre (3) ca să întunece stratul de vopsea verde (4). După ce s-a uscat, pictura a fost lăcuită (5). *Judecata de Apoi*, Jan van Scorel, cca 1550



Glasiuri

Picturile în ulei pot fi transparente sau opace. Artistul aplică straturi subțiri de vopsea, lăsându-le să se usuce pe rând, ca să construiască straturi complexe, luminoase, translucide. Acest mod clasic de utilizare a culorilor de ulei, „procedeu flamand”, a fost perfecționat de Jan van Eyck. El aplica deseori lac (verniz) pe tempera uscată.



▲▲ **Adâncime a culorii** Asemenea unor foi de celofan așezate una peste alta, fiecare strat modifică culoarea celor de deasupra lui și de sub el. Efectul este vizibil pe turban. *Bărbat cu turban*, Jan van Eyck, 1433



Îmbinare armonioasă

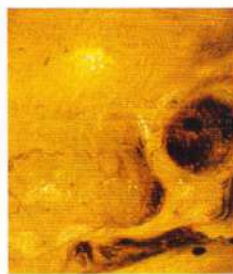
„Tot ce îi cer unui artist [picturile în ulei] este grijă și dragoste, pentru că uleiul în sine are calitatea să facă nuanțele mai netede, mai fine, mai delicate și mai ușor de armonizat și de umbrat”, scria istoricul de artă italian Giorgio Vasari în 1550, încântat de acest material. Una din bucuriile picturii în ulei este că artistul poate lucra în voie pe toată suprafața picturii – spre deosebire de tehnica tempera cu ou sau de frescă, deoarece amândouă necesită o abordare treptată. Uleiurile se pot amesteca pe suprafața picturii, creând treceri ușoare de la o culoare la alta, fără a lăsa urme vizibile de pensulă.



▲▲ **Schimbări de nuanță subtile** În această natură statică olandeză, artistul a profitat la maximum de adaptabilitatea uleiurilor, imitând căderea luminii pentru a da formă și textură suprafeței. Un asemenea realism era imposibil cu primele materiale. *Vanitas*, Pieter van Steenwyck, secolul XVII



▲ **Secțiune transversală în pânză** Lucrarea lui Steenwyck e pe o pânză din mătase bine întinsă (1). Apoi a fost acoperită cu un strat de grund care să fixeze cleiul (2), înainte să fie pictată (3), în mai multe straturi, și dată cu lac (4).



Pictură în cuțit

Culorile de ulei sunt de obicei diluate cu terebentină sau un solvent asemănător, pentru a le subția și a le face mai ușor de folosit și întins. Solventul determină și uscarea mai rapidă a vopselei. Totuși, culorile de ulei se pot aplica și în straturi foarte groase, fără să fie diluate, folosind tehnica *impasto*. În timp ce Vechii Maeștri aveau tendința să păstreze *impasto* pentru punctele de maximă luminozitate pale, opace, pictorii moderni folosesc uneori această tehnică fără un scop anume.

► **Exagerare** Frank Auerbach este renumit pentru utilizarea extravagantă a tehnicii *impasto*, în care urmele cuțitului de paletă se văd foarte clar. *Cap al Gerdei Boehm*, Frank Auerbach, 1965



▲ **Aplicare** Cuțite cu mâner drept și mâner îndoit sunt destinate picturii cu cuțitul în tehnica *impasto*.

▼ **Secțiune transversală în impasto** În loc de straturi netede, subțiri, pânza (1) este încărcată cu vopsea groasă, neuniformă (2 și 3)



ULEI PE CUPRU

Cuprul plat este rigid, câtă vreme este mic, și asigură o suprafață netedă și neabsorbantă. Este potrivit pentru picturi detaliate și culori ca ale bijuteriilor, cu contrast bun al luminii și umbrei. Unii artiști au făcut carieră cu picturile pe cupru.



▲ **Măreție la scară mică** Detaliul din această pictură pe cupru este desăvârșit, în ciuda dimensiunilor mici (30x25 cm). *Ceres și Stello*, Adam Elsheimer, cca 1600