

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
Izvorul	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
Concavitățile 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
Gradienții 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
Ațiune 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
Imagina 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>	445
<i>Bibliografie</i>	475
<i>Indice</i>	493

RUDOLF ARNHEIM a fost profesor emerit de psihologia artei la Universitatea Harvard. Dintre volumele publicate amintim: *Film as Art* (University of California Press, 1957), *Visual Thinking* (University of California Press, 1959), *The Dynamics of Architectural Forms* (University of California Press, 1977) și *The Split and the Structure: Twenty-Eight Essays* (University of California Press, 1996).

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*

© 1974, 2004 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press

© 2011 by Editura POLIROM, pentru ediția în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Johannes Vermeer (1632-1675), *Atelierul*, 1666-1667, ulei pe pânză, Kunsthistorisches Museum, Viena

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

ARNHEIM, RUDOLF

Arta și percepția vizuală: o psihologie a văzului creator / Rudolf Arnheim;
trad. de Florin Ionescu. – Ed. a 2-a. – Iași: Polirom, 2011

Bibliogr.

Index

ISBN 978-973-46-1978-8

I. Ionescu, Florin (trad.)

7

Printed in ROMANIA

Rudolf ARNHEIM

Arta și percepția vizuală
O psihologie a văzului creator

Ediția a II-a

Traducere de Florin Ionescu

POLIROM
2011

Atunci când copilul desenează primul său cerc, el încă nu stăpânește spațiul bidimensional, ci doar a anexat o bucățică de teritoriu pe hîrtie. Am văzut că trebuie parcurs procesul lent de diferențiere a diferitelor relații unghiulare înainte de a putea spune că copilul dispune într-adevăr de posibilitățile formale ale tehnicii respective. Tot astfel, modelarea primului glob de argilă nu înseamnă cucerirea organizării tridimensionale, ci reflectă doar tipul cel mai elementar de concept formal, care nu diferențiază nici forma, nici direcția. Dacă am face o analogie cu ceea ce se întîmplă în desen, globul „primordial” reprezintă orice obiect compact – un om, un animal, o casă. Nu pot spune dacă această fază există în activitatea copiilor și nici nu am găsit exemple în istoria artei. Exemplele cele mai apropiate par a fi acele mici figurine paleolitice din piatră ce reprezintă femei grase, cea mai cunoscută dintre acestea fiind „Venus din Willendorf”. Aceste figurine, cu capete, pîtece, sîni și coapse rotunde, par într-adevăr să fi fost concepute ca îmbinări de sferice menite să redea forma omenească. Ne putem întreba dacă obezitatea lor se explică doar prin subiect – simboluri ale maternității și fertilității, ori preferința omului preistoric pentru femei grase – sau constituie și o manifestare a unei concepții formale timpurii în faza sferică.

Bare și plăci

Modul cel mai simplu de reprezentare a unei direcții în sculptură, corespunzînd liniei drepte din desen, ni-l furnizează bara. O bară este, desigur, totdeauna un obiect tridimensional din punct de vedere fizic; dar așa cum lățimea unei trăsături de penel nu „contează” în stadiile inițiale ale desenului și picturii, tot astfel bara în sculptură este produsul unei concepții unidimensionale, reprezentînd mai ales direcție și lungime. Exemple potrivite putem găsi printre figurile de teracotă create în Cipru și la Micene în mileniul al II-lea î.Hr. (figura 140). Trupurile oamenilor și animalelor – picioare, brațe, boturi, cozi și coarne – sînt făcute dintr-un fel de bare aproximativ egale în diametru. Elemente-bară apar, de asemenea, în micile bronzuri ale perioadei geometrice din Grecia, cam prin secolul al VIII-lea î.Hr. Copiii își alcătuiesc figurile de lut și plastilină din bare semănînd cu niște cîrnăciori. Acest stadiu se manifestă probabil universal la începuturile modelajului. El a generat, de asemenea, construcții foarte rafinate ale sculpturii moderne, în care tija de metal se combină în aranjamente spațiale complexe.

Pentru a continua descrierea diferențierii într-un mediu tridimensional avem nevoie de doi termeni. Dimensiunile spațiale ale unui obiect se referă la forma proprie (*dimensiuni obiectuale*) și la configurația pe care el o creează în spațiu (*dimensiuni spațiale*). Astfel, un colac de sîrmă este asemănător barei, unidimensional, ca obiect, dar bidimensional în ceea ce privește configurația în spațiu.



Figura 140

Figurină miceniană din teracotă reprezentând un bou,
1400-1100 î.Hr., Metropolitan Museum of Art, New York

Cea mai simplă combinație de bare generează configurații de două dimensiuni spațiale, adică organizări într-un singur plan, limitate inițial la relația ortogonală (figura 141a). Ulterior, se adaugă a treia dimensiune la configurațiile ce ocupă mai mult decât un singur plan (b). Și aici, prima relație este unghiul drept. Un plus de diferențiere în orientare duce la legături oblice între unități în două sau trei dimensiuni (d) sau la îndoiri și răsuciri (c). Lungimea unităților este probabil nediferențiată la început, așa cum am constatat și în cazul desenului (vezi figura 132). Distincțiile de lungime apar treptat. În exemplele de mai sus, dimensiunea obiectuală a rămas constantă, modificându-se numai dimensiunile spațiale. În figura 141e forma obiectului însuși s-a schimbat în modul cel mai simplu posibil prin introducerea unei diferențe de circumferință: trunchiul este mai gros decât picioarele. Figura 141f introduce plăcile, forme bidimensionale, iar în formele cubice din figura 141g a treia dimensiune obiectuală devine o componentă activă a concepției vizuale, nerămânând doar o simplă prezență fizică. În sfârșit, în figura 141h apare diferențierea de formă în cadrul unității bi- sau tridimensionale. Se înțelege că variațiile de mărime și orientare în spațiu notate pentru obiectele nediferențiate

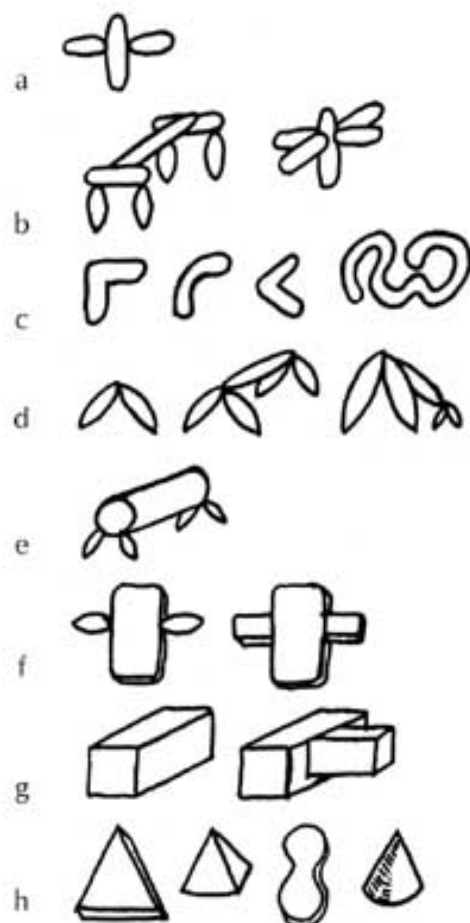


Figura 141

din figura 141a-e se pot aplica și celorlalte obiecte mai complexe, ajungându-se astfel la compoziții foarte complicate.

Dimensiunile obiectuale pun unele probleme grele, specifice sculpturii. Un glob ne apare la fel privit din toate părțile, datorită formei sale simetrice în raport cu un punct central. O bară, un cilindru sau un con este simetric în raport cu o axă centrală și nu-și schimbă aspectul atunci când se rotește în jurul axei. Dar aceste forme simple încetează curînd de a satisface nevoile sculptorului. Figura umană, mai ales, reclamă reprezentarea unor configurații ce sînt simetrice în două dimensiuni, fiind așadar cel mai simplu de redat pe o suprafață plană. Să luăm, de exemplu, fața. Dacă redăm capul printr-o sferă, trăsăturile feței pot fi incizate pe suprafața acesteia. Soluția poate părea totuși nesatisfăcătoare. În primul rînd se singularizează un aspect pe suprafața sferei, a cărei formă face această distincție cu totul arbitrară; și apoi simetria bidimensională a feței este redată pe o suprafață curbă, și nu pe una mai

simplă, plană. Același lucru se poate spune și despre corpul omenesc în ansamblu. Ce este de făcut? În privința feței, soluția cea mai simplă este să renunțăm la ea. Exemple pot fi găsite printre figurinele paleolitice de tip „Venus”. De pildă, femeia din Willendorf are capul înconjurat simetric cu cozi de păr, dar n-are deloc față. Și aici putem specula că s-a procedat astfel, în parte sau integral, din dorința de a nu încălca logica simplității vizuale.

Există și alte soluții. Putem tăia un segment din sferă, plasând apoi fața pe planul rezultat. Fețe plane de acest fel, asemănătoare unor măști, se întâlnesc frecvent în stilurile sculpturale timpurii, la figurinele africane și la teracota *haniwa* din Japonia, ca și la primele încercări de portrete sculptate ale studenților în artă din Occident. Picasso a redat uneori capul printr-o combinație de două piese : un volum sferic atașat unei plăci verticale pe care se află fața. Problema poate fi rezolvată mai radical reducând tot capul sau toată figura la o formă plată. Figura 142 ne arată o figurină indiană în care simetria frontală a corpului apare în forma cea mai simplă, bidimensională. Tipul cel mai primitiv de mici idoli din piatră găsiți la Troia și în insulele Ciclade este făcut din plăci dreptunghiulare de marmură, cărora li s-a dat forma unei viori. Chiar și acolo unde fețele frontală și dorsală prezintă un oarecare relief, nu



Figura 142

Figurină indiană, Boston Museum of Fine Arts

există încă o față laterală care să poată participa activ la formarea conceptului tridimensional. În cadrul aceleiași culturi găsim combinații de forme bi- și unidimensionale: bunăoară, trunchiul unui corp este o placă frontală, pe când capul și picioarele au rotunjimea nediferențiată, de vază, caracteristică unui stadiu anterior.

Unele părți ale corpului nu se integrează în planul frontal: nasul, sinii, labele picioarelor. Putem găsi o soluție radicală a acestor probleme privind capul băiatului ținut în brațe de statueta cea mai mică din figura 143. Capul



Figura 143

Statuete din Cipru, Metropolitan Museum of Art, New York

are forma unei securi – numai nasul, ca să zicem așa, ochii fiind scobiți lateral. În stadiul legăturilor dreptunghiulare, nasurile și sinii se situează perpendicular pe planul frontal. Figura 144a reprezintă secțiunea unui cap turtit, al cărui nas iese în afară, într-un unghi drept. Atunci când, printr-o diferențiere ulterioară, se ajunge la forme mai organice (b), avem, foarte logic, curioasele capete de pasăre ale statuțelor din figura 143. Soluția apare,

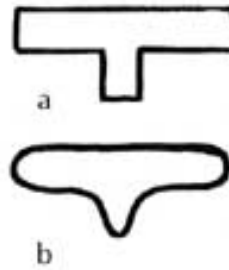


Figura 144

de asemenea, în mod independent probabil, și la primele opere sculpturale ale altor culturi.

Simetria frontală strictă a sculpturii primitive este abandonată treptat. Chiar și în arta egipteană și în primele faze ale artei grecești, simetria este încă evidentă într-o asemenea măsură încât Julius Lange o consideră legea fundamentală a compoziției sculpturale în aceste stiluri arhaice.

Ca și în cazul desenului, diferențierea figurii nu se produce numai prin adăugarea de noi unități elementului de bază, ci și prin subdiviziune internă. În figurile 142 și 143 îmbrăcămintea este reprezentată prin linii incizate. Aceste sculpturi primitive ne arată totuși cum subdivizarea evoluează de la simpla incizie la un procedeu mai sculptural, tridimensional. Liniile incizate, rămășițe ale tehnicii desenului, sînt înlocuite cu muluri. Pe suprafață se aplică fișii circulare reprezentînd ochii. În statuile de tineri din perioada grecească arhaică (secolul al VI-lea înainte de erei noastre), asemenea fișii sînt folosite pentru a marca linia despărțitoare dintre abdomen și coapsă. Pieptul bombat se distinge de stomac mai curînd prin diferențieri unghiulare decît prin simple linii de demarcație. Aceste muluri devin treptat mai fine și fuzionează cu suprafețele pe care se aplică, iar liniile incizate devin cavități ce reprezintă gura sau scobitura ochiului. Din îmbinarea unor unități separate se creează treptat un relief continuu. Figura 145 ilustrează procesul prin două secțiuni schematiche.



Figura 145

Cubul și rotundul

Figura plată, pentru care ne-au servit ca exemple idoli de marmură din Ciclade, reprezintă corpul omenesc în două dimensiuni obiectuale. Diferențieri ulterioare adaugă o a treia dimensiune obiectuală. Cea mai simplă realizare a acestei forme o constituie cubul tridimensional, în care cele trei direcții spațiale se întâlnesc în unghi drept. Pe lângă planurile dorsal și frontal, avem acum și două fețe laterale. Construcția vizuală a figurii din patru aspecte principale dispuse în unghi drept unul față de celălalt a fost formulată prima oară de Emanuel Löwy ca lege a sculpturii arhaice grecești. Ea se poate aplica totuși, mai general, oricăror opere sculpturale în această fază specifică de dezvoltare timpurie. Rotunjimea neîntreruptă a corpului uman sau animal este divizată în imagini parțiale independente, de pildă imagine frontală, profiluri, imagine din spate, care constituie cele mai simple aspecte perceptuale. Devine astfel posibil ca sculptorul să se concentreze la un moment dat asupra unei compoziții parțiale relativ închise, pe care o poate examina fără să-și schimbe punctul de observație. El poate lucra mai întâi asupra aspectului frontal, apoi asupra celui lateral și așa mai departe. Combinarea aspectelor rămâne o fază secundară a procesului.

Independența celor patru aspecte este izbitor ilustrată de taurii înaripați și leii ce străjuiau la porțile palatelor asiriene (figura 146). Privit din față, un asemenea animal prezintă două picioare anterioare simetrice și nemișcate. Aspectul lateral însă redă patru picioare în mers. Aceasta înseamnă că sub un unghi vizual oblic numărăm cinci picioare. Dar o asemenea adunare a unor elemente disparate dăunează conceptului urmărit. Pentru asirieni, important era caracterul complet al fiecărui aspect.



Figura 146