

0.50

148



Ion Daghi

MIJLOACELE DE REALIZARE A COMPOZIȚIEI DECORATIVE FRONTALE



CUPRINSUL

Introducere	3
Obiectul compoziției	6
Mijloacele principale de realizare a compoziției decorative	7
Mijloacele materiale	8
Mijloacele plastice	12
Mijloacele artistice	21
Construirea artistică	25
Contrastul și nuanță	26
Principiile fundamentale de construire a compoziției decorative	29
Ritmul	29
Proporția	32
Simetria	36
Dinamica	40
Echilibrul	42
Încheiere	46

Redactor F. Răileanu
Tehnoredactor O. Țuțuianu
Ilustrații, coperta I. Daghi

Bun de tipar 20.05.93. Coli editoriale 5,42. Coli de tipar 4,25.
Tiraj 8000. Prețul de livrare 137 r. Tiparul executat
sub comanda nr. 30217 la Combinatul Poligrafic,
277004, Chișinău, str. Petru Movilă nr. 35.

4306011700—069
D — scris. M.Ș.I. din Moldova—92
M752(10)—93
ISBN—5—372—01368—0

© Lumina, 1988, I. Daghi, 1993

INTRODUCERE

Succesele în educația tinerei generații depind de pregătirea calitativă a cadrelor didactice, nivelul de cunoștințe și de priceperile lor de a îmbina teoria cu practica.

La etapa actuală, în legătură cu intensificarea orientării profesionale a elevilor, o atenție deosebită se acordă studierii artei decorative.

Elevii școlilor medii generale la lecțiile de artă plastică și studenții facultăților de grafică și pictură de la instituțiile superioare de învățământ vor lua cunoștință de principiile de realizare a trei tipuri de compoziții: frontală, volumetrică și spațial-volumetrică.

Condiția principală a însușirii acestor tipuri de compoziții constă în studierea mijloacelor principale (materiale, plastice și artistice) de realizare a compoziției decorative pe suprafața plană, adică frontală (din latină „*frontis*“ — anterior, suprafața din față). Acest compartiment pune baza cunoștințelor și pentru alte obiecte de artă decorativă și design. Expunerea și sistematizarea metodică a materialului didactic în lucrarea de față urmărește scopul de a-l face accesibil atât pentru școlile generale, cât și pentru școlile de arte plastice pentru copii, unde se studiază pictura, desenul, arta decorativă și alte discipline legate de domeniul artelor plastice. Compoziția decorativă frontală este importantă ca obiect prin aceea, că contribuie la însușirea de către copii a diferitelor mijloace de exprimare plastică, dezvoltă capacitatea de a lega arta cu natura nu numai prin sentiment, dar și prin logica gândirii, le formează atitudinea creatoare față de realitate, simțul frumosului, le cultivă interesul creator și simțul satisfacției de rezultatele obținute.

Scopul principal al lucrării „Mijloacele de realizare a compoziției decorative frontale“ este dezvoltarea capacității de gândire plastică la elevi, sporirea nivelului de cunoștințe din domeniul artelor plastice, cultivarea gustului estetic și a culturii artistice a lor. Citiitorii vor fi familiarizați cu procedeele de realizare a lucrărilor plastice decorative, principiile de construire a compozițiilor bazate pe însușirea treptată și în complex a diferitelor mijloace; ei vor primi indicații concrete pentru îmbunătățirea procesului de creare a compozițiilor.

Arta decorativă le va da tinerilor cunoștințe despre lumea înconjurătoare, care le vor completa pe cele căpătate la alte discipline.

În acest scop trebuie asigurată cunoașterea mijloacelor materiale și a celor plastice, principiilor de îmbinare a liniilor și formelor,

creării diferitelor variații de ton și culoare; înțelegerea însușirilor lor interioare și efectelor exterioare ale acestor mijloace (extragerea de ton a culorilor, îmbinările de forme plate, morfogeneza lor, deprinderea de a obține efectele artistice: gama, valorația, stilizarea, construirea compozițiilor ș. a.).

Vom menționa, că la prima vedere modalitățile plastice nu sînt decît niște urme lăsate de mijloacele materiale pe suprafața decorată, elemente plastice ca linia, pata, forma, culoarea și altele.

Atunci, însă, cînd este vorba de exprimarea plastică, de interpătrunderea reciprocă a tuturor procedeelor de realizare compozițională a lucrării în procesul de creație, aceste elemente devin uneltele, modul sau mijloacele de expunere a gândului și sentimentului omului, la fel ca și literale pentru un poet sau sunetele muzicale pentru un compozitor.

Ca urmare a studierii mijloacelor artistice elevii și viitorii pedagogi capătă deprinderi de a le folosi, de a transmite elementelor compoziționale o combinație plăcută de tonuri cromatice, de a le aduce într-o evidentă armonie, de a le repartiza în planul compozițional al suprafeței decorate. Fiind astfel pregătiți, autorii iau o atitudine analitică față de rezolvarea oricărei lucrări. Astfel, ei examinează de sine stătător compozițiile proprii, orientîndu-se spre conceperea activității artistice personale. Doar anume această facultate de concepere a activității artistice personale și trebuie să devină principala sarcină a oricărei instruirii metodice, urmărite de însușirea compoziției frontale decorative.

Mijloacele de creare a lucrărilor plastice bazate pe anumite legități trebuie să fie însușite de toți. Importanța educației artistice morale și estetice a elevilor e impunătoare, datorită căreia se pun noi sarcini menite să ridice eficiența lecțiilor de artă plastică. O deosebită pondere are problema însușirii de către tineret a mijloacelor de realizare a compoziției, deoarece prin intermediul lor se pune baza cunoștințelor din domeniul artei decorative aplicate (compoziția este o formă de realizare a ei). Însușirea insuficientă a compoziției este incompatibilă cu crearea unei adevărate opere de artă.

Procesul tradițional de instruire, folosit pînă în ziua de azi, nu face față cerințelor înaintate de viață. Iată de ce se fac multe căutări intense de rezolvare a problemelor educației artistico-estetice. În această privință Boris Hemenski propune un program pentru clasele primare, cuprinzînd noi cerințe față de instruirea artistică. El susține: „Perceperea se consolidează tot timpul prin activitatea practică creatoare. Doar nu întîmplător se spune, că acțiunea de pătrundere a copilului în esența fenomenului stă în vîrfurile degetelor sale. Aceste două procedee de cunoaștere sînt inseparabile și stimulează mîinile și gîndirea în productivitatea muncii”.

B. Hemenski pune un accent deosebit pe îmbinarea activității intelectuale și practice în procesul educării artistice.

Un principiu analogic propune și investigatorul în științe pedagogice E. V. Șorohov în cartea sa „Bazele compoziției”: „Studierea bazelor compoziției permite să fie folosite corect, ținîndu-se seama de

individualitatea pictorului, mijloacele expresive ale artei plastice și decorativ-aplicate în munca practică, simplifică calea spre căutarea unei soluții mai reușite”.

Care sînt bazele compoziției decorative în arta plastică? Sînt aceleași legi ale naturii ca ritmul, proporția, simetria, dinamica, echilibrul și altele, numai că reflectate în compoziție într-o formă specifică artei decorative. Studiind bazele artei plastice, elevii trebuie să fie dezvoltăți multilateral, să poată întrebuița liber la construirea compozițiilor legile dezvoltării dialectice a realității. Ignorarea lor în procesul de învățămînt și în activitatea de creație poate duce la devalorizarea lucrărilor artistice.

În prezent avem lucrări teoretice despre arta decorativă aplicată, însă, după părerea noastră, tema mijloacelor principale de realizare a compoziției decorative nu este pe deplin elucidată. Iată de ce ținem să subliniem în mod deosebit importanța studierii acestei teme, care contribuie la pregătirea artistică a viitorului specialist, la instruirea sub aspect practic și teoretic a viitorului pictor-pedagog.

OBIECTUL COMPOZIȚIEI

Termenul *compoziție* provine de la cuvântul latin „c o m p o s i t i o“, ceea ce înseamnă a compune, a alcătui. Orice lucrare artistică se compune din diferite elemente plastice, care, fiind armonizate prin anumite mijloace de exprimare, redau un anumit conținut. Procesul de organizare plastică a oricărei lucrări trece, deci, prin diferite faze de structurare a ei, precum și prin anumite stadii creatoare și de perfecționare a mijloacelor artistice, care constituie integritatea procesului de creație. Compoziția nu-i o îngrămădire a diferitelor părți, ci o coordonare artistic chibzuită.

Așadar, organizarea armonioasă a tuturor elementelor de zugrăvire, care exprimă conținutul unei lucrări și care alcătuiesc integritatea ei, se numește compoziție plastică. După metodele de creare și după tehnica de executare artistică cunoaștem mai multe feluri de compoziții plastice: compoziția de pictură, grafică, sculptură, artă decorativă aplicată și altele. Baza oricărei compoziții o constituie unitatea indisolubilă dintre toate elementele compoziționale pe baza subordonării, interpenetrării și armoniei lor integrale. Dacă într-o compoziție toate formele (atât cele principale, cât și cele secundare) se află într-o interdependență cromatică de nuanță, factură sau alt atribut, ea are un nivel artistic superior. Însușirea compoziției echivalează gradul ei de influență emoțională asupra spectatorului. În general, compoziția lucrării, nivelul ei de realizare artistică sînt strîns legate între ele. O lucrare artistică este desăvîrșită din punct de vedere compozițional, al conținutului de idei sau emoțional numai atunci, cînd și executarea ei este desăvîrșită, cînd este asigurată interpenetrarea organică a elementelor ei constitutive. Redarea integrității tabloului deseori este numită „organizarea pînzei“, adică aducerea lucrării la o asemenea armonie, care poate fi știrbită de scoaterea sau adăugarea oricărui detaliu. Procesul de creare a compoziției este asigurat de observările, prin care plasticianul face un „bilanț“ între lumea reală și cea reflectată în imaginația lui creatoare. Pentru a crea o lucrare artistică plasticianul trebuie să fie pregătit în mod special. Există cîteva discipline speciale, care pun fundamentul pregătirii artistice: desenul, pictura și compoziția. Importanța desenului este primordială. Fără cunoașterea lui nu poate fi vorba de nici o altă aptitudine a tînărului plastician.

D e s e n u l este schema sau osatura lucrării plastice. Modularea formei la potrivirea nuanțelor și culorilor prin proporționarea efectelor picturale nu este altceva decît veșmîntul artistic al creației. La rîndul ei, compoziția nu este decît spiritul viu, ideea, caracterul indi-

vidual al creației plastice, prin care se expune sau se manifestă viziunea autorului. Așadar, desenul este schema constructivă, pictura este veșmîntul artistic, iar compoziția — exprimarea conținutului de idei ale operei. Luate împreună, ele alcătuiesc integritatea creației de artă plastică, sînt întrucîtva echivalente și au o importanță de netăgăduit. Din punctul de vedere al aranjamentului lor tehnico-profesional, pe primul loc se plasează desenul, apoi — pictura, iar mai apoi — compoziția. După gradul de influență asupra spectatorului, la fel ca și după însemnătatea civică a acestor discipline în pregătirea plasticianului ca om de creație, compoziția se situează, totuși, pe primul plan.

Copiii, dacă am lua în general, nu pot rezolva probleme compoziționale de creare a unei opere serioase, mature, ca, de altfel, și începătorii de vîrstă matură, care n-au pregătire profesională.

Deci, succesele în acest domeniu depind de dirijarea didactică și metodică, studiarea sistematică a teoriei și practicii, însușirea treptată a materialului de la simplu la compus. Predarea disciplinei „compoziția“ cere, ca pedagogul să aibă un nivel înalt de dezvoltare multilaterală. Asume această trăsătură face ca să se deosebească compoziția de toate celelalte obiecte instructiv-educative. Ea este chemată să dezvolte la copii gîndirea logică.

Temele compozițiilor pot fi foarte variate. Fiecare compoziție, fiecare temă necesită o realizare competentă la tratarea oricărui domeniu de activitate umană. Compoziția sau lucrarea artistică este o „părțică“ din mentalitatea autorului. Ea propagă ideea lui. Iată de ce spiritul compoziției este strîns legat de spiritul autorului, de factura lui intelectuală, care îl prezintă ca exponent al unei epoci, unei anumite societăți. De aici și opinia deductivă, că plasticianul este un creator ideologic combatant. Prin lucrările sale artistice el propagă ideile avansate ale societății.

Chiar dacă autorul abandonează creația, operele sale continuă dialogul estetic și ideologic cu spectatorul. Această legătură strînsă dintre autor și creație cere să se acorde o atenție deosebită compoziției, care și determină capacitatea profesională a plasticianului de a exprima conținutul. La rîndul ei, însăși legătura indisolubilă dintre compoziție și conținut constituie valoarea lucrărilor artistice, la fel ca și iscusința autorului de a imprima lucrărilor proprii spiritul său.

MIJLOACELE PRINCIPALE DE REALIZARE A COMPOZIȚIEI DECORATIVE

Pentru a crea o operă artistică autorul trebuie să fie bine pregătit. În primul rînd este necesar ca el să cunoască bine mijloacele de exprimare a compoziției plastice: materiale (creioanele, pensulele, vopselele, hîrtia, cartonul ș. a.), plastice (linia, pata, forma, tonul, culoarea, dunga, fîșia ș. a.) și artistice (compunerea, construirea, modularea, obținerea gamei, stilizarea, generalizarea ș. a.).

Rolul principal în realizarea unei compoziții decorative frontale revine mijloacelor materiale, care, în condițiile instruirii în școală sînt: vopselele de apă, hîrtia, guma, creionul, pensulele ș. a.; fără ele este imposibilă crearea lucrării de artă plastică.

Vopselele sînt compuse din substanțele de vopsire (pigmenți sub formă de praf de împlutură (tincvais), conservanți (glicerina, mierea) și din cele de legătură (cleiul, uleiul), liantul. Substanțele de vopsire au culoare și însușirea de a vopsi diferite materiale. Însușirile coloristice ale diferitelor probe de argilă au fost observate încă de oamenii primitivi, cu zeci de mii de ani în urmă. Amestecînd praful de diferite minereuri, de roci, silicați, carbonați și hidrați de carbon de origine animală cu diferite grăsimi și cleiuri, ei pictau, vopseau diferite suprafețe și obiecte. Astfel, omul a creat vopseaua.

În prezent industria de lacuri și vopsele are un nivel înalt de tehnologie, la baza căreia totuși, sînt coloranții plastici sau pigmentii. După însușirile și componența lor chimică pigmentii se împart în două grupe generale: de origine organică (obținuți prin descompunerea organismelor animale și vegetale) și minerală (obținuți din roci și minereuri).

Pigmentii sau coloranții de origine organică au în compoziția lor substanță produsă de celule animale. La vopsire acești pigmenti au însușirea de a pătrunde în materiale, colorîndu-le în adînc. Pigmentii organici se întrebuintează mai ales în industria textilă la vopsirea țesăturilor. Ei se dizolvă în apă, spirt metilic și în alți dizolvanți. De regulă, acești coloranți organici nu-s rezistenți la lumină și nici stabili în amestecuri, în schimb au o culoare vie, curată, străvezie și sînt vopsele veritabile. Pigmentii organici sînt de origine naturală și artificială. Cei de origine naturală se dobîndesc din rădăcinile diferitor plante, din rășina uscată a unor specii de copaci, diferite insecte ș. a. Cei de origine artificială se fac din produse petroliere, gudron și cărbune de piatră (coloranții de anilină¹, fucsina, alizarină, naftalină ș. a.).

Pigmentii minerali sau neorganici sînt substanțe minerale colorate, dobîndite în mod fizic și chimic, care sînt întrebuintate în industria vopselelor și a lacurilor. Acest fel de pigmenti nu se dizolvă în apă, spirt, terebentină și alți dizolvanți. Culoarea lor nu pătrunde în materialul de vopsire. Acești pigmenti sînt aplicați cu ajutorul substanțelor de legătură doar pe suprafața care va fi vopsită.

Coloranții neorganici se întrebuintează exclusiv în pictură. Calitatea pigmentilor depinde mai întîi de dispersia, structura lor fizică și de posibilitatea mărunțirii lor.

Pigmentul bine măcinat și cernut printr-o sită deasă, fiind amestecat cu apă, nu se va depune pe fundul vasului, ci va rămîne un timp în stare de suspensie în lichid. Măcinatul fin al pigmentului influen-

¹ Anilină — lichid uleios, incolor, cu miros specific otrăvitor, folosit la fabricarea coloranților.

țază pozitiv asupra culorii vopselelor, îmbunătățește pastitatea lor, — ele se depun uniform pe suprafață.

Însă diferiți pigmenti au structură diferită — de cristal ori amorfă, de aceea mărunțirea excesivă a lor nu întotdeauna influențează pozitiv asupra structurii pigmentului și culorii lui.

O importanță pentru calitatea pigmentului o are de asemenea și puritatea lui. El trebuie să fie curat, fără săruri solubile, sulf și alte amestecuri străine, în caz contrar vopselele făcute din acești pigmenti vor fi instabile.

Pigmentii trebuie prelucrați cu liantul așa ca să redeie bine culorile spectrului. În pictură mai ales se întrebuintează pigmentii oxidanți (rocile de mangan, limonit ș. a.), silicați (luturi, hleiuri, caolină), carbonați (cretă, pietre speciale ș. a.). Pigmentii, la rîndul lor, exercită o influență diferită asupra substanțelor de legătură. Unii sînt inerți, alții formează împreună cu ele diferiți compuși chimici, iar în cazuri deosebite deseori pastelele vopselelor plastice se întăresc.

Liantele ce formează pelicula vopselei întăresc și lipesc praful pigmentilor-coloranți cu care sînt amestecate de suprafața hîrtiei, cartonului, pînzei ș. a.

În calitate de liant pot servi diferite materiale: uleiul, cleiul, smoala, ceara ș. a. După caracterul și destinația liantului ce îl conțin, sînt vopsele de ulei, de emulsie (tempera) și de clei (guașa, acuarela).

Pentru compozițiile decorative pe suprafață se folosesc mai ales vopselele de clei și de emulsie. Ele se diluează ușor, se spală cu apă.

Cele mai răspîndite în condițiile școlii sînt vopselele de acuarelă (din latină aqua — apă). Liantele pentru ele sînt, în temei, cleiurile vegetale.

Acuarelele se foloseau pe larg în arta plastică încă în evul mediu (sec. XV). Există acuarele în tuburi (subțiri), în covățele (moi) și în plăci (tari). Cele mai comode sînt acuarelele în covățele „Leningrad” cu 24 de culori. Pe lîngă pigmentii și liantele — soluții apoase de cleiuri vegetale (guma arabică, dextrina și altele), în vopselele de acuarelă se mai adaugă miere, glicerină, zahăr, fiere de bou și substanțe de conservare. Aceste vopsele au un șir de calități pozitive: se iau ușor pe pensulă, se depun uniform pe hîrtie, nu fac pete, dungi. Straturile lor sînt trainice și străvezii, poate fi observată factura, tonul și caracterul bazei lucrării decorative.

Acuarela este folosită mai ales în pictură, unde este necesar de a reda spațiul, forma și volumul obiectelor prin nuanțele de trecere fină de la un ton la altul și prin interpenetrarea tonurilor coloristice. Tehnica acuarelei s-a dovedit a fi cea mai eficientă în ceea ce privește „pictura pe ud”.

Acuarela aderă bine de suprafața decorată. După ce s-a uscat, ea nu se șterge, nu se scutură și nu crapă, se spală relativ ușor cu apă.

În arta decorativă vopselele de acuarelă n-au întrebuintare largă. Pentru compozițiile plastice decorative cele mai potrivite vopsele

(în condițiile școlii) sînt cele de clei cu caracter opac mate, nestrăvezii. Drept culoare albă nu servește suprafața de decor, ci vopseaua specială albă. Pictura cu vopsele nestrăvezii era cunoscută încă în Egiptul antic (4000—3000 î. e. n.).

Guașa este o vopsea rărită cu apă. Liantul ei este cleiul — o soluție viscoasă cu proprietăți adezive. El se extrage din oase, piele, cauciuc natural ș. a. Sau poate fi un suc gros, care se extrage din scoarța unor copaci. Dacă în vopselele de guașă consistența de clei este prea mare, ele au un luciu nedorit, iar dacă este prea mică, vopselele devin fărîmicioase și se scutură de pe suprafața hîrtiei. Cleiul care este întrebuintat mai des la pregătirea vopselelor de guașă este dextrina. Există dextrină albă și galbenă, sub formă de făină-praf. Dextrina galbenă se dizolvă în apă caldă mai bine decît cea albă, care, pentru a putea fi dizolvată, trebuie încălzită. Din cauza că este fărîmicioasă, dextrina se întrebuintează mai rar în stare pură la pregătirea vopselelor de calitate superioară. Deseori ea este folosită împreună cu alte cleiuri, gumă arabă, amidon. Vopseaua de guașă are o serie de avantaje. Cu ea se poate lucra pe diferite materiale. Placajul, pînza și lemnul trebuie să fie în prealabil grunduite, iar hîrtia și cartonul — nu. Guașa se depune foarte bine pe suprafață, dîndu-i un aspect catifelat și se usucă relativ repede.

Se va avea în vedere numai decît că guașa, cînd se usucă, devine mai deschisă, deci ea trebuie folosită cu atenție. Se recomandă de a lucra cu guașa numai „pe ud“, fiindcă așa e mai comod de dirijat proporționarea de ton.

Nu se recomandă de a vopsi des aceeași suprafață, pentru că vor apărea pete. Vopseaua trebuie să fie potrivită în proporție cu apa, să se scurgă bine de pe pensulă. Straturile depuse trebuie să fie subțiri, deoarece cele groase crapă și se scutură de pe suprafața lucrării. În guașă nu putem reda nuanțele cu treceri fine de la un ton la altul, deoarece această vopsea se usucă repede și are capacitatea de inter-pătrundere redusă. Mai larg folosită este guașa de afișe, care se amestecă bine atît cu vopselele de acuarelă, cît și cu cele de tempera. Vopselele de guașă au următorul spectru de culori: alb de zinc, galben de stronțiu, galben mediu de cadmiu, oranj de cadmiu, roșu deschis de garanță, roșu închis de garanță, roșu englezesc, roșu deschis de cadmiu, roșu închis de cadmiu, cafeniu deschis de Martie, cafeniu închis de Martie, ocru roșu, ocru șahnazarian, ocru auriu, ocru deschis, umbră naturală, umbră arsă, cîenă naturală, cîenă arsă, oxid de crom, verde de smarald, verde deschis de cobalt, verde închis de cobalt, albastru de cobalt, verde-azuriu de cobalt-crom, ultramarin, albastru de Berlin, negru de fum.

Alte vopsele de apă, care se întrebuintează des în compozițiile decorative frontale, sînt cele de emulsie sau tempera (din italiană — *temperare*, adică amestecarea vopselelor, pictură cu vopsele, a căror liant este emulsia). Tempera se deosebește de guașă prin aceea, că în componența liantului ei intră nu numai clei, dar și alte substanțe. Aceasta face ca vopselele de temperă, după ce se usucă, să nu se spele nici cu apă și nici cu dizolvanți. Tempera, ca și guașa, era cunoscută

oamenilor din vremuri străvechi. Ea se folosea în evul mediu mai ales în pictura de șevalet. Pictorii lucrau cu temperă pe scînduri grunduite, după ce acopereau suprafața cu ulei fierț sau lac.

Tempera se folosea de asemenea și la decorul pictural al edificiilor. În prezent cele mai răspîndite feluri de tempera sînt cele de cazeină-ulei și polivinilacetată.

Tempera de cazeină-ulei e compusă din emulsie și coloranți. Emulsia acestor vopsele se pregătește în fond din soluția de cazeină și ulei de in. Cazeina este un clei de origine animală, ce se dobîndește din laptele de vacă. Ca și orice produs animal, el este predispus la putrezire și de aceea durata păstrării e relativ mică. Cazeina are însușiri inconvertibile, datorită cărora vopselele după întărire nu se dizolvă în apă.

În procesul de lucru practic acest fel de tempera se poate amesteca atît cu vopsele de guașă, cît și cu cele de ulei. Tempera de cazeină este întrebuintată des de pictori la fardarea plastică a tabloului, care este un proces preventiv în arta plastică. Tempera de cazeină nu se amestecă cu cea de polivinil.

Tempera de polivinilacetat este o vopsea nouă, creată în secolul XX. Calitățile ei corespund cerințelor tehnice și economice ale societății contemporane. Această vopsea preîntîmpină coroziia metalelor, asigură rezistența la dizolvanții organici în apă, sporește rezistența la temperatură înaltă a obiectelor ș. a.

Polivinilacetatul reprezintă niște compuși chimici macromoleculari (polimeri) ai vinilacetatei combinate din substanțe incolore dizolvate în hidrocarburi speciale și în amestecurile lor cu spiritul.

Polivinilacetatul se obține din radicalii liberi ai monomerului polimerizat în soluții, suspensii ori emulsii. Polivinilacetatul se întrebuintează la pregătirea vopselelor de emulsie, inclusiv și a temperei de polivinilacetat. Aceste vopsele sînt indicate pentru crearea compozițiilor pe hîrtie, fără a fi nevoie de o careva pregătire specială a ei. Alte materiale: cartonul, pînza, placajul, suprafața peretelui trebuie grunduite preventiv. Cel mai simplu procedeu de grunduire pentru picturile cu vopsele de polivinilacetat este următorul: pe suprafața de decor se depun cîteva straturi subțiri de soluție de clei PVA, iar apoi ea este acoperită cu vopsea albă de emulsie.

Lucrările executate cu vopsele de polivinilacetat sînt mai trainice decît cele cu guașă sau acuarelă. În procesul lucrului la aceste vopsele se observă aceleași calități ca și ale vopselelor de tempera cazeină-ulei, numai că după uscarea ele capătă nuanțe mai deschise și se înmoaie în apă.

Tempera de polivinilacetat poate fi amestecată în procesul lucrului cu vopsele de guașă și acuarelă.

La executarea compozițiilor decorative pentru suprafață ca material se întrebuintează mai ales hîrtia. Crearea compozițiilor decorative necesită hîrtie de desen ori de desen liniar de bună calitate (semivatman și vatman). Pe această hîrtie se poate lucra cu creionul, guma, tușul și vopseaua. Vopselele se lipesc și se spală bine în caz de necesitate. Cea mai bună hîrtie este cea de factură granulată și cu semnul „Goznac“.

Primele linii de schițare a compoziției pe hîrtie se fac cu creionul. Însușirea de a lăsa urme pe diferite suprafețe o au și multe alte materiale. Deși creionul este o unealtă destul de simplă, au trecut multe secole pînă cînd civilizația a izbutit să inventeze prototipul creionului contemporan.

În arta plastică se folosesc creioane ce au diferită duritate (pînă la 14 gradații). Gradul de duritate se înseamnă: M (moale), T (tare).

Desenul efectuat cu creionul de grafiat are o tonalitate plăcută, puțin lucioasă, se șterge bine cu guma și nu e nevoie să fie fixat.

Guma reprezintă o substanță rășinoasă de origine vegetală sau obținută pe cale sintetică.

Gumele sînt de diferită formă și culoare și au o singură destinație: de a șterge cele scrise sau desenate. La efectuarea lucrărilor decorative frontale se folosesc gume moi, ce nu distrug factura hîrtiei.

Un alt mijloc material necesar la crearea lucrărilor plastice este pensula. Pensulele sînt aspre și moi, au diferite numere de mărime (de la 1 pînă la 30) și sînt de diferite forme (plate, rotunde, cu vîrf ascuțit sau retezat, cu părul lung sau scurt).

Pentru lucrările decorative mici și executate în guașă pe hîrtie (formatul II) mai practice sînt pensulele rotunde din păr de samur și din părul urechilor unor animale domestice. Ele nu se rod repede, sînt mai elastice, fac linii subțiri și sînt potrivite pentru îndreptarea conturilor formelor.

Mijloacele materiale de creare a compoziției plastice trebuie să fie studiate mai ales sub aspect practic.

Mijloacele plastice B.9

Ideea unei viitoare lucrări artistice poate fi comparată cu o sămînță, ce a nimerit în sol, adică în mediul viziunii creatoare a artistului plastic. Pe baza observărilor făcute asupra naturii, realității înconjurătoare, ideea se maturizează și artistul o va realiza. Cuvîntul „plastică” (din limba greacă) înseamnă sculptură, modularea expresivă a formei volumetrice în spațiu. Dar cu ce se modulează aceeași formă pe suprafață? Cu ce fel de mijloace? Care sînt elementele acestor mijloace de exprimare plastică?

Pictorul dispune, de asemenea, de elemente ale mijloacelor plastice: punctul, linia, tușa, pata, fișia, dunga, culoarea, tonul ș. a. Cu ele autorul poate reda ceva, poate „îmbrăca” ideea. Pentru a realiza artistic o compoziție frontală, mai întîi e nevoie de un plan cu o suprafață plată.

Planul este o fișie creată imaginar dintr-un număr infinit de paralele, îndreptate într-o anumită direcție. El poate fi conturat (în imaginația omului) cu o margine dintr-o parte ori din mai multe părți. În imaginația spațială planul echivalează cu o fișie de raze subțiri și dense.

Planul are două suprafețe: aversă, pe care este aplicat decorul, și reversă. O fișie, o foaie sau o coală de hîrtie sau de un alt material

nu e decît un plan cu format concret și două suprafețe plane. În arta prezentării artistice, la realizarea decorativă a compoziției este folosit principiul de „păstrare a suprafeței plate” a acestui plan. Această „păstrare” a suprafeței plate se manifestă prin tendința realizării plate a figurilor, adică prin slăbirea ori chiar lichidarea relațiilor de volum și spațiu. O însemnătate deosebită are organizarea plastică a suprafeței de zugrăvire a planului. În toate cazurile acestei organizări acționează legea integrității ritmului, simetriei, dinamicii echilibrului și gamei. Respectarea ei condiționează nivelul de perfecțiune a operei.

În procesul organizării suprafeței compoziționale evidențiem (după localizare) următoarele forme, dar și de caracter: de centru, locală, pe diagonală, pe toată suprafața compoziției, de-a lungul sau de-a latul ei.

Dacă vrem ca lucrarea să pară mai mare, vom dispune mai rar elementele ei, iar dacă le vom concentra, suprafața compoziției se va micșora.

Unul dintre cele mai des folosite mijloace plastice auxiliare este punctul grafic, care are un diapazon destul de larg de amplasare pe suprafața compoziției.

Prezența punctului în plan înviorază suprafața compozițională, îi transmite o tensiune plastică. Împreună cu alte mijloace plastice, punctul contribuie la transformarea planului dintr-o stare inertă de formă geometrică într-o stare plastică emoțională. Ca element plastic de sine stătător punctul se întrebuițează în mai multe forme de exprimare artistică: a) ca mijloc plastic abstract, decorativ, care se caracterizează numai prin culoare, ton, mărime și alte trăsături; b) ca mijloc de redare a unui conținut oarecare, a unor attribute (stea, fulg, cireașă, măr); c) ca mijloc auxiliar la construirea formelor compoziționale, unde este necesar de a însemna vîrf, marginea, mijlocul ș. a. (fig. 1 A, B, C.).

Pentru cei ce vor să însușească principiile de creare a compozițiilor decorative frontale importanța pătrunderii în esența plastică a punctului e destul de semnificativă. Mai multe puncte aranjate în șir alcătuiesc o linie. Deci, punctul este partea de tensiune a liniei.

Linia este urma lăsată pe suprafața plană de un material cu vîrf ascuțit, dirijat de forța mîinii într-o anumită direcție.

Ca mijloc plastic linia dispune nu numai de tensiunea plastică, cu care acționează asupra suprafeței. Liniile în imaginația noastră pot avea și o cale destul de mare de la inițial pînă la infinit, însă în compoziția lucrărilor decorative ele nu pot fi mai lungi decît permite suprafața formatului. După caracterul de amplasare a lor pe suprafața liniile pot fi centrate și discentrate, organizate rațional (cînd se construiește o formă oarecare) și trece liber cînd se exprimă elemente abstracte (fig. 2).

După caracterul plastic liniile se împart în două feluri: linii reci (drepte, frînte) și linii calde (curbe) (fig. 3). Avînd capacitatea tensiunii plastice, ele influențează asupra percepției vizuale în mod diferit, trezind diferite stări sufletești ale omului. Liniile pot fi diferite

după lungime, grosime, culoare, ton, caracter și după principiile de aplicare a lor pe suprafață. În arta decorativă liniile au o întrebuințare destul de frecventă la executarea diferitor crochiuri, schițe compoziționale, scheme de compunere și însemnări. Cu ele se construiește scheletul compozițional al lucrării, structura formelor compoziționale. Liniile se întrebuințează la crearea și modularea formelor. Liniile reci alcătuiesc forme reci (triunghi, pătrat, dreptunghi ș. a.). Iar cu ajutorul liniilor calde se alcătuiesc cele calde (cerc, oval ș. a.).

Forma este silueta, conturul obiectului desenat.

Forma exterioară trebuie înțeleasă ca o oarecare organizare a conturului obiectului desenat (culoarea, linia, tonul), iar cea interioară vizează conținutul lui (țesutul și structura interioară).

Forma configurației exterioare exprimă conținutul obiectului. Ea este modul lui de existență, fiindcă leagă într-un tot întreg toate elementele componente. Formele pot fi plate și volumetrice. Formele plate se mai numesc și simple, iar cele de volum — forme compuse. Pentru a căpăta o formă simplă e de ajuns să se intersecteze un șir de paralele cu vreo câteva linii trase în diferite direcții. Vom menționa, că pînă la intersectarea paralelelor nu s-a observat vreo oarecare formă. Numai după intersectare se formează triunghiuri, pătrate, dreptunghiuri (fig. 4). Formele compuse au diferite trepte de complexitate.

Piramida, de exemplu, este alcătuită din trei suprafețe înclinate și una orizontală. Aceasta e cea mai simplă formă volumetrică. Cel mai complicat ansamblu de forme volumetrice e figura omului.

Construirea spațială a formei volumetrice constă dintr-un sistem material de puncte, linii, fațete și unghiuri ale figurilor, încadrat în anumite raporturi și corelații.

Formele se alcătuiesc mai întîi din puncte și linii, apoi li se adaugă culoarea și tonul. Este corect anume de a denumi formele reci și formele calde, și nu frînte sau curbe (pătratul nu e formă frîntă, iar cercul nu e curbă).

După conținut deosebim forme geometrice (ce înfățișează figuri geometrice), realiste sau naturale. (formele obiectelor din lumea înconjurătoare) și abstracte, ce dispun numai de potențial plastic (fig. 5).

La creația compozițiilor decorative frontale este foarte important de a observa, selecta și amplasa formele necesare.

Formele alcătuiesc baza oricărei creații. Ele determină esența tensiunii ei plastice, dînd lucrării un aspect emoțional, sporind astfel gradul de acțiune emotivă asupra perceperii vizuale.

O întrebuințare deosebită în arta decorativă o au formele ce dispun numai de potențial plastic. Izolat, ele pot fi reprezentate și printr-o temă ca niște pete. De fapt, orice formă plată poate fi privită ca o pată, precum orice pată ne amintește întrucîtva o formă oarecare.

Pată, de obicei, se consideră o formă mai mare decît un punct și are tensiune plastică mai „reliefată”. Caracterul petei se formează întîmplător, incidental, ea capătă un contur neașteptat. Silueta obscură sau vagă a petei (din cauza impreciziei sale, fiind creată impro-

vizat) nu poate fi desenată. O compoziție decorativă frontală formată din pete într-un proces de creație hazardată este mai greu de copiat sau chiar imposibil de repetat, spre deosebire de cea bine gîndită, rațională, construită din forme concrete.

Concomitent mai observăm că într-o compoziție decorativă de suprafață nu este întotdeauna necesară redarea formelor concrete. Urmărind sensul decorativ al lucrării, autorul poate să delimiteze fiecare din suprafețele volumelor atributelor compoziționale și să le prezinte în forme plate, pete, linii, dungi, fișii ș. a.

Dungile și fișiile sînt întrebuințate deseori în lucrările decorative. Ca element plastic pe suprafața plană a tabloului fișia are culoare și ton, tensiune emoțională deosebită, atrăgînd asupra sa perceperea vizuală. Pictorul, folosind acest mijloc plastic în procesul creației compoziționale, obține cu ajutorul fișiilor realizarea plastică a operei, completîndu-le cu diferite elemente grafice decorative.

Ca mijloc plastic fișiile se întrebuințează mai ales la construirea schemei compoziționale, delimitîndu-se suprafața tabloului în părți cu pondere plastică individuală, care apoi vor fi integrate în cadrul compoziției generale. Fișiile se aștern pe suprafața tabloului cu ajutorul pensulelor și pot fi compuse din multe dungi. Dunga e o parte componentă a fișiei. Dungile au aceleași trăsături ca și liniile, dar sînt mai late și, de obicei, nu se folosesc la trasarea conturului. Iar, în comparație cu fișiile, dungile au o aplicare cu mult mai largă la crearea compozițiilor decorative frontale. Ele se întrebuințează la conturarea formelor și evidențierea celor mai importante detalii decorative, reliefarea unor suprafețe și fișii, construirea schemelor compoziționale.

Cu ajutorul dungilor, fișiilor, liniilor și punctelor putem comunica lucrării decorative un aspect plastic independent, putem evidenția anume elementele decorative, dar nu și ceea ce redăm. Aceasta se va face cu ajutorul formei și conținutului.

Astfel, ignorînd intenționat conținutul formelor și noțiunea de volum, putem acorda în exclusivitate atenția altor mijloace, cum sînt cele de culoare și ton. Bineînțeles, este vorba doar de o ignorare temporară, pentru a ne putea concentra mai bine în procesul utilizării mijloacelor plastice.

La realizarea reușită a compozițiilor decorative frontale culoarea și tonul au o mare importanță. Omul trăiește în mediul culorilor, dar nu întotdeauna observă și simte acțiunea exercitată de ele asupra lui.

Legile armoniei cromatice erau cercetate încă în Grecia antică. În epoca Renașterii au fost făcute primele descoperiri științifice în domeniul culorilor. Leonardo da Vinci a observat legătura dintre culoare și lumină. „Lumina înviorează și creează o concepție obiectivă despre calitatea culorilor”, — spunea el. Leonardo da Vinci a explicat culoarea albastră a cerului, contactul dintre culoare și ton, precum și relațiile dintre ele. Pentru genialul pictor și savant culorile de bază erau: roșie, galbenă, albastră, verde, neagră și albă.

Mai tîrziu, în 1672, Isaac Newton a făcut concluzii concrete despre acțiunea culorilor ca urmare a influenței luminii asupra organelor

senzitive ale omului. Lăsînd să pătrundă la întuneric o rază de soare printr-o gaură, el a trecut-o printr-o prismă triunghiulară, astfel obținînd spectrul de culori.

Spectrele optice naturale se deosebesc după componența liniilor, fișiiilor cromatice, dar sînt și spectre obținute în mod mecanic prin amestecarea vopselelor.

Pentru arta decorativă sînt proprii spectrele mecanice, fiindcă cele optice sînt alcătuite din roșu, albastru și verde (galbenul nu intră), iar combinațiile lor cromatice complementare din oranj, azuriu, carmin verde și altele — dau culoare albă.

Deci, culorile fundamentale de amestec mecanic sînt cele cromatice (roșul, albastrul și galbenul) și cele acromatice (alb și negru). Pentru o înțelegere mai adîncă a extragerii culorilor cromatice se cere o studiere practică a spectrului lui A. Gelțel, care se bazează pe cercul coloristic al lui I. V. Giote, însă construit din douăsprezece elemente. Acest cerc spectral, alcătuit prin metoda de amestec a vopselelor, are trei culori cromatice de bază: roșu de cadmiu, galben de cadmiu și albastru de cobalt. Prin amestecarea lor în proporții aproximativ egale căpătăm culori integrante de gradul I: oranjul, verdele, violetul. Dacă culorile integrante de gradul I și cele de bază se amestecă, căpătăm culori integrante de gradul II:

violetul cu verdele	— albastru suriu;
verdele cu oranj	— galben închis;
oranjul cu violet	— brunul roșietic.

Cercul spectrului de extragere se alcătuieste în așa fel, încît între culorile fundamentale să fie trei trepte de trecere de ton de la o culoare la alta, formînd 12 segmente (fig. 8). Fiecare segment are culoarea lui proprie, conform ordinii stricte de construire a cercului spectral. Ordinea culorilor e următoarea: roșul de cadmiu, roșul-gălbui, oranjul, galbenul-oranj, galbenul-verzui, verdele, albastrul-verzui, albastrul de cobalt, albastrul-violet, violetul și roșul-violet. Culorile opuse ale spectrului armonizează. Giote le-a numit perechi caracteristice: verdele și roșul, galbenul și violetul, albastrul și oranjul. Aceste culori se mai numesc complementare. În arta picturii ele se completează reciproc: roșul cu verdele-albastru, galbenul cu albastrul-violet, azuriul cu oranjul, violetul cu verdele-gălbui, verdele cu purpuriul. La amestecarea lor observăm două cazuri de manifestare cromatică: frontală și spațială.

De exemplu, amestecul unor bucățele de culori verzi și roșii pe o suprafață la o anumită depărtare, dă, în fond, un ton sur. Dacă predomină bucățelele verzi, atunci apare tonul sur-verzui. Bucățelele de oranj cu cele violete dau o nuanță roz-întunecată. Verdele cu oranjul dau galben-închis ș. a. m. d. Pentru lucrările executate în tehnica mozaicului, cît și pentru alte lucrări decorative importanța acestui fenomen este foarte mare. În realitate o culoare de bază, fiind izolată în spațiu, duce la „nașterea” (aparentă) în jurul ei a celorlalte două.

Cîteva exemple: o fișă de culoare sură pe un fundal galben devine violetă (galbenul „naște” roșul și albastrul). Aceeși fișă pe un fon

roșu devine verzuie („apar” galbenul și albastrul). Fonul albastru face ca fișa sură să capete nuanțe de oranj (roșu și galben).

Acest fenomen are o importanță mare în practica picturii și a lucrărilor în culori. Roșul suprapus pe culoarea albastră pare oranj, pe galbenul-verzui devine vișiniu. Galbenul pe verde dă oranj ș. a. m. d. Toate aceste experimente practice ne vorbesc elocvent despre bogăția combinațiilor cromatice și influența reciprocă a culorilor, despre imensa bogăție a spectrului coloristic.

În ziua de azi studierea spectrului optic este strîns legată de teoria ondulatorie a luminii. Cercetările întreprinse în această direcție au evoluat într-atît, încît a apărut un compartiment special al fizicii: spectroscopia, care afirmă că culoarea luminii depinde de lungimea undei ei. Cea mai mare lungime de undă are culoarea roșie. Cea mai mică culoarea violetă. Dacă cercul spectrului de extragere ar fi împărțit în două părți egale așa, încît axa să treacă de pe partea stîngă a fișei de cadmiu roșu spre partea dreaptă a verdului, pe partea dreaptă a cercului ar fi culorile de undă lungă (care influențează mai tare asupra organului vizual al omului), iar pe partea stîngă — culori de undă scurtă (care liniștesc, relaxează privirea). În limbajul plasticienilor culorile din partea dreaptă a cercului spectral se mai numesc culori calde. Ele amintesc lumina soarelui, para focului, căldura nisipului înfierbîntat ș. a. Culorile din partea stîngă a cercului sînt, însă, culori reci, pentru că ele trezesc sentimentul cerului rece, al depărtărilor, al gheții și altele. Încă Goethe în cartea sa „Studiu asupra culorilor” interpreta acțiunea culorilor din punct de vedere fiziologic (adică a organismului omului) și psihologic (a lumii sale interioare).

Conform afirmațiilor făcute pe baza cercetărilor întreprinse în domeniul influenței culorilor asupra psihicului uman diferite culori acționează în mod diferit, determinînd anumite stări sufletești ale omului.

Așa, de exemplu, culorile reci au însușirea de a relaxa într-o măsură oarecare sistemul nervos, de a calma, sînt „neutre” și domoale. Culorile calde, însă, sînt „active”. Ele influențează mai emoțional, mai puternic asupra organului senzitiv. Aceste culori accelerează pulsul sîngelui, excită vederea, provoacă o stare de neliniște. Așa, deci, fenomenul natural al culorilor s-a afirmat nu numai ca influență fizică, dar și psihologică asupra omului. Asupra majorității oamenilor culorile exercită o influență emoțională. Culoarea poate relaxa, îmbărbăta, bucura, întrista, poate provoca diferite stări sufletești, gînduri, sentimente. Copiii iubesc mai mult culorile intensive aprinse prin tonul lor absolut curat (roșu, galben, albastru, verde), oamenilor mai în vîrstă le plac culorile integrante (gri, cafeniu, violet ș. a.).

Culoarea verde este cea a lumii vegetale, naturii fără care nu poate exista omul. El s-a deprins cu ea într-atît, încît deseori nici nu observă existența ei. Liniștită și blindă, culoarea verde a devenit cea mai pămîntească. Asupra sistemului nervos ea influențează ca un calmant.

Culoarea galbenă e a soarelui. Ea contribuie la ameliorarea vede-

rii și a activității creierului, ridică tonusul vital. În cercul spectral culoarea galbenă ocupă locul de bază al părții lui drepte și-i comunică o tonalitate caldă.

Culoarea albastră este baza culorilor reci de pe partea stângă a cercului spectral. Albastrul e culoarea cerului azuriu. În tonalități deschise este proaspătă și străvezie. Exercițiul asupra omului aceeași influență ca și verdele, creează o impresie de mîngiere, de tihnă, de ceva pitoresc, depărtări nesfîrșite, albastrul este cea mai răspîndită culoare pe Pămînt. Ea este o culoare curativă, deoarece ușurează starea bolnavului și contribuie la lecuire mai bine decît verdele.

Violetul este culoare plăcută și influențează pozitiv funcția inimii și a plămînilor, sporind rezistența lor. Totodată, în mai multe cazuri are o acțiune contrară, în deosebi, asupra organelor vizuale, creînd o impresie respingătoare.

Din culorile calde cea mai activă este roșul. Radiația acestei culori pătrunde adînc în țesutul organismului uman și determină sporirea încordării mușchilor, ridicarea tensiunii sîngelui, și creșterea intensității respirației. Asupra creierului acționează ca stimulator, provocînd reacții emoționale. Roșul-purpuriu este o culoare solemnă. El se asociază cu modul de viață activă, de luptă. Nu degeaba culoarea roșie se mai numește culoarea revoluției. Dacă această culoare este izolată de mediul natural, ea irită vederea și provoacă reacții negative ale omului.

Culoarea oranj are aceeași caracteristică ca și galbenul, doar că în unele cazuri poate duce la iritarea organului vizual. Trăsăturile pozitive ale acestei culori constau în faptul că ea (culoarea) influențează binefăcător digestia și accelerează circulația sîngelui.

Culoarea albă este ușoară, rece și plăcută. Ea e reprezentată ca simbol al igienei și purității sacre, se combină foarte bine cu alte culori, obținîndu-se în toate cazurile cele mai plăcute tonalități.

Negrul este culoarea sumbră, deseori influențează negativ asupra dispoziției. Este potrivită pentru crearea contrastelor. Are în ea ceva solemn și modest. În arta prezentării artistice culorile albă și neagră pot servi drept un bun fundal pentru viitoarea compoziție policromatică. Trebuie menționat, că pe un fundal negru culorile par mai deschise, iar pe unul alb — mai închise.

Perceperea vizuală este una din cele mai importante calități ale omului.

Din toate teoriile, pe care ni le-au lăsat savanții în ramura percepției culorilor, cea mai răspîndită este bazată pe trei componenți (secolul XIX, fizicienii lum. Helmholtz și Maxwell). Cu aceste trei culori, prin combinarea lor și datorită funcției de percepere specifică a ochiului, putem crea tot spectrul optic al celorlalte culori. Culorile se percep vizual numai la lumină. Cea mai potrivită lumină pentru aceasta e cea a Soarelui. Perceperea vizuală cromatică a omului este strîns legată de natură, în care s-a născut și trăiește. Ochiul e construit din globule sensibile la lumină (pe retină), ce percep culorile. Unele percep culoarea roșie, altele — albastră, altele — verde. Toate celelalte culori nu sînt altceva decît un sumar de informație a sistemului nervos

central, primită de la globulele retinei despre cantitatea de culoare verde, roșie sau albastră, pe care o conține cutare sau cutare obiect. Conform acestei teorii, culoarea este rezultatul acțiunii undelor de lumină asupra țesutului membranei ochiului și a sistemului nervos central.

Simțul cromatic al omului înregistrează numai o cantitate din razele spectrale, primite de la un oarecare obiect, pentru că o parte din ele se asimilează și se transformă în alte forme de energie și, în primul rînd, în căldură. O mare importanță are înțelegerea principiului de percepere a simțului coloristic, conform căruia însușirile culorilor au trei grade de deosebire :

- gradul de culoare (tonul coloristic cromatic sau acromatic) ;
- gradul de saturație (procentul de culoare cromatică) ;
- gradul de ton (luminozitatea, intensitatea tonului culorii).

Ochiul omului este capabil să perceapă sute de culori. Unii oameni deosebesc bine culorile spectrului, iar alții nu au destulă putere perceptivă.

S-a stabilit, că toate culorile se împart în două părți. O parte cuprinde culorile spectrului cromatic și toate combinațiile lor. Aceste culori se numesc *c r o m a t i c e* și au un ton mai mult sau mai puțin activ, coloristic.

Altă parte include toate celelalte tonuri de culori extrase, de la negru pînă la alb inclusiv, și se numesc *a c r o m a t i c e*, fiindcă au un ton pasiv al culorii. Așadar, orice culoare are un ton de culoare și unul de lumină. Ultimul este intensitatea ei de luminozitate, datorită căreia se determină cît este de închisă ori deschisă culoarea. Culorile de o tonalitate mai deschisă produc o impresie veselă, de dispoziție, creează impresia exagerată despre dimensiunile spațiului. Tonalitățile deschise ale culorilor, fiind mai majore, se întrebunțează pe larg în arta prezentării artistice, la compunerea lucrărilor decorative. Culorile de ton închis sînt sumbre, și cu mult mai ordinare prin aspectul lor estetic. Uneori ele produc chiar impresii neplăcute.

325 Tonul culorii este una din cele mai importante calități ale ei. Redarea volumului, spațiului, trecerea de la o culoare la alta, — toate se obțin în special prin diversitatea tonalității, datorită schimbării tonului. Obiectul întunecat (arătura) în depărtare treptat capătă un ton mai deschis și, invers, obiectul deschis (drumul), înaintînd spre orizont, se întunecă și, în sfîrșit, undeva departe tonalitățile lor se contopesc. Tonul și lumina sînt legate reciproc. Dacă dispăre lumina toate obiectele devin invizibile, „dispar în beznă”. După forța de iradiere a luminii tonurile culorilor acromatice (tonurile pasive) și celor cromatice (tonurile active) sînt de 4 categorii : tonuri deschise, tonuri semideschise, tonuri semiîntunecate și întunecate. Pentru a înțelege profund conținutul fizic esențial al culorilor acromatice, procesul de amestec al tonurilor, se recomandă de a îndeplini un exercițiu simplu, dar care dă posibilitatea de a căpăta o noțiune clară despre tonurile culorilor acromatice. Exercițiul constă în subtractarea de 10 trepte a culorii negre pînă la alb. Fișele treptelor nu vor depăși dimensiunile de 2 cm lățime și 5 cm lungime. Subtractarea începe de

la culoarea neagră, în care se adaugă proporțional albul. Fiecare fișă trebuie vopsită separat, ținându-se seama de proporția vopselelor. Dacă tonalitățile căpătate satisfac cerințele de trecere treptată de la un ton la altul, apoi fiecare fișă se decupează și se încheie curat la intervale de 2 mm pe o coală de hîrtie. (Fig. 9).

3. 2. Tonurile culorilor cromatice (tonurile active) după intensitatea lor se mai împart în 4 categorii : tonuri aprinse, semiaprinse, semistinse și stinse. Culorile de tonalitate aprinsă sînt cele de bază ale spectrului și ale combinațiilor lor. Culorile de tonalitate semiaprinse sînt cele căpătate în urma combinării culorilor cromatice aprinse cu cea acromatică albă și cele care conțin puțin sur, precum și culorile cromatice integrante de gradul II căpătate prin amestecarea culorilor integrante de gradul I (violetul cu verde — albastru suriu ; verdele cu oranj — galbenul închis ; oranjul cu violet — brunul roșietic). Culori de tonalitate semistinsă sînt amestecurile de culori cromatice, cu cele acromatice (sure) și puțin negru. Și, în sfîrșit, culori de tonalitate stinsă sînt cele în care predomină negrul. La combinarea culorilor cromatice de bază gradul de saturație, intensitatea lor coloristică rămîne constantă, în timp ce tonul culorii se schimbă. De exemplu, galbenul de cadmiu și oranjul au diferit ton activ, însă gradul lor de saturație coloristică este constant pentru ambele. Dacă amestecăm aceste două culori, căpătăm un alt ton, a cărui putere coloristică sau saturație nu se schimbă. Nivelul de saturație a culorilor cromatice de bază și integrante de gradul întîi se schimbă numai la amestecul lor cu cele acromatice sau cu cele integrante de gradul II. Cu cît mai multă vopsea de culoare acromatică amestecăm cu cea cromatică, cu atît scade gradul de saturație al ultimei, crescînd numai gradul de ton pasiv. Amestecînd tonurile pasive cu cele active, vom căpăta combinații de tonuri foarte bogate. Tonurile de lumină sînt inerente atît pentru culorile acromatice, cît și pentru cele cromatice.

Pentru însușirea și înțelegerea profundă a noțiunilor de amestecuri și combinații coloristice recomandăm următorul exercițiu practic : extragerea celor trei culori cromatice de bază (roșul, galbenul și albastrul) cu ton activ în două direcții — spre alb și spre negru. Drept punct de pornire poate fi extragerea culorii negre spre alb în 10 trepte, în cadrul căroră, conform gradației de ton pasiv, tonul activ al albastrului de cobalt poate ocupa locul cinci de la negru. Al roșului de cadmiu — locul șase de la negru, iar al galbenului de cadmiu — locul trei de la alb (fig. 10).

Studierea mijloacelor plastice este un lucru necesar pentru acei ce se ocupă de arta decorativă. Scopul studierii constă în a însuși calitățile și trăsăturile caracteristice ale mijloacelor plastice pentru a le putea aplica la obținerea tonalităților și armoniei, crearea compozițiilor decorative. Se va avea în vedere, că în procesul creației mijloacelor plastice trec prin trei faze : inițială de concepere (elementele plastice sînt doar în imaginația autorului), de realizare (are loc nemijlocit lucrul de creare a operei concepute) și cea de perfecționare a lucrării.

Deci, toate mijloacele plastice (punctul, linia, forma, pata, tușa, fișia, dunga, culoarea, tonul ș. a.) constituie arsenalul artistului plastic în procesul de creare a operei de artă.

MIJLOACELE ARTISTICE

Pentru realizarea compoziției decorative frontale nu e suficientă doar cunoașterea mijloacelor materiale și plastice. De exemplu, oricine poate trage o linie. Dar cît de groasă, subțire sau lungă poate fi ea ? Cum va fi repartizată pe suprafața de decor ? Ce culoare, ton și pondere expresivă va avea ? Răspunzînd la aceste întrebări, vom analiza arsenalul mijloacelor artistice ale artistului plastic. Eficacitatea lor depinde de iscusința pictorului de a le utiliza la redarea diferitor stări emoționale în opera creată.

Așadar, în continuare vom vorbi despre mijloacele artistice : compunerea, construirea, proporționarea, modularea, valorația, contractarea, gama, armonia și multe altele.

Unul din cele mai importante mijloace artistice e compunerea artistică. A compune înseamnă a alcătui un întreg din mai multe elemente, a forma ceva nou. Însă acest nou, să zicem, — o compoziție decorativă, necesită un început, ce ar fi ca o bază pentru lucrul în continuare, de exemplu : însemnarea cu puncte și liniuțe a amplasării formelor din care va fi constituită lucrarea, caracterului și dimensiunilor lor, spațiului compoziției formatului ; definirea repartizării compoziției pe cele patru părți ale suprafeței de decor (sus-jos, stînga-dreapta), semnificației centrului. Compunerea este un proces organizatoric de concepere și de încadrare a elementelor plastice compoziționale în format. Concomitent cu compunerea se determină caracterele și raporturile proporționale ale formelor, care se face prin construirea lor, de aceea și nu se observă un hotar concret de trecere de la compunere la construire. Însă, ultima se află pe o treaptă mai înaltă. A încadra o compoziție într-un format înseamnă a trasa liniile ei generale, a întreteșe liniamentul, din care se alcătuieste schema aranjării elementelor ei compoziționale cu structura lucrării. Iată de ce construirea este un procedeu destul de complicat, bazat pe cunoștințe profunde, acumulate practic și teoretic la studierea principiilor construirii compoziției. În așa fel, construirea poate fi privită ca o structurare artistică, care merge de la început pînă la sfîrșitul procesului de lucru asupra operei. La început construirea artistică are un caracter general, aproximativ, apoi devine tot mai concretă și completă, pînă la determinarea finală a caracterului tuturor elementelor, obținerea compoziției integrale. Construirea compoziției e în strînsă legătură cu proporționarea artistică, cu schițarea mai concretă a raporturilor dintre forme. Procesul de proporționare se bazează pe regulile proporțiilor și constă în conformarea reciprocă a formelor. A proporționa înseamnă a potrivi un element compozițional cu altele după caracterul lor, a concretiza raporturile dintre diferite părți ale fiecărui element compozițional.

Cunoaștem două moduri de proporționare: proporționarea liberă perceptivă cu aproximație, care este luată ca mijloc artistic de realizare compozițională a lucrării, unde rolul principal îl joacă simțul, comparația și intuiția, capacitatea de a simți relațiile dimensionale, cantitative, de culoare ș. a.

Al doilea mod de proporționare este proporționarea logică, care este supusă unui sistem, unde rolul principal îl are rațiunea și calculul științific (de exemplu: mai mare cu două mărimi, cu trei, cu cinci, mai deschis cu două unități de ton, cu trei ș. a. m. d.).

Pictorul, care vrea să creeze compoziția după o lege oarecare (a ritmului simetriei, dinamicii ori echilibrului), trece în primul rând la proporționare, care este un mijloc artistic de organizare a tuturor elementelor compoziționale, esența căreia constă în rezolvarea problemelor de dimensiune, cantitate ori de consistență, prin care se deosebește caracterul unei forme de al alteia. Aici se ia în vedere modificarea formelor (a elementelor lor) după toate aspectele și trăsăturile, ce constituie caracterele acestor forme. Fiind bazată pe raporturi concrete, orice proporționare, fie liberă ori logică, se utilizează la alcătuirea compozițiilor decorative de toate tipurile, unde se întâlnesc diferite aspecte de aranjare a elementelor compoziționale pe suprafața de decor; de-a lungul suprafeței, spre centrul ei ori pe diagonală, pe toată suprafața ș. a. m. d.

În procesul proporționării se au în vedere nu numai raporturile dintre obiecte, dar și corelațiile dimensiunilor laturilor, ce alcătuiesc suprafața obiectului.

Dacă avem în vedere determinarea și concretizarea principiilor de construire a formelor volumetrice, atunci se recurge la alt mijloc artistic — modularea formelor de volum. Modularea înseamnă reprezentarea unei forme de volum în mai multe forme plate. Modularea formelor mari se face cu scopul de a le studia mai ușor, de a examina forma generală și detaliile.

Știm, că orice obiect, formă volumetrică este alcătuită din mai multe laturi (fațete), suprafețe. Deci, principiul modularii cere să se găsească în construirea părților volumetrice ale figurii măcar trei suprafețe, adică să se simplifice volumul părților mari pînă la trei forme plate (fig. 11). În orice formă reală găsim suprafețe mari, mici și foarte mici, chiar dacă ea este o sferă. Scoțînd în evidență suprafețele din care este alcătuit volumul, redăm astfel în mod expresiv și cu precizie plastica exterioară a obiectului. O atenție deosebită li se va acorda momentelor de trecere de la o formă la alta. Dacă linia delimitează suprafețele mari, hotarul se modulează mai accentuat, iar dacă sînt mai mărunte, apoi demarcarea este proporțional mai mică. Dar în acest plan este importantă și viziunea autorului, modul de accentuare a diferitor detalii. La moduleare se ia în considerație dezvoltarea esențialului și auxiliarului, conform căreia hotarele dintre forme sînt supuse comparării, conturarea se execută în raport cu totalul general al formelor și în coeziune strînsă cu mijloacele de construire și proporționare.

La întrebuintarea lor, aceste mijloace, combinîndu-se între ele, deseori coincid, dar au și particularități opuse, deoarece construirea

formelor se face mai mult prin linii, în timp ce la moduleare se mai adaugă și asemenea mijloace plastice, cum sînt cele de ton, culoare ș. a. Trebuie de remarcat, că atenția prea mare acordată modularii artistice poate fi în dauna construcției forme. Prin micșorarea forme mari, trecerea imperceptibilă de ton, culoare și altele se pierde expresivitatea formelor, individualitatea lucrării — momente nedorite pentru compoziția decorativă.

Vom avea în vedere și poziția în spațiu a obiectului. Inițial compoziția este începută cu precizarea celor trei dimensiuni ale formelor: lungime, lățime și adîncime. Acest mijloc de redare a realității cu ajutorul căruia în compoziție se creează iluzia spațial-volumetrică a elementelor se numește *valorație*. Prin valorație autorul pătrunde mai adînc în crearea sistemului compozițional, în care intră nu numai valorile dimensionale ale formelor decorative, dar și repartizarea spațială a lor pe suprafața lucrării. La aplicarea procedeelor de valorație se utilizează mai multe mijloace artistice (proporționarea, modularea, contrastarea ș. a.). Contrastarea se întrebuintează mai mult la reliefaarea iluminării detaliilor compoziționale, ea indică direcția exactă a luminii, umbrelor, fenomenele de reflectare și altele analoge de lumină și culoare.

Contrastarea plastică se folosește des la realizarea compozițiilor decorative frontale pentru evidențierea detaliilor, formarea caracterului compoziției, evidențierea dinamicii ei. Prin urmare, cu ajutorul acestui mijloc se intensifică perceperea vizuală, se creează o stare mai încordată a elementelor compoziționale, subliniindu-se astfel tema luptei veșnice a contrariilor și obținîndu-se perceperea emoțională a iubitorilor de frumos.

Contrastarea era întotdeauna legată de problemele atenuării deosebirilor exagerate ale elementelor plastice, de aceea aplicarea acestui mijloc în procesul de creație compozițională decurge paralel cu altui mijloc artistic — *nuanțarea*.

Folosind nuanțarea, autorul comunică lucrării un aspect contrar celui obținut prin contrastare, comunică creațiilor plastice o calitate deosebit de importantă, ce constă în trezirea dispoziției lirice, de relaxare, de liniște sufletească. Nuanțarea lucrării decorative contribuie la satisfacția estetică, la un nivel psihologic moderat.

Prin intermediul nuanțării se obține *gama cromatică* a lucrării. Întrebuintată ca mijloc artistic la realizarea compozițiilor decorative frontale, gama aduce o succesiune de elemente plastice omogene, bazată pe multiple combinații de nuanțe și culori. Gama este un mijloc artistic destul de răspîndit la executarea lucrărilor artistice. Ea creează caracterul de culoare și ton al compoziției. După gamă poate fi apreciat aspectul coloristic al lucrării: rece sau cald. Datorită gamei se poate spune, că lucrarea are un ton închis ori deschis. Cînd o culoare predomină, întrînd în componența mai multor culori și determinînd coloritul general, atunci se creează gama. De exemplu, dacă la pictarea unei lucrări toate combinațiile de culori au trecut prin culoarea galbenă, fără îndoială că se va obține o gamă caldă. Și, invers, dacă prevalează culoarea albastră, gama generală va deveni

rece. În așa mod poate fi obținută gama verzuie, cafenie, surie ș. a. Crearea gamei depinde și de ton. Tonurile albe și deschise creează gama deschisă. Tonurile negre și închise — gama închisă. Tonurile aprinse formează gama aprinsă, iar cele stinse — gama stinsă.

Există, de asemenea, gamele cromatică și acromatică. Gama aparține mai mult de culoare și ton, dar ea poate fi și a formei (constituită din figuri geometrice, reale, abstracte).

După cum vedem, tensiunea gamei într-o compoziție decorativă e importantă și semnificativă. Cu ajutorul gamei putem determina mai ușor caracterul lucrării, generalizând formele, contrastele și organizând integritatea decorului compozițional.

Vorbind despre perfecționarea operei de artă, vom menționa încă un mijloc artistic foarte important la etapa de finisare a compoziției întregi — armonia, care înseamnă obținerea concordanței, acordului între toate elementele lucrării în plan integru. Prin armonie înțelegem coeziunea și îmbinarea plăcută a tuturor părților componente, detaliilor și gamei compoziției. Ea este unul din factorii obiectivi ai existenței materiei, care acționează atât în natura înconjurătoare, cât și în creațiile de artă.

Organizarea compozițională armonioasă înseamnă atingerea perfecțiunii operei, sub care se subînțelege o legătură logică intuitiv-rațională, în cadrul căreia elementele compoziției nu sînt dispuse la întîmplare sau mecanic, dar au o legătură organică în cadrul unui tot întreg. Armonia ca mijloc artistic de realizare a compoziției decorative se întrebuintează la organizarea artistică a suprafeței plastice și dă lucrării aspectul complexității supus legii principale a compoziției întegre. Perfecționînd transformarea artistică a compoziției și organizarea plastică a suprafeței lucrării, autorul folosește toate mijloacele artistice, combinîndu-le în cele mai diverse procedee.

Pe tot parcursul folosirii active a mijloacelor artistice autorul utilizează comparația. Comparația nu este mijloc artistic, ci unul rațional, de care pictorul se orientează în procesul de creare a lucrării artistice. A compara înseamnă a analiza, a constata asemănările și deosebirile între elementele plastice. Cu ajutorul ei sînt determinate dimensiunile elementelor plastice, caracterele lor, contrastul, trecerea de la un ton la altul, dozarea intensității luminii, gama lucrării ș. a. Într-un cuvînt, comparația este puntea de legătură dintre rațiunea plasticianului și procesul practic de mînuire a mijloacelor artistice. Procesul de creare a operei de artă constă în trecerea de la perceperea vizuală a obiectelor reale la comparația rațională a lor și, în sfîrșit, la redarea lor cu ajutorul mijloacelor artistice.

Pe baza comparațiilor poate fi rezolvată problema proporționării: (mai mare — mai mic, mai mult — mai puțin; mai greu — mai ușor; mai deschis — mai închis ș. a.).

Multe lucrări de artă de diferite genuri au putut atinge perfecțiunea artistică și au devenit clasice numai datorită faptului că autorii au utilizat cu asiduitate potențialul comparației.

Spre deosebire de mijloacele plastice, mijloacele artistice se cer a fi însușite cu mai multă stăruință și efort psihologic creator. Pen-

tru a deprinde măiestria utilizării mijloacelor artistice este necesară studierea intensă a lor în condiții speciale și un timp îndelungat, altfel spus, pătrunderea în tainele misterioase ale lor. În acest scop sînt organizate secții, studii serale, școli și instituții speciale de studiere a artei plastice.

Vom insista asupra faptului că, folosind mijloacele artistice la transformarea celor plastice și urmărind doar numai efectul emoțional artistic și pitoresc, autorul se poate abate ușor de la realitate spre formalism, spre căutări de combinații frumoase și plastic atrăgătoare.

În lucrarea de față vom analiza mai amănunțit unul dintre mijloacele artistice esențiale, întrebuintat la crearea compozițiilor decorative frontale care este construirea artistică — înfăptuirea unui lucru printr-un complex de acțiuni legate reciproc.

Construirea și crearea compozițiilor decorative pe suprafață se poate înfăptui numai prin cunoașterea bună a tuturor celorlalte mijloace artistice. Construirea artistică cuprinde tot arsenalul cunoștințelor de bază aplicate în faza inițială a activității plastice accesibile elevilor școlilor medii.

CONSTRUIREA ARTISTICĂ

Combinarea și aranjarea rațională a elementelor compoziției imprimă creației o integritate, în care elementele sînt subordonate reciproc și raportate la întreaga lucrare. Activitatea în domeniul artei plastice cunoaște multe mijloace de construire a compozițiilor. Devenind niște generalizări istorice, făcute pe baza observărilor asupra naturii, relațiilor în cadrul lumii înconjurătoare și fiind repetate de multe ori, în formă de metode bazate pe reguli și canoane, aceste mijloace s-au încadrat în crearea lucrărilor plastice decorative sub formă de legi de construire artistică a compozițiilor. Contrastul, gama, ritmul, proporția, simetria, dinamica și echilibrul le putem numi și legi naturale. Iar cele bazate pe un șir de reguli introduse în arta plastică în procesul dezvoltării mijloacelor artistice (de perimetru, amprizare, înscrierea formelor și altele) le putem numi legi abstracte, despre care nu se va vorbi în lucrarea de față.

Din istoria dezvoltării artei plastice cunoaștem multe legități de construire compozițională a lucrărilor artistice. Omul încă cu zeci de mii de ani în urmă făcea desene intuitive, în care se simte ritmul, simetria și chiar echilibrul.

Este interesantă redarea dinamicii unui cîrd de cerbi în desenele din grotă Meri. Pictorului paleolitic i-a fost de ajuns să zugrăvească la o margine cîteva animale, ca pe urmă, redînd turmei întregi elemente de ritm, folosind așa detalii ca siluetele de coarne și picioare ale animalelor, să imprime dinamism întregului desen.

Principiul de simetrie, însă, era pentru pictorii străvechi cu mult mai complicat decît o înșirare liberă, spontană a elementelor de decor. Și totuși, în desenele, obiectele noi, confecționate de ei, putem ob-

serva simetria, mai cu seamă în lucrările decorative (coliere, salbe, brățări ș. a.).

Din cele spuse mai sus rezultă, că arta plastică a acumulat în istoria dezvoltării sale serioase mijloace de construire a compozițiilor plastice, fără de care pictorul contemporan nu poate lucra. În același timp, aceste mijloace și legi fundamentale de realizare profesională a compozițiilor decorative nu pot servi ca o rețetă, după care poți deveni pictor. Ele sînt un ajutor, ce înlesnește calea de căutări ale realizării artistice și ajută pictorului să-și regleze cu pricepere și să urgenteze procesul său de creație compozițională. În aceasta și constă importanța primordială pe care o au ele la pregătirea instructivă a tineretului.

13.18 Contrastul și nuanța

Contrastul e una din cele mai notabile legi ale naturii. Prin contrast înțelegem deosebirea bruscă dintre obiectele sau fenomenele naturii, diferențierea dintre elementele diametral opuse prin natura lor.

Astăzi principiul contrastului se afirmă cu potențial vădit. Contrastul este observat în fenomenele naturii (munții și șesurile, lumina și umbra, greul și ușorul, verticalul și orizontalul, negrul și albul, mare și mic) — de fapt în tot ce se poate contrapune după semne opuse.

În arta decorativă contrastul înseamnă evidențierea mai vie a unor detalii, elemente ale compoziției sau a obiectului zugrăvit în raport cu fondul său și cu elemente megieșe.

Mai departe vom remarca, că și elementele plastice din care este alcătuită compoziția pot fi tratate de pe poziția contrastului. De exemplu: linia și punctul, pata și forma, culoarea și tonul. Dintre contrastele întrebuințate la crearea compozițiilor pe suprafață cele mai importante și semnificative sînt cele de culoare și ton. Cu ajutorul lor se determină aspectul plastic al lucrării, gradul ei de influență emoțională asupra dispoziției celui ce o contemplează.

Cunoaștem multe categorii de contraste, însă cele mai frecvente în compoziția decorativă sînt: contrast de culoare dintre cromatic și acromatic, contrastul cromatic dintre culorile reci și calde, contrastul megieș al culorilor de diferite tonalități, contrastul simultan ce are cîțiva excitanți care influențează asupra organelor de vedere, contrastul succesiv (după o privire îndelungată a obiectului în ochi se întipărește pentru un timp culoarea văzută), contrastul de ton (închis sau deschis) ș. a.

Contrastul mărește intensitatea acțiunii lucrărilor decorative asupra vederii. Cea mai plăcută influență o exercită contrastul de culoare (culorile cromatice armonizează cu cele acromatice sau cu fundalul acromatic). Orice culoare cromatică are efect pe un fundal alb, negru sau neutru. Acest fel de contrast se folosește des la lucrările decorative în procesul organizării compoziționale a lor. Aceeași menire o are și contrastul cromatic dintre culorile reci și calde, care are o aplicare destul de vastă, mai ales în pictură. Tot aceeași influență o are contrastul cromatic și în compozițiile decorative, dar culorile învecinate trebuie să fie diferite și să aibă intensitate diferită, mai ales

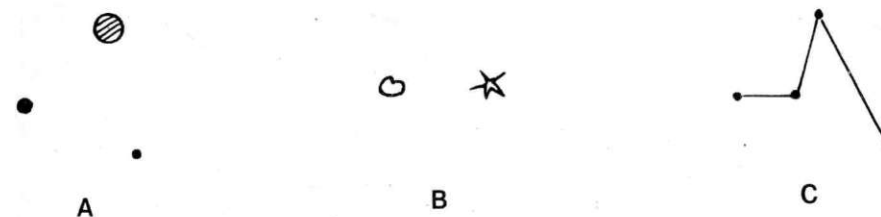


Fig. 1. Formele de întrebuințare a punctului.

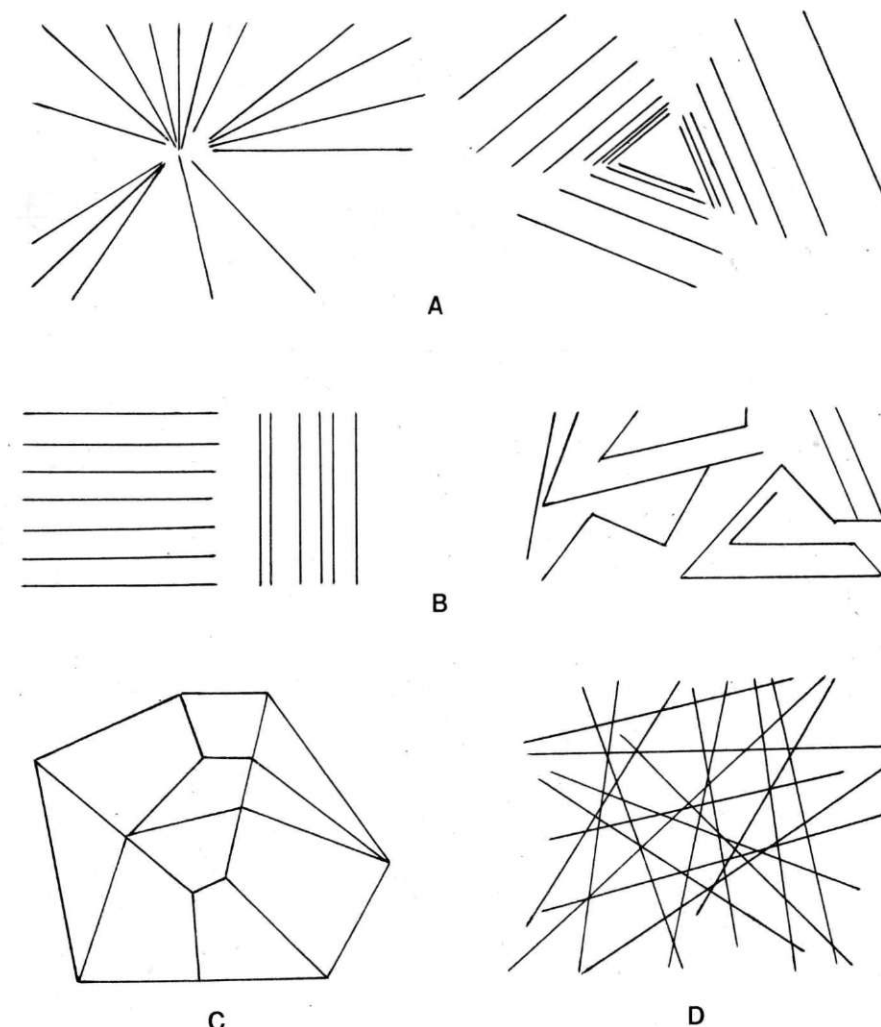
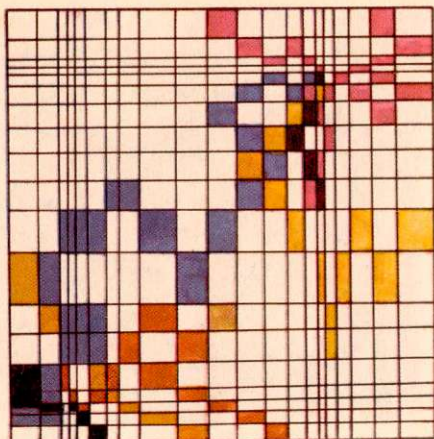


Fig. 2. Formele liniilor pe suprafață.



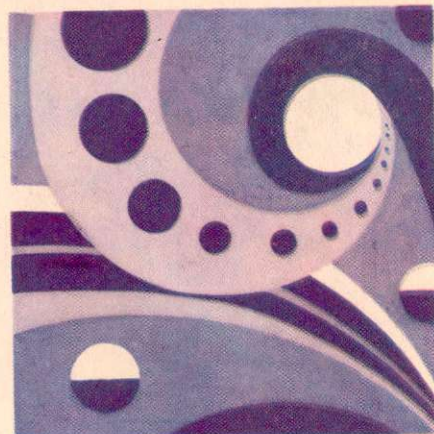
A



C



B



D

Planșa VIII. Echilibrul relativ al „forțelor” cinetice. A, B, C, D — echilibrul asimetric al „forțelor” de aspirație.

cele complementare (roșul și verdele-albăstrui, albăstrui, albastrul cu oranj ș. a.).

Acest tip de combinări de culori formează contrastul megies al vecinătății, care este un fenomen destul de interesant în lucrările decorative. Vecinătatea culorilor nu numai că le intensifică, dar și le variază tonul, creează impresia denaturării formelor (formele plate par semivolumetrice din cauza că marginile lor sînt mai închise, iar centrul — mai deschis sau o margine mai închisă, alta mai deschisă).

În cazul **contrastului simultan** asupra vederii acționează mai mulți excitanți. De exemplu: culoarea galbenă pe un fond verde tinde spre cea complementară și capătă nuanță de oranj. Acest fenomen trebuie luat în considerație la crearea compozițiilor decorative, contrastul fiind consolidat sau atenuat la necesitate. Vom menționa că nu întotdeauna culorile complementare, ce sînt contrapuse, au același efect. Aceasta poate fi demonstrată în cazul culorii verzi pe un fond galben. Așadar, toate efectele contrastului simultan cer o percepere vizuală deosebită.

O problemă stranie pentru vederea noastră o înaintază și **contrastul succesiv**, în cadrul căruia valorile de culoare sau ton capătă proprietatea de a se tipări, memoriza pe retina autorului, ceea ce se observă deseori după o perioadă îndelungată și încordată de muncă (cu vopselele). Organele vizuale sînt extenuate și contrastele succesive apar ca o reacție a culorilor complementare. Acest fenomen trebuie de luat în considerație în deosebi la crearea gamei generale a lucrării, — ca urmare a sensibilității scăzute a ochilor în procesul formării tonurilor calde sau rece pot apărea senzații de culori opuse.

O deosebită importanță are contrastul de ton. În procesul creației unui portret luminos pe fond închis nu va fi un detaliu aplicat mecanic. Este necesară o oarecare estompăre a formei de volum, care se manifestă printr-o trecere de la deschis spre închis, datorită căreia compoziția se leagă cu fundalul. În arta decorativă redarea impresiei de volum ori spațiului deseori este exclusă. În așa cazuri, pentru a atenua contrastele, se întrebuintează diferite elemente intermediare sub formă de dungi, pete, linii cu nuanțe de trecere de la un ton la altul.

Așa, deci, trebuie să cunoaștem natura contrastelor, ca să știm cum să procedăm după necesitate la atenuarea lor, să le întrebuintăm în lucrul practic, să nu facem abuz de ele. Vom avea în vedere permanent, că pentru om noțiunea de contrast înseamnă ceva opus, ce provoacă senzații contrare și efecte vizuale neașteptate, chiar iritante uneori.

În arta decorativă așa și este. De exemplu, un contrast cromatic din combinări de culori albastre cu galben sau roșii cu albastru excită organul vizual și nu contribuie la contemplarea liniștită a lucrării.

Dacă am cerceta contrastele din natură, am observa, că în mediul natural ele nu sînt lipsite de armonie, ci au neapărat un oarecare interval intermediar care mărginește un contrast de altul. Aceste spații intermediare și contribuie la „coexistența” contrastelor. De exemplu: ziua și noaptea sînt legate prin zorii sau amurgul lor;

vara și iarna — prin toamnă și primăvară. Astfel, în toate fenomenele naturii putem găsi etape de trecere, care asigură „coexistența” contrastelor.

În înțelegerea materialistă a lumii legea de luptă a contrastelor este legată numai de unitatea lor. Deci, de pe o așa poziție trebuie să privim lucrurile și la obținerea armoniei părților contrastante ale compoziției decorative frontale. Pentru aceasta trebuie să cunoaștem nu numai categoriile contrastelor, dar și modul de „conviețuire” a lor. Principiul de armonizare a contrastelor e simplu și accesibil pentru oricine. De exemplu : între contrastele bruște închise și deschise se folosesc tonurile armonizatoare semiînchise și semideschise ; între contrastele de culoare se crează treceri de culoare cromatică și acromatică (la realizarea contrastelor cromatice, de pildă, dintre albastru și oranj, poate fi folosită nu numai subtracția între aceste două culori, dar și introducerea oricărei neutre pînă la atingerea unei anumite armonii decorative).

Vom ține minte, că legea generală pentru toate compozițiile creatoare este unitatea indisolubilă dintre toate componentele ce contribuie la realizarea ideii. Pentru a atinge acest scop pictorii folosesc mijlocul generalizării artistice, care constă în procesul de organizare complexă a detaliilor în cadrul compoziției, relevarea lor în plan specific și generalizator, obținerea armoniei contrastelor. De fapt, prin procesul de asigurare a „coexistenței” contrastelor autorul urmărește scopul de a crea o armonie generală a lucrării, folosind diferite gradații de ton abia sesizabile, astfel creînd nuanțele.

Nuanța este o trecere de legătură fină, aproape neobservată între culori, tonuri și detalii în cadrul armonizării compoziției întregi. Ea se folosește în mod special în lucrările de pictură, unde se lucrează cu vopsele de ulei, ce pot da o nuanțare foarte variată.

Neavînd valoarea semnificativă, nuanțarea nu se întrebuințează prea des la armonizarea compozițiilor decorative, deoarece exercită o influență infimă asupra organelor vizuale.

Lucrarea creată pe baza nuanțării are un caracter diferit de cea în care predomină contrastele. Folosind calitățile diferite ale contrastului și nuanței, mulți autori preferă să lucreze după principiul de combinare a lor, ceea ce se consideră o rezolvare optimă a problemei. Numai utilizarea integră a contrastelor și nuanțelor în activitatea plastică decorativă poate contribui la atingerea scopului de a da lucrării un aspect estetic la nivelul convenit, obținîndu-se armonia ei.

PRINCIPIILE FUNDAMENTALE DE CONSTRUIRE A COMPOZIȚIEI DECORATIVE

Ritmul

B.3.

Repetarea ciclică a fenomenelor naturii, legată de schimbarea aspectului realității înconjurătoare, a fost observată de om încă în timpuri străvechi. E vorba de anotimpuri, aranjarea strictă a frunzelor pe ram, modul de trai al animalelor în grup, alternarea zilei cu noaptea ș. a. m. d.

Pornind de la concepția umană despre realitatea înconjurătoare vom constata, că repetarea ritmică există în natură în mod obiectiv, în afara conștiinței noastre, deci, ritmul este o legitate.

O dată cu dezvoltarea științei și tehnicii, a civilizației, ritmul este folosit de om în cele mai diverse domenii de activitate socială, în artă (muzică, pictură, literatură ș. a.).

Categorie estetică ce are o legitate proprie, ritmul are specificul său pentru fiecare tip de artă : literatură, coregrafie, muzică ș. a. Însă, particularitățile specifice de aplicare a lui în diferite domenii nu vor fi un obstacol în aprecierea locului ritmului în cadrul compoziției ornamentale atît ca principiu, cît și ca mijloc artistic.

Luîndu-se în considerație originea naturală a ritmului, în procesul de activitate creatoare el nu poate fi confundat cu regula. E. V. Șorohov în cartea „Bazele compoziției” scrie : „Analizînd marile creații ale maeștrilor artei, se poate observa limpede, că unele procedee și reguli ale compoziției dispăreau din creațiile pictorilor generațiilor ulterioare, fiind înlocuite cu altele”. Mai departe autorul subliniază : „Ritmul a existat în toate timpurile și în toate genurile artei, începînd cu țările Orientului antic. Compoziția era reglementată, se deosebea prin sobrietatea ei, prin folosirea ritmului. În arta Egiptului antic friza era o formă de bază a compoziției, în care alternau ritmic elementele zugrăvirii”.

Principiul ritmului armonios întotdeauna contribuia în mod pozitiv la crearea operelor artistice.

Vorbind despre analiza fundamentală a ritmului, vom insista asupra netemeinicii afirmațiilor, precum că între ordinea metrică și ritm există o oarecare divergență.

Pentru însușirea legității ritmice, la crearea compoziției decorative frontale o asemenea delimitare nu poate fi acceptată.

Ce înseamnă metrica ? În calitate de reglementator al măsurării intervalelor dintre elemente plastice ale compoziției ea n-a pătruns în arta plastică odată cu ritmul, ci cu mult mai tîrziu, și mai curînd nu în zugrăvirea artistică, ci în muzică, cînd a apărut necesitatea de a determina sunetele în timp. Metrica în muzică a creat o regulă de enumerare a mișcărilor ritmice. După o asemenea determinare a funcției metrice dispărea o careva alternare de sunete în afara organizării metrice. Orice ritm complicat se încadrează într-o secvență metrică. Prin urmare, metrica este o parte indisolubilă a ritmului. Dacă s-ar compara cu o situație analogică în lucrările artei plastice,

metrica ar corespunde intervalelor dintre elementele compoziției și mai corect ar putea fi numită tact. Metrica, la fel ca și intervalele, poate fi regulată și neregulată, sau cu intervale egale și neegale. În altă ramură de activitate a omului ca, de exemplu, creația poetică, metrica e considerată drept un schelet organic al poeziei.

Prin urmare, metrica e același ritm. Cea mai contemporană teorie a poeziei nu contrapune metrica ritmului. O asemenea condiție este caracteristică și pentru mijloacele artistice de creare a compoziției decorative, unde ritmul este o combinație dintre elementele plastice și intervalele lor.

Ritmul este o aranjare de figuri ori elemente, în care rolul principal îl joacă tactul. Această disponibilitate a elementelor este însușirea de bază a legității ritmice și se numește cadență ritmică, unde cuvântul cadență are sens de dinamică a elementelor și poate fi de trei feluri, conform caracterelor de tact: cadența (sau dinamica) ritmică de tact simplu, cadența ritmică de tact alternativ și cadența ritmică de tact complicat. Așadar, legitatea ritmică, ce include repetarea plastică a formelor și liniilor după mărime, interval și disponibilitate, are conform gradului de complexitate și relativitate al elementelor trei scheme de construire a compoziției decorative sau trei feluri de tact ritmic. Fiecare din aceste scheme respectă cu strictețe legea principală a compoziției și contribuie la unirea întregă a tuturor elementelor după principiul tactului ritmic.

Prima schemă compozițională este cea a cadenței ritmice de tact simplu. Construirea ei se face prin organizarea planului cu repetarea ritmică simplă a elementelor, când formele ce au mărimi egale și aceleași caractere se repetă la intervale egale.

Ca exemple de construire compozițională a schemei de tact simplu pot servi variantele A și B din fig. 12.

În arta prezentării artistice ritmul cadenței de tact simplu produce o impresie de calmare, sobrietate, solemnitate. Datorită însușirilor sale, el se întrebunează mai des, când apare necesitatea de a crea un repaos vizual: la privirea unui șir întreg de exponate și materiale ilustrative; când trebuie făcută o trecere vizuală de la însușirea percepută ori studierea unei teme la alta; când se cere a crea un mediu de solemnitate cu un conținut concis și solemn.

A doua schemă sau al doilea mod de construire a compoziției decorative se desfășoară după principiul formării cadenței ritmice de tact alternativ, când două forme alternează pe verticală și orizontală, înlocuindu-se una pe alta la intervale egale, sau când se schimbă la același interval în toate direcțiile (atât pe orizontală și verticală, cât și pe diagonală). Alternanța creează o impresie mai bogată de repetare a formelor decât ritmul de tact simplu și ea se folosește pentru scoaterea în evidență a materialului ilustrativ mai important, evidențierea unui desen. La repetarea formelor ce au aceeași influență asupra percepției vizuale, mai active sînt cele dispuse în poziție verticală, care, în comparație cu cele orizontale, formează un tonus mai ridicat, o înviorare emoțională (fig. 13).

Cadența ritmului alternativ cuprinde și elemente de tact simplu.

Acest fenomen explică o dată în plus, că tactul alternativ stă cu o treaptă mai sus și este mai complicat decât cel simplu.

A treia schemă de construire a compoziției decorative pe suprafața unui plan după cadența ritmică este cea de tact compus sau superior. Ea are trei aspecte: diferite forme (mai mult de trei) repetate în toate direcțiile la același interval, mai multe forme egale plasate la diverse intervale și la intervale diferite se repetă o anumită aranjare a elementelor după mărime, caracter și grupare. Dacă tactul alternativ îl cuprinde și pe cel inferior, apoi cel compus, constituind stadiul cel mai superior al organizării ritmice, le include pe ambele supunându-le la diferite modificări (fig. 14).

Schema de construire compozițională după cadența ritmică de tact compus se întrebunează aproape în toate categoriile lucrărilor plastice de artă decorativă și aplicată.

Toate aceste trei scheme compoziționale au o mare importanță la crearea compozițiilor decorative frontale și de aceea trebuie bine studiate, accentuându-se asemănările și deosebirile reciproce ale lor. Este necesară însușirea esenței fiecăreia din aceste scheme. Tactul simplu al ritmului se caracterizează prin statică și repaos, cel alternativ presupune o întreagă serie de variații a două elemente în cadrul compoziției, iar cel compus are o dinamică bogată. Tacturile ritmice trebuie interpretate cu mijloace plastice de culoare, ton, linie, formă ș. a., precum și cu mijloacele artistice de nuanță și contrast, folosind comparațiile de mărime și caracter și respectînd condiția, ca elementele compoziționale să conțină doza optimă de trăsături reale ale obiectelor. Pentru prima schemă elementele compoziției sînt constante, simple și egale între ele, precum și intervalele dintre ele. Pentru celelalte două pot fi întrebunțate raporturile de mărime. E necesar a păstra proporțiile potrivite între mărimile formelor create și suprafața de decor, folosindu-se cu acest scop o rețea de linii, menită să închege reticular toate formele compoziționale. Uneori, spre colțurile și marginile suprafeței lucrării, elementele, cu încetul, pot să dispară, să nu fie desenate, avînd un interval pînă la margine. Astfel se creează un spațiu, în care compoziția parcă plutește. Pentru compozițiile ritmice de tact compus se poate întrebunța un fundal de tact ritmic simplu ori alternativ.

Însușirea legității de ritm urmărește scopul de a dezvolta gîndirea abstractă și antrenarea creatoare în scopul perfecționării măiestriei compoziționale pe suprafața plată, dezvoltării profunde a simțului de tact ritmic.

Pe la sfîrșitul epocii culturii Madlen (10 mii de ani î. e. n.) au fost încercări ale omului primitiv de a grupa în ritm figuri de oameni și animale și de a le uni într-un întreg (desenele unor turme de cerbi din peșterile Limeil și Teigia (Franța), ale unei herghelii de cai din grota Șafo (Franța)).

Paleoliticul tîrziu înregistrează o nouă etapă de dezvoltare a artei plastice. Ritmul în pictura murală era susținut de două sau chiar de trei culori de diferită intensitate și putere de ton. Mai tîrziu, plasticienii Egiptului antic foloseau destul de des și în mod reușit principiul tactului simplu și al celui alternativ (basorelieful templului

Hatșepsut din Deir-el-Bahari). Tactul alternativ se observă și în pictura murală (figurile de nomazi-semiți) a cavoului Hnumhotep II din Ben-Hasan și în compoziția basoreliefurilor cu animale de pe portalurile zeiței Iștar din Babilon. La realizarea compozițională a scărilor Apadan din Persepolis, datorită utilizării tactului simplu figurile ostașilor executate în relief au un aspect dinamic și solemn.

În următoarele perioade de dezvoltare a artei plastice antice, a Renașterii, se observă clar întrebuițarea principiului de tact ritmic ca mijloc compozițional de organizare plastică a elementelor creațiilor artistice. Mai târziu fenomenul natural al ritmului, fiind cercetat din mai multe puncte de vedere, a fost calificat ca un detaliu foarte important al armoniei și în prezent se aplică în mai multe domenii ale activității oamenilor. Cu ajutorul ritmului se poate produce o acțiune deosebită asupra spectatorilor. Capacitatea ritmului de a transpune claritate operei se manifestă mai pronunțat în practica prezentării artistice a mediului înconjurător, în deosebi la crearea armoniei compozițiilor monumentale, decorative-aplicate, când se cere amplasarea organică a elementelor plastice și obținerea unității întregi, conform cerințelor compoziției generale.

Organizarea suprafeței planului după principiul ritmului nu poate fi realizată fără unirea într-un întreg a tuturor elementelor, care trebuie să se realizeze în plan dimensional, cromatic și de ton.

Proporția

În procesul expunerii principiului ritmului am observat faptul concentrării într-un desen a formelor de mărimi egale, din care rezultă că, dacă s-ar generaliza aceste grupări, s-ar căpăta niște relații de dimensiune cu un număr concret de unități, luate în raport una față de alta (fig. 16, V). Deci, este vorba de un alt principiu al compoziției artistice, cel al proporției. La realizarea oricărei compoziții este necesară modificarea și transformarea formelor figurilor în planul dimensional, al corelației și raportului reciproc.

În fond, proporția este o manifestare destul de complicată a naturii, deși, la prima vedere, ea nu pare să fie atât de vizibilă. Încă la lecțiile de desen în clasele primare am înșușit că o mărime trebuie luată în raport față de alta, corelațiile acestor mărimi se numesc proporții. Dacă despre proporțiile formelor ca principiu artistic a început să se vorbească abia cu câteva secole î. e. n., apoi proporționarea elementelor ca mijloc artistic era cunoscută încă din vremuri străvechi.

În activitatea omului noțiunea de proporționare a apărut mai târziu decât cea de ritm. Putem observa aceasta pe exemplul desenei unui copil, care mai întâi face linii și puncte, de abia încadrate în ritm, iar după aceasta desenează figuri mai mari sau mai mici. De exemplu, desenând o casă, el îi face hogașul mare. La o corabie evidențiază ancora. La un animal — capul. Pornind de la importanța pe care o are un detaliu al obiectului zugrăvit, el îl va crea sub impresia celor văzute anterior.

În virtutea celor expuse vom enunța o serie de fapte, bazate pe cercetările în domeniul artei oamenilor primitivi. În peștera Le Ferasi în straturile culturii musteriene s-au găsit bucăți de oase cu cele mai vechi urme de activitate plastică a omului, ce denotă o organizare ritmică a desenului (fig. 17, A). Relațiile de mărime pot fi observate mai târziu în desenul unor animale, detaliile lor, și a figurii omului (fig. 17, B, C).

Autorul paleolitic trebuia să fie atent la repartizarea dimensională a multor elemente pe un plan mărginit și complicat, cum era, de exemplu, suprafața unui os de mamut, și a fost nevoit să recurgă la procedeul proporționării.

Odată cu evoluția lui homo sapiens se ridică la o nouă treaptă caracterul activității creatoare a lui. În arta zugrăvirii apar desene cu utilizarea elementelor de ritm, proporție, simetrie, dinamică etc. și a combinațiilor lor.

Etapa de trecere de la ritm la proporție stă la baza studiului principiilor compoziției. Vom insista asupra cunoașterii succesivității studierii acestor principii.

Făcând observări întâmplătoare sau intenționate asupra naturii, omul a înregistrat anumite corelații dintre obiecte și s-a convins, de exemplu, că diferite specii de pomi și plante au proporțiile lor. Aceasta se referă și la organisme vii. De exemplu, la omul matur înălțimea ori mărimea capului este de șapte ori mai mică decât figura lui, în timp ce la copiii mici, — numai de patru ori.

Mai departe, studiind fenomenul proporțiilor, s-a descoperit, că nu toate corelațiile lor contribuie la obținerea efectului vizual dorit. De exemplu, la redarea codrului des, unde copacii sînt la fel, impresia vizuală este estompată în comparație cu cea a unui crîng, unde pe primul plan sînt niște arbori mari ramificați, ce îi acoperă pe cei de pe al doilea plan, proiectîndu-se, la rîndul lor, pe fundalul pădurii din depărtare. Deci, există cazuri, când corelațiile de dimensiuni mai interesante produc și impresii mai plăcute. Probabil, prin asta se și explică faptul că pictorul creează opera avînd unghiul său de vedere, stăruindu-se să găsească relațiile de proporții și combinațiile mai reușite, procedînd chiar la careva modificări în redarea peisajului concret.

Pentru a ne convinge mai bine de însușirile estetice, pe care le au relațiile de proporții reușite, e suficientă o imaginare inversă a proporțiilor naturale ale unor obiecte sau ființe cunoscute, ca în consecință să fie create forme parcă ieșite din esență.

Deci, oamenii au început nu numai să observe elementul frumosului din realitatea înconjurătoare, ci și să mediteze asupra esenței lui. Ei au început să caute unitatea de măsură a frumosului, principiul aflat la baza lui, adresîndu-se de fiecare dată naturii, descoperind componentii armoniei ei și redîndu-i în operele de artă.

Însușirile variate și interesante ale proporției l-au făcut pe om să cerceteze fundamental acest fenomen al naturii. Diferiți creatori de forme plastice au început să tragă concluzii pe baza rezultatelor practice obținute în procesul cercetării naturii, sistematizîndu-le pe paginile lucrărilor teoretice.

Cu analiza și studierea proporțiilor s-au ocupat sculptorii, arhitecții Greciei și Romei antice, iluștrii artiști plastici ai Renașterii, și în perioadele mai târzii. Studiarea acestei probleme continuă și în ziua de azi.

Scopul acestor investigații rămâne să fie același: descoperirea frumosului, perfecționarea capacității de creație a omului.

Unele probleme de proporționare se rezolvau cu succes încă în antichitate. De atunci și pînă azi proporționarea a pătruns în diferite domenii ale activității creatoare a oamenilor, în special în arhitectură. De exemplu, sistemul de moduli, care era pe larg întrebuintat în principiul de construire a coloanelor dorice clasice a predominat secole întregi. Principiul lui era simplu: ca modul de măsură se lua diametrul de jos al coloanei.

Acest modul de măsură din arhitectura greco-romană clasică servea la compararea și determinarea tuturor dimensiunilor. Toate dimensiunile clădirii, înălțimea coloanelor și intervalele dintre ele — totul era supus sistemului modular de construire, totul se măsura cu numărul de moduli.

Așadar, condiția de bază a sistemului modular este concretă și clară. Toată funcția lui se bazează pe un element numit „modul”, luat ca indice de corelație către întreg.

În prezent, de exemplu, în construcțiile arhitecturale, unde se întrebuintează pe larg sistemul modular, este ușurat cu mult procesul de înălțare a clădirilor, care se fac din detalii separate, blocuri de beton și piatră, pereți și secții întregi. Fiind o consecință a necesității practice, proporțiile au căpătat cu timpul și o valoare artistică destul de importantă.

Ce este modulul și cum s-ar putea întrebuinta proporționarea modulară la construirea compozițiilor decorative-frontale? Modulul este o unitate plastică, egală după formă și diversă după culoare și ton, cu ajutorul căreia se poate construi o serie întreagă de compoziții artistice decorative (aplicind, desigur, și legile cadenței de tact ritmic). Din această unitate plastică se alcătuiește conținutul lucrării. Vorbind despre esența modulului, trebuie să ne oprim puțin și asupra importanței studierii unor principii de creare a lui, care, la rîndul lor, pot fi sistematizate în trei variante de transformare plastică a formelor simple și creare a celor noi.

Prima variantă prevede transformarea plastică a formei (fig. 18) și are următoarele procedee: a) scoaterea din formă, b) adăugarea, c) secțiunea formei și alunecarea pe una din suprafețele secțiunii, d) intersectarea formei, e) combinarea a două sau mai multe principii menționate mai sus.

A doua variantă constă în activizarea plastică a formei (fig. 19): a) depunerea punctelor pe suprafața formei, b) trasarea liniilor peste suprafața formei, c) intercalarea formelor adecvate în formele date, d) intercalarea formelor străine în formele date, e) combinarea diferitelor principii ale acestei variante.

A treia variantă de obținere a formelor noi de moduli pe baza celor simple e cea a combinării variantelor precedente (fig. 20):

a) scoaterea din formă și punerea pe ea, b) adăugarea și trasarea liniilor pe formă, c) combinarea intersecției și alunecării pe una din suprafețele secțiunii cu intercalarea în formă, d) intersectarea formelor și intercalarea în formă, e) combinarea mai multor principii și variante.

A patra variantă de formare a modulelor este adresată celor care pot cu ușurință să creeze forme interesante și noi, bazîndu-se pe cele reale ale obiectelor și fenomenelor din natură și care pot evita la necesitate redarea aspectului naturalist al lor. Este necesară obținerea unei asociații subtile cu natura, generalizînd sensul formelor. Pentru compozițiile decorative o așa abordare plastică e foarte importantă, deoarece scopul lor nu constă în redarea naturalistă a realității, a fenomenelor ei, ci în selectarea artistică riguroasă a trăsăturilor specifice, cu ajutorul cărora poate fi creată o operă de artă.

Prin urmare, este necesară studierea nu numai în plan exterior, dar și interior a formelor, prin intermediul secțiunilor și relevării structurii interioare a obiectelor (fig. 21, A și B).

Diferite moduli pot servi pentru orice moment compozițional. Același modul, fiind multiplicat și avînd diferite culori, fiind dispus la diferite intervale — poate fi folosit cu succes la crearea operei de artă.

În genere, aplicarea modulului în arta decorativă are un diapazon foarte larg prin aplicarea tactului ritmic, cînd același modul este vopsit în mai multe culori, se compune din elemente de diferită complexitate, situate la diferite intervale, moduli grupate spre centru mai des, spre margini mai rar (caracterul de difuzie centrică), cînd modulul își schimbă tonalitatea cu fundalul ș. a.).

O altă categorie de proporții, după a căror principii pot fi create elementele compoziționale, este sistemul „secțiunii de aur”. În comparație cu proporționarea modulară, „secțiunea de aur” are mai multe posibilități de variere plastică, un efect estetic deosebit. Acest sistem era folosit în antichitate, iar în epoca Renașterii era considerat ca piatră de temelie în arta compoziției. Principiul construcției lui se determină prin împărțirea, de exemplu, a unui segment în așa mod, încît partea lui cea mai mare să aibă relații strict proporționale cu cea mică și cu toată lungimea segmentului. Încă grecii antici cunoșteau proporția de 3+2 dintre distanța din vîrfurile capului pînă la degetul mijlociu și de la degetul mijlociu pînă la călcîi, a unui om în poziție de drept și cea de 5:3 a staturii întregi raportate la partea 3.

Proporțiile dimensiunilor, luate relativ după principiul „secțiunii de aur” în numere întregi, s-ar exprima cu aproximație în felul următor: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Orice număr din acest șir¹ este egal cu suma a două numere precedente, iar oricare două numere vecine au proporția ce satisface principiul „secțiunii de aur”. În limba plastică „secțiunea de aur” vizează diverse aspecte de construire a elementelor proporționale în compozițiile cu caracter plastic decorativ.

¹ Acest șir se mai numește rîndul lui Fibonacci.

Formele de proporționare pot fi geometrice realiste sau pot avea contur liber. Tonurile și culorile pot fi luate din propria inițiativă a autorului. La construirea compozițiilor decorative „secțiunea de aur” are două principii: schematic rațional și liber intuitiv (fig. 23, 24).

„Secțiunea de aur” poate avea caracter modular, care se exprimă prin numărul de elemente, conținute în formele de proporționalitate legitimă.

La realizarea compozițiilor se folosesc atât mijloacele plastice de ton, culoare, formă, linie, pată ș. a., cât și cele de contrast, nuanță, construire, armonie, gamă. Datorită utilizării iscusite a tuturor mijloacelor, compoziția decorativă va căpăta un aspect generalizat și integru, precum cere legea fundamentală a ei.

Studierea și cunoașterea subtilă a sistemului modular și a „secțiunii de aur” va duce la acumularea bagajului trainic de posibilități în domeniul perfecționării realizării proporționării artistice.

Proporționarea liberă, îmbogățită, se aplică în toate domeniile artei plastice. Ea contribuie la diverse descoperiri creatoare, grație intuiției autorului. Cu ajutorul acestui mijloc de exprimare plastică poate fi construit decorul oricărei suprafețe în diferite genuri ale artei plastice. Noțiunea de proporționare se folosește în arta amenajării artistice a diferitelor spații arhitecturale, organizarea estetică a interiorului încăperilor, repartizarea generală a suprafețelor și volumelor în spațiu: crearea planșelor standurilor în complex și amenajarea expozițiilor în interior.

Simetria

Simetria este una dintre numeroasele manifestări ale naturii. Se numește simetrie o amplasare strict proporțională a elementelor similare după o osie sau un plan ce traversează centrul geometric de suprafață ori de volum al acestor elemente.

Să luăm, de exemplu, o frunză. Forma ei nu-i întâmplătoare, ci construită strict, legic și e compusă din două părți mai mult sau mai puțin egale. Pentru a ne convinge, o putem diviza în jumătate și, apropiind o parte de oglindă, vom vedea frunza întreagă. Suprafața de diviziune se numește suprafață de simetrie (în acest caz ea coincide cu suprafața oglinzii). O astfel de simetrie, alcătuită din două părți (laturi), se numește bilaterală, iar în unele cărți — simetria oglinzii. Simetria oglinzii nu este absolut adevărată și nu oglindește starea reală a lucrurilor, deoarece în natură e foarte greu a găsi o formă reală, care ar fi alcătuită din două părți absolut egale. La aceeași frunză sau fluture conturul și decorul ambelor părți nu e chiar o repetare exactă.

Și, deci, precum natura nu are repetări absolut identice, tot așa și artistul plastic nu fixează strict, ca în desenul tehnic, elementele simetrice. Expresia „simetrie bilaterală” în arta decorativă are un sens mai adecvat în redarea realității și nu poate fi înlocuită cu „simetria de oglindă”. În lucrările decorative elementele plastice simetrice, interpretate cu o oarecare aproximație, au o imperceptibilă asimetrie și contact reciproc de asimilare (fig. 25).

Simetrie au și florile, ciupercile, copacii, fulgii ș.a.m.d., însă ea este mai compusă. Ele au mai multe suprafețe de secțiune simetrică, ce trec printr-un centru unic de simetrie. De exemplu, romanița, floarea-soarelui au atâtea suprafețe de simetrie, câte petale are floarea. O asemenea simetrie, în care suprafețele se intersectează într-un punct, se numește simetrie radială. Aici este important de a sublinia faptul că suprafețele lor de simetrie întotdeauna sînt verticale, avînd o osie de simetrie. Osia de simetrie este o linie dreaptă perpendiculară față de suprafața Pămîntului, în jurul căreia se repetă părțile egale ale figurii simetrice, care sînt situate ca la rotirea în jurul osiei, ele doar își schimbă reciproc locurile. Altfel spus, figura se „întîlnește” cu sine însăși în spațiu ori „revine în sine”.

Acestei legi generale de simetrie i se supun nu numai reprezentanții vegetației și ființele vii, dar și materia neorganică (cristalele cuarțului din peșteri ș. a.).

Din observările făcute asupra fenomenelor naturii s-a constatat, că tot ceea ce crește sau se mișcă vertical față de suprafața Pămîntului formează nenumărate suprafețe de simetrie, ce se intersectează într-o linie comună, căpătînd sub influența forței de gravitație simetrie de raze radiale.

Pe de altă parte, tot ce crește ori se mișcă paralel relativ suprafeței Pămîntului e în afara intersecției cu aceste suprafețe și se contopește neapărat cu una din nenumăratele suprafețe de simetrie a cîmpului de gravitație. Tocmai această suprafață de simetrie le comunică un caracter bilateral.

Trebuie să amintim, că în natură există și asemenea corpuri, a căror construcție nu se raportează nici la simetria bilaterală, nici la cea radială, deoarece ele nu sînt situate nici paralel, nici perpendicular față de suprafața Pămîntului, — au formă de spirală, sînt „orientate” în cîmpul rezistențelor electromagnetice pe care le înving (plante, vîrtejuri de apă și aer ș. a.).

Există, de asemenea, o mulțime de corpuri, care nu au suprafețe de simetrie, forma lor e oarecum neregulată, irepetabilă și are mai multe osii de simetrie. De exemplu, figura cubului are patru osii egale de simetrie. În sferă orice diametru este o osie de simetrie. Ea are o mulțime de suprafețe de simetrie și un centru de simetrie. Toate aceste feluri de simetrie ne ajută la perceperea deloc simplă a armoniei naturii.

Simetria cu legitățile ei perfecte a fost din timpuri vechi un obiect de studiu serios al oamenilor de creație. În arta plastică simetria poate fi observată încă în desenele omului paleolitic. Dacă am arunca o privire generală asupra picturilor murale din peștera Leasco din munții Ural, am observa cu ușurință figurile a trei tauri și a unui cal, ce formează patru suprafețe colorate simetrice și repartizate ca niște pete generale. În cartea sa „Die Kuust Altsteinzeit” Paolo Grațiosi scrie: „Aceasta lasă o impresie neobișnuită, fiindcă nu-i inerent picturilor rupestre, în care, de regulă, o asemenea ordine nu se manifestă”. Și în continuare: „Dacă am accentua această impresie, ar însemna că aici s-a urmărit scopul de a da un aspect armonios pereților goi”.

E cert, că „decorul artistic al pereților“ în acele vremuri e o noțiune creată de fantezia omului de azi. Și totuși, nu putem nega categoric caracterul estetic ale multor desene din acea perioadă, cu repartizări simetrice de elemente ornamentale, chiar și dacă în esență ele trebuiau să aibă doar o forță magică.

Într-adevăr, simetria producea o impresie aproape că înspăimântătoare asupra strămoșilor noștri. Există păreri, că ei credeau că configurația regulată a cristalelor, de exemplu, putea fi creată de „duhurile“ subterane. Și totuși, ei foloseau principiul simetriei nu numai ca un mijloc de redare a forțelor supranaturale și de înfrumusețare artistică, ci astfel își ușurau munca în procesul de creație, fără șablon. Însușirea principiului simetriei este foarte necesară pentru plasticieni, mai ales pentru cei începători în procesul creării elementelor simetrice în cadrul compoziției decorative. Este important de a menționa, că nu numai pictorii, dar și alți oameni de creație în alte domenii de activitate, folosesc simetria ca un mijloc de organizare a lucrului (în arhitectură, tehnică ș. a.).

În compoziția decorativă simetria e strâns legată de legea fundamentală a compoziției și de aceea are o mare importanță la organizarea integrității operei de artă. În sensul acesta, la realizarea tematică a creației artistice simetria servește drept metodă de armonizare.

Tratarea superficială a fenomenului simetriei va da rezultate prea puțin folositoare pentru un artist plastic, el nu va putea înțelege profund acest fenomen al naturii, nu va pătrunde în esența legității de simetrie. Aici ar fi momentul să amintim spusele vestitului matematician Herman Vail : „Simetria în sens larg ori îngust (depinde de faptul cum veți determina însemnătatea acestei noțiuni) este ideea, datorită căreia omul timp de veacuri a încercat să înțeleagă și să creeze ordine, frumusețe și perfecțiune“¹. O astfel de înțelegere a simetriei se deosebește de cea obișnuită, cu care noi sintem deprinși.

După H. Vail simetria atinge culmile generalizării filozofice în expresia frumosului și armoniei.

Fenomenul natural de ordine strictă și concordanță a simetriei a influențat pozitiv asupra dezvoltării gândirii logice a oamenilor străvechi, făcându-i să observe în „haosul“ naturii o organizare concretă și armonioasă. De exemplu, interpretarea grafică a *mandalei*² (un tip de întruchipare a viziunii cosmologice asupra universului) sub formă de floare (cultura indiană străveche) (fig. 26).

O interesantă descoperire a fost făcută la indienii din Canada, unde „cultul“ simetriei e destul de pronunțat. De exemplu, pe stâlpii cu totemuri erau reprezentate personaje în așa-zisa poză „broască“ (membrelor anterioare erau lipite la piept sau îndoite și întinse în lateral, iar cele posterioare erau strânse împreună, sau tot așa întinse în lateral). Interesant, că indienii americani priveau simetria naturii prin descompunerea în părți morfologice elementare ale chipului, pen-

tru ca pe urmă să le adune într-un întreg. Ei „tăiau“ figura de-a lungul medianei (șira spinării), apoi profilurile desfășurale le „legau“ la nivelul nasului și gurii, folosind diverse chipuri de zugrăvire sub diferite unghiuri de vedere, secțiunile simetrice bilaterale. Grafica desenelor devenea decorativă și interesantă, cu o aranjare deosebită a figurilor redade, avînd o simetrie internă (fig. 27).

Despre importanța simetriei lăuntrice a scris V. I. Vernadski : „Cred că simetria în cadrul substanței vii este un fenomen cu mult mai profund decît cea pe care o observăm în forma exterioară a organismului viu“. Aceasta e o concluzie, la care s-a ajuns după un șir întreg de studii științifice întreprinse în domeniul simetriei, dezvoltîndu-se în continuare definiția completă, lansată anterior de către marele savant francez Pier Chiuri, care la începutul secolului XX a formulat o serie de idei despre simetrie. Printre altele, el afirmă, că simetria unui corp nu poate fi observată fără a se lua în considerație și simetria mediului lui. Simetria mediului parcă se „imprimă“ în obiect, îi schimbă aspectul. Același lucru îl observăm și în creațiile plastice, al căror caracter compozițional (deseori simetric) este condiționat de specificul ansamblului arhitectural, de exemplu. Simetria ca principiu de construire a compozițiilor a fost întotdeauna aplicată în diferite genuri ale artei plastice.

Cultura Greciei antice de la sfîrșitul secolului IV î.e.n. ne-a lăsat frumoase compoziții de mozaic („Vinătoarea de lei“) construite prin intermediul simetriei.

Din arta Romei cunoaștem mozaicul simetric „Virgiliu scrie Eneida“ (sec. I î.e.n.). Contemplînd vestita icoană a lui A. Rubliov „Sfînta Treime“ (sec. XIV—XV), „Cina cea de taină“ a lui Leonardo da Vinci, putem observa, ca în aceste lucrări simetria e folosită ca procedeu de bază.

Pentru a consolida cunoștințele teoretice despre simetrie e necesar a face cîteva compoziții, la construirea cărora, conform principiului simetriei, vor sta metodele bilaterală și radială. Metoda bilaterală de construire a compozițiilor decorative are trei aspecte de compunere a elementelor pe suprafață : de-a lungul, pe diagonală și de-a curmezișul ei. Metoda radială are un singur aspect — de centru. Organizarea plastică a elementelor trebuie să fie simplă și fundamentală prin folosirea formelor geometrice și abstracte. Compunerea acestor elemente (pete, linii, cercuri, puncte ș. a.) are un caracter liber, după intuiția autorului, respectîndu-se tactul ritmic și proporționarea lor.

La organizarea suprafeței și la determinarea integrității compoziției un rol însemnat îl joacă mijloacele artistice. Coloritul, gama trebuie să aibă un larg diapazon din culori cromatice și acromatice. Relațiile proporționale ale elementelor plastice se cer a fi bine cîntărite vizual. Contrastele și nuanțele trebuie să fie integrate prin intermediul trecerilor treptate de ton și culoare. Mult importă cum vor fi folosite trecerile de la închis spre deschis și invers.

¹ G. Vail. Simetria. M., 1968.

² Mandala în limbile tibetice înseamnă cerc.

Dinamica este forma de existență a naturii, materiei, dar pe fonul ei putem observa și o statică relativă. Există lucruri, fenomene naturale (munții, mările, albiile râurilor ș. a.), a căror transformare nu se observă în răstimpul unei vieți omenești, de aceea ele par statice. Și, după cât de greu e să găsești în natură ceva static, tot atât de greu e să găsești și în arta plastică legități statice, cu toate că pe suprafața de decor e mai ușor a obține impresia de statică.

Chiar și în zugrăvirea plății statice n-are multe variante. De exemplu, cea mai statică figură este aceea, care dispune de o simetrie bine alcătuită. Principiul alinierii simetrice cu strictetea ei de aranjament, construcția clară și stabilă dezvoltă asemănarea simetriei cu statica. Iar dacă figura are o formă strict asimetrică, apoi statica dispare, apărând starea de echilibru, care de acum e mai aproape de dinamică.

Compozițiile, ale căror elemente sînt structurate după principiul cadenței ritmice, au caracterul static numai atunci cînd se construiesc ca schemă-rețea, iar dacă elementele ritmice sînt aranjate în șir (ceea ce nu se prea observă în cazul tactului simplu al ritmului), ele capătă un dinamism specific, inerent tactului ritmic. Prin urmare, dinamica se naște din echilibrul staticii și tinde iar spre statică, spre echilibru.

Legea fundamentală a dinamicii a fost formulată încă de Isaac Newton în lucrarea sa „Principiile matematice și filozofia naturală”. Conform primei legi a lui Newton, orice corp își păstrează starea de repaus, echilibru sau de mișcare uniformă și rectilinie atîta timp, cît asupra lui va acționa o forță oarecare. Dinamica a devenit o știință, care se ocupă de studierea interacțiunilor corpurilor și forțelor, care provoacă mișcările lor. Problema dinamicii constă în determinarea mișcării corpurilor după legea acestei interacțiuni.

În arta construirii compoziției decorative frontale în primul rînd se cere a înțelege, a determina sensul de dinamism, a delimita noțiunea de mișcare, ce nu poate fi redată pe hîrtie, de cea de dinamică, a însuși, de exemplu, că mișcarea este ascendentă, și corpul în timpul mișcării se mută în timp și în spațiu. De exemplu, albia unui râu se transformă permanent, ea se află în stare dinamică, în timp ce în stare de mișcare se afla apa. Sau alte exemple : pe lîngă un plop trece o mașină. Mașina are viteză, se află în mișcare. Plopul n-are viteză, adică n-are mișcare, însă el dispune de dinamică. Un bolovan se desprinde de stîncă. El încă n-are mișcare, adică încă nu cade, dar față de stîncă este înclinat, adică de acum are dinamică. Omul care merge sau aleargă este înclinat puțin înainte. Dacă am adăuga la o formă statică verticală altă formă, apoi axa generală a lor ar deveni înclinată, căpătînd astfel dinamica în direcția arătată. Pentru a obține din nou poziția statică trebuie să înlăturăm detaliul adăugat ori să adăugăm și în partea opusă o formă asemănătoare, căpătînd astfel simetria bilaterală, echilibrul absolut. De aici rezultă, că dinamica formelor este măsura de abatere a lor într-o direcție oarecare față de starea statică.

Corpul sau forma în stare dinamică conțin în sine o forță, o energie

oarecare — potențial dinamic. În caz contrar ele se află în stare de echilibru sau statică (vom compara în așa caz dinamica cu tensiunea plastică a elementelor compoziționale).

În arta decorativă potențialul dinamic al formelor poate fi exprimat prin varierea aspectului exterior, desenînd sau modulînd forma așa, ca ea să se încadreze în spațiu, să producă impresia dinamismului, orientării dintr-o direcție oarecare.

La crearea compozițiilor decorative legitatea dinamicii cunoaște patru aspecte de compunere a elementelor plastice pe suprafață :

Dinamica cadenței de tact ritmic (repetarea elementelor ne produce impresia continuității). Acest aspect are trei moduri de construire compozițională, potrivit tactelor ritmice (fig. 29).

Această metodă de construire a compozițiilor decorative are două forme de amplasare a elementelor compoziționale pe suprafață : mai des de-a lungul suprafeței și pe toată suprafața.

Dinamica aspirativă, adică dirijată, orientată într-o direcție. Are două moduri de construire în procesul creării rețelei de anturaj al formelor. De exemplu, schema de tact ritmic — prin orientarea ori îngustarea liniilor ei obținem dinamică. Astfel, sînt create și elementele compoziției. De exemplu, forma unui dreptunghi regulat n-are dinamică. Pentru a-i comunica aspectul e destul de a fuzela un capăt al lui (fig. 30, A, B).

În cazurile cînd e vorba de paralelipede de dimensiuni mari (clădiri înalte), dinamica lor poate fi observată datorită perspectivei. Perspectiva în cazul dat joacă rolul de „fuzelator” al formei volumetrice. Modul de construire a compozițiilor decorative cu ajutorul dinamicii aspirative are trei forme de amplasare compozițională a elementelor plastice pe suprafață : pe diagonală, în lățimea și în lungimea ei.

Al treilea aspect de construire a compozițiilor decorative după legitatea dinamicii e *dinamica cinetică*.

Din practica dezvoltării artei plastice știm, că orice element plastic pe suprafața de zugrăvire are o anumită pondere vizuală și emite potențialul dinamic. Un punct depus pe suprafață mai jos de mijloc o „împinge” de sus în jos, iar dacă e în partea dreaptă a ei, o „îngrele” spre dreapta.

De aici rezultă, că punctul are capacitatea de a îngrele suprafața în dependență de locul unde este depus, adică acest element plastic are însușire cinetică. Dinamica formelor sau a elementelor plastice se numește cinetică atunci cînd elementele de decor au capacitatea de a „transfigura” în momentul percepției suprafața pe care sînt depuse. E vorba, bineînțeles, de o iluzie optică.

Prin urmare, pentru a crea o lucrare conform principiului dinamicii cinetice, trebuie să cunoaștem următoarele caractere de structurare a compozițiilor :

a) difuzia elementelor plastice (repartizarea lor pe suprafață din considerente de densitate). Impresia de dinamism apare acolo unde se observă repartizarea mai densă a elementelor plastice (fig. 31, A) ;

b) caracterul dimensional. E vorba de mărirea sau micșorarea

elementelor plastice compoziționale. În acea parte a compoziției, unde dimensiunile formelor sînt mărite, impresia receptivă devine mai puternică, semnalîndu-se dinamica cINETICĂ (fig. 31, B) ;

c) caracterul activizării plastice este determinat de cromatică, ton și formă. Dinamica cINETICĂ (vizuală) apare în acea parte a suprafeței, unde culoarea e mai aprinsă, forma mai activă, iar tonalitatea mai închisă. Pentru a observa mai bine efectul deosebirii cromatice, se ia o compoziție cu caracter static (simetrică, ori o schemă ritmică de tact) și, pentru a-i comunica dinamică cINETICĂ, se aplică metoda activizării plastice (fig. 31, B). Vom căpăta o compoziție cu aspect de dinamică cINETICĂ.

Al patrulea aspect de construire a compozițiilor decorative după principiul dinamicii este *dinamica combinată*, care are 2 caractere de amplasare compozițională a elementelor plastice : combinarea a două aspecte, mai ales a celor de dinamică de aspirație și cINETICĂ și combinarea mai multor aspecte.

În procesul organizării compoziționale a lucrărilor artistice după legitatea dinamicii se va ține seama de folosirea cunoștințelor acumulate la studierea și însușirea principiilor de construire, precum și a mijloacelor artistice, de realizare cromatică și de ton, de combinare a contrastelor și nuanțelor.

Echilibrul

Echilibrul este un component indisolubil al tuturor fenomenelor naturii (echilibrul atmosferic, economic, al organelor interne, al faunei ș. a.), un garant al evoluției ei. Avînd o importanță primordială pentru natură, legitatea echilibrului este un component organic și în operele de artă plastică. Cele mai multe creații de artă plastică sînt construite după principiul echilibrului destul de strict, care este fundamentul compoziției, determinînd valoarea operei. Cu alte cuvinte, construirea compoziției după legitatea echilibrului deja asigură un proces creator sănătos, obținerea armoniei artistice și a unității indisolubile dintre toate elementele compoziționale.

În arta plastică această legitate este frecvent folosită. Primele teorii despre echilibru în arta plastică țin de epoca Renașterii (lucrarea lui Leonardo da Vinci „Tratat despre pictură”).

În zilele noastre legitatea echilibrului îi preocupă pe mulți creatori în diferite ramuri de activitate umană : arhitectură, tehnică, artă, știință ș. a. În arta prezentării artistice și cea decorativă aplicată principiul echilibrului se aplică la crearea compozițiilor, amplasarea elementelor plastice prin intermediul mijloacelor artistice.

De exemplu, este necesară „echilibrarea” unui punct în cadrul pătratului. Fiind depus în centrul geometric al lui, acest punct nu va fi totodată și echilibrat vizual, deoarece, ca și orice element plastic, el are o oarecare pondere vizuală, ce „se mișcă” pe verticală de sus în jos. Astfel, punctul depus la centrul geometric al pătratului pare că e situat mai jos. Prin urmare, în loc de echilibru el va căpăta dinamică cINETICĂ pe verticala suprafeței. Pentru „a-l echilibra”, el trebuie depus ceva mai

sus. Pentru a găsi echilibrul vizual al unui punct pe o suprafață oarecare cu înălțimea de 20 cm el trebuie să fie situat mai sus de intersecția diagonalelor cu 2,5 mm și cu aproximativ 1 mm mai la dreapta. Acest punct este numit centrul de echilibru vizual „O” al suprafeței compoziționale. Orice suprafață de decor, pată ori formă, poate fi compusă după principiul echilibrului, dacă ei îi va corespunde centrul de echilibru al suprafeței date (fig. 32, A, B, V).

În continuare vom relata cîteva cazuri, cînd centrul elementului plastic nu corespunde principiului enunțat mai sus.

De exemplu, pe o suprafață dată elementul plastic „A” se află în stare de dinamică cINETICĂ. În primul rînd, pentru a-l echilibra este necesară construirea unui sistem de echilibru, în care scop se intersectează abscisa (linia orizontală) cu ordonata (linia verticală) prin punctul „O” de echilibru vizual, apoi se face un cerc cu raza de la „O” pînă la centrul elementului plastic. Din practica observărilor asupra naturii se știe, că pentru a atenua o forță oarecare este necesară acțiunea asupra ei a unei forțe contrare — „B”, de exemplu. Dacă această „forță opusă” ar fi situată la aceeași depărtare ca și „A” de centrul de echilibru al suprafeței, vom obține dinamica pe direcția în diagonală a suprafeței. Astfel, nu-i de ajuns o singură forță, se mai cere una. Repartizarea optimă a „forțelor” e cea a colțurilor unui triunghi echilateral (fig. 33).

Este semnificativă manifestarea perfectă a principiului echilibrului reciproc al acestor trei elemente plastice. Rotindu-le în jurul centrului de echilibru „O”, ele vor fi întotdeauna în echilibru chiar și atunci cînd pe o parte a ordonatei sau abscisei sînt două elemente. Aceasta se explică prin influența asimetriei radiale ce se creează. Toate momentele de echilibru în jurul centrului tabloului pot fi interpretate individual cu condiția ca să se obțină o impresie vizuală moderată, calmantă. În continuare vor fi luate în considerație trăsăturile caracteristice ale elementelor plastice, dimensiunile, relațiile proporționale, culoarea și tonul lor. Pentru a putea găsi variantele de combinare posibile ale lor ne e necesar ca elementele plastice să fie identice. Se poate proceda și la divizarea unui element sau la utilizarea unor detalii mai mari, cu tonalitatea mai deschisă, dar în acest caz elementele mai mici vor avea culoarea mai aprinsă. Cu alte cuvinte, cînd este vorba de principiul echilibrării, artistul plastic va da dovadă de spirit creator, meditănd asupra tuturor variantelor posibile, apreciind cu ajutorul comparației diferite momente intervenite în procesul lucrului. Aspectul general al compoziției căpătate în urma atenuării „forței” cINETICE a elementului plastic „A” va fi integru, avînd centrul în punctul de echilibru vizual „O” al suprafeței ei și marginile ce nu depășesc limita elementului plastic dat (fig. 34, V).

Asta se face în scopul de a lăsa puțin spațiu la margini pentru relaxarea vizuală necesară, pentru perceperea mai profundă a operei, pentru a da voie elementelor compoziționale să plutească în spațiul suprafeței compoziționale.

Deci, pentru a obține echilibrul unui element plastic ce se află în stare de dinamică cINETICĂ, trebuie să-i opunem două „forțe” de elemente plastice.

Sub noțiunea de echilibru înțelegem o asemenea stare a elementului plastic pe suprafața de decor, când el devine vizual stabil, încadrat în mediul compoziției. Echilibrul poate fi obținut prin procedeul de comparație a elementelor, relevarea interlegăturilor lor și de aceea el are caracter relativ.

Vom menționa că elementele auxiliare (ordonata, abscisa, punctul „O”, „forțele” plastice „A”, „B” și „C”) nu sînt decît niște elemente ce asigură procesul de echilibrare și constituie un sistem unic, fără care elementul plastic „A” în stare de dinamică cinetică nu poate avea echilibru.

De aici rezultă că sistemul de „forțe” vizuale, sub acțiunea căruia dinamica cinetică a unui element plastic este „atenuată”, este un sistem de echilibrare, la care participă logica gîndirii și : dacă suma „forțelor” plastice ce interacționează se reduce vizual la zero, atunci compoziția e construită după sistemul legității de echilibru logic rațional, deoarece tot procesul echilibrării a parcurs după o analiză rațională chibzuită. Dar există și echilibrarea intuitivă, care depinde în mod absolut de capacitatea autorului. Să presupunem că pe partea stîngă de jos a suprafeței e un element plastic „A”, ce are dinamică cinetică și este necesar de a-i da o stare de repaus, în mod intuitiv. Într-un asemenea caz e necesar a opune acestui element două „forțe”, care, împreună cu el, să formeze un triunghi aproximativ echilateral. Dacă forțele opuse sînt mai mari ca dimensiune sau sînt opuse ca tonalitate de culori aprinse față de elementul dinamic, atunci vor fi reduse și dimensiunile sau va fi modificat coloritul lor pînă cînd se va obține starea de echilibru. Un rol important îl joacă aici și cazul „modulării” plastice a spațiului (fundalul) pe lîngă elementele compoziționale principale ale lucrării în cauză. Pe fundal este amplasată compoziția decorativă și ea poate ocupa numai centrul lui, avînd relații reciproce cu majoritatea detaliilor principalelor forme și menținîndu-se în limita lor. Dar putem întîlni și cazuri cînd tot fundalul e întretesut de elemente plastice, ocupînd întreaga suprafață de decor. Atunci întregul sistem de „forțe” plastice, tot anturajul suprafeței acționează asupra elementului „A”, menținîndu-l în stare de repaus. Acest mod de obținere a echilibrului logic-relativ mai poate fi interpretat și ca improvizare liberă (expromtă), în procesul căreia autorul urmărește scopul de a organiza elementele plastice pe suprafața compozițională așa încît ea să capete un aspect estetic plăcut. Dar, pentru aceasta trebuie să cunoaștem bine efectul, pe care îl au elementele plastice asupra percepției vizuale. În această ordine de idei vom aminti și dimensiunile diferite ale detaliilor, contrastul sau lipsa de contrast coloristic, opoziția dintre culorile aprinse și stinse, nuanța de ton ș. a. m. d.

Trecerea de la echilibrarea logic-rațională la cea logic-intuitivă, ca și trecerea de la principiul și sistemul de proporții la proporționarea liberă, contribuie la dezvoltarea intuiției. Calculul și intuiția sînt două laturi ale aceleiași procedeu de educație a percepției artistice la tineret. Ele au o mare importanță în procesul de educație și instruire artistico-estetică.

Principiul echilibrului are și alte modalități de construire

a compozițiilor decorative. Să ne amintim, de exemplu, de aspectul dinamicii de aspirație a elementelor plastice. Din acest punct de vedere ele au cîteva modalități de echilibrare. Prima constă în aceea, că în cazul cînd unei „forțe” de aspirație i se opune asimetric o altă „forță” adecvată, starea de repaus a lor este creată. Deci, echilibrarea s-a realizat prin contrapunerea asimetrică a „forțelor” dinamicii de aspirație.

Sau alt caz. Cîteva „forțe” ale dinamicii de aspirație sînt echilibrate prin suprapunerea direcțiilor de orientare a elementelor plastice. Principiul acesta de echilibrare a forțelor de aspirație are două forme de organizare a suprafeței prin contrapunere și suprapunere. Deci, legitatea de construire a compozițiilor prin echilibrarea forțelor plastice date în dinamică se numește echilibru-intuitiv atunci, cînd procesul echilibrării nu este orientat la vreun sistem oarecare. Se petrece pur și simplu o contrapunere ori suprapunere de forțe plastice, a căror dirijare spontan-involuntară după intuiția autorului nu este lipsită de logica gîndirii.

Principiul echilibrului artistic cunoaște două aspecte de construire a compozițiilor decorative frontale :

① Echilibrul logic-rațional, care se distinge prin aplicarea unui anumit sistem de echilibrare.

② Echilibrul logic-intuitiv, care se deosebește prin contrapunerea și suprapunerea forțelor compoziționale.

Construirea compozițiilor decorative după principiul echilibrului are loc conform reducerii „forțelor” elementelor plastice pînă la zero. Acest principiu este inclus în procesul de studiere a evoluției naturii conform legității echilibrului natural, unde orice proces, fenomen este supus trecerii de la echilibrul absolut spre dinamism și invers.

Starea de repaus relativ a elementelor plastice în cadrul compoziției întregre joacă un mare rol în perfecționarea artistică a ei.

La organizarea plastică a suprafeței de decor cu elemente plastice (linii, pete, siluete ș. a.) cu ajutorul diferitor metode de construire (ritm, proporție, simetrie), principiul echilibrului este indisolubil legat de cel fundamental al compoziției, de unitatea integră a tuturor elementelor operei de artă plastică. Aici rolul important îl joacă combinarea mai multor mijloace artistice și, în primul rînd, a celui de proporționare. În procesul creării echilibrului plastic este utilizată proporționarea gradată pornind de la elementele mai importante ca dimensiune, culoare și ton. Un efort creator îl necesită crearea gamei coloristice pe baza culorilor apropiate, nuanțelor și contrastelor. Gama și armonia constituie etapa de finisare a echilibrului, a decorului general al suprafeței. Echilibrul întotdeauna e al forțelor, asimetric și relativ.

Dar, nicidecum nu poate fi vorba de un echilibru absolut inert, static. În această privință vom aminti spusele genialului Pablo Picasso : „Vreau un echilibru, ce apare în zbor, în zborul mingilor pe care le manipulează jonglorul și nu unul inert și stabil. Vreau să am în față o unitate, ce poate în orice clipă să erupă într-un torent dinamic”.

Echilibrul artistic este perfect atunci, cînd formele „prind glas”, armonizează cu alte forme și cu fundalul întreg, conform cerințelor

plastice ale compoziției. Principiul echilibrului are un aspect foarte complex. Tot ce există pe Pământ reprezintă un tot întreg — natura — un sistem extrem de complicat, care este veritabilul model pentru crearea echilibrului plastic în procesul construirii compoziției decorative.

ÎNCHEIERE

În cadrul predării bazelor compoziției decorative-frontale, pentru asigurarea însușirii principiilor de creare a ei de către copii este necesar de a utiliza metoda lucrului creator pe etape. Problemele de educație culturală și pregătirea artistică a generației tinere suscită dezvoltarea personalității ce ar reflecta evoluția conștiinței umane. Multe calități sînt „depuse” apriori — din vîrsta fragedă și în continuare vor evolua progresiv.

Metodica predării disciplinei „Compoziția decorativă — frontală” este orientată spre o repetare a întregii căi parcurse de omenire în acest domeniu: pentru început mijloacele plastice (conștientizarea practică a esenței liniei, punctului, culorii, forme etc.), apoi — capacitatea de a se exprima în mod rațional despre structura lumii, perfecționarea profesională a mijloacelor artistice. O atare succesivitate asigură dezvoltarea optimă multilaterală a raționamentului creator, în legătură organică cu natura psihologică a individului. Raționamentul logic, memoria conștientizată, voința orientată se formează pe parcursul vieții omului, acumulîndu-se experiența socială și de la generațiile precedente, prin mijlocul de comunicare și preluare din surse spirituale (inclusiv limba), elaborate și cultivate de societate.

S-a stabilit, că oamenii utilizează aceste mijloace cu preponderență în procesul activității în comun de caracter exterior, contactului reciproc, iar apoi, în condiții concrete, ele devin mijloace eficiente de activitate psihică internă a individului.

Analog e și în activitatea creatoare — pentru ca elevii să poată atinge nivelul dorit, vor trebui să însușească satisfăcător cele mai principale mijloace de realizare a compoziției decorative frontale. Acestea vor fi însușite în complex, legătură reciprocă. Nu putem vorbi de mijloace plastice, ignorîndu-le pe cele materiale. Este evident, că după examinarea în complex a tuturor mijloacelor elevii vor fi mai bine pregătiți pentru a ilustra creator lumea înconjurătoare, deoarece acest proces include raționamentul — particularitatea distinctivă principală a omului. Doar în baza interacțiunii raționamentului și recepționării emoționale elevii vor putea reprezenta lumea în chipuri ce satisfac exigențele artei decorative-aplicate.

Prin urmare, elevii vor trece în mod obligator această etapă de instruire artistică. Studiarea teoretică și practică a mijloacelor de construire și plastică a compoziției decorative-frontale creează baza pentru acumularea de cunoștințe, pregătește tineretul pentru activitatea de creare a compozițiilor ulterioare.

Pedagogii de profil vor ține cont de faptul, că unele programe și manuale exprimă tendința de a înainta exigențe față de lucrul creator

fără pregătire compozițională în prealabil. Nu recomandăm această metodă pedagogică, deoarece eficacitatea ei este prea mică.

Argumentele de felul, precum că elevii sînt inițiați mai bine în munca social-utilă, încadrați în procesul didactic în general (în special la cercul de artă plastică) — nu rezistă la controlul în practică.

Important este nu de a învăța desenul mecanic, în cadrul „compoziției aiurea” și nu de a executa lucrări de meseriaș, ci de a forma capacitatea de a cunoaște și reflecta realitatea utilizînd mijloace artistice, reprezentarea corectă despre lume și cultura artistică.

Materia expusă în lucrare este structurată astfel, ca să contribuie la evoluția spirituală, dezvoltarea raționamentului, catalizarea predispoziției de creație compozițională, cînd reflectarea creatoare a lumii înconjurătoare trece mai mult prin prisma raționamentului decît prin cea a sentimentelor. E lucru știut: cu cît omul se stăruie să se cunoască mai mult pe sine și lumea din jurul său, cu atît raționamentul „pune stăpînire” tot mai mult pe spiritul său creator.

În prezent climatul interacțiunii dintre știință și artă s-a schimbat esențial, a apărut necesitatea de a include logica de conștiință constructivă artistică în strategia de investigație științifică.

A apărut posibilitatea de a structura integral în alte condiții, de a-l descoperi în fenomenele naturale neexplicate pînă la capăt. Iar căutările secate de sentiment nu dau rezultat. Materia admirată sensibil trebuie consolidată prin raționament, judecată etc.

La rîndul său, materia, care este elementul central al conștiinței, completează procesul creator, orientat spre soluționarea sarcinilor practice și teoretice, prin conștientizarea problemelor, ideilor și situațiilor necesare la obținerea de noi rezultate. Nivelul inferior de raționament este judecata sănătoasă, iar cel superior — gîndirea conștientizată orientată spre creație, generalizarea și înțelegerea profundă a adevărului.

În procesul de predare a bazelor compoziției decorative — frontale este important de a se fundamentaliza raționamentul, diverse forme de realizare a lui: noțiune, concluzie, fără a se ignora în acest context importanța organelor de contemplare și reprezentare emoțională a realității. Din punctul de vedere al activității practice e mai potrivit de a uni acești doi factori contrapusi (eclectică). Unitatea celor contrapuse presupune interferența reciprocă a lor, iar în cazul creației compoziționale plate nu numai că se unesc elementele emoțional și rațional, dar și se găsește raționalul în emoțional, și invers.

Emoționalul și raționalul nu pot exista separat în om.

Frînarea fluxului de chipuri emoționale în momentul raționamentului îl lichidează și pe acesta din urmă. Unitatea emoționalului și a raționamentului, în procesul realizării compoziției este consolidată de lucrul nemijlocit al mîinii. Interlegătura dintre raționament și lucrul cu mîna în mod obligator catalizează activitatea verbal-logică, deci, și procesul cunoașterii, pune baza culturii artistice.

Interacțiunea în timp a ochilor, mîinii, raționamentului și vorbirii constituie unitatea absolut necesară pentru orice proces de creație.

Pedagogul se va stăruie să dezvolte la elevi capacitatea de a repro-

duce manifestarea de cultură artistică, natură și realitate înconjurătoare, recepția culorilor, cultura compoziției, simțul deosebit al gamei, ritmului și relațiilor proportionale, intuiția, fantezia, reprezentarea vizuală, capacitatea de a abstractiza, simțul nuanței decorative și al creării de formă. Altfel spus, astăzi e insuficient de a cunoaște fenomenele de contrast, ritm, proporții, simetrie, dinamică și echilibru. Este necesară și examinarea legităților lor, capacitatea de a aplica principiile lor obiective la reflectarea realității înconjurătoare, activitatea de creație a formelor decorative interesante. A. Durer scria : „...aprecierea corectă din ochi și posedarea la perfecție a cunoștințelor respective permit comiterea doar de greșeli neînsemnate, artistul plastic va activa cu încredere în sine excluzându-se erorile de esență, opera lui va emana suflul veridicității“.

Înaintarea și elaborarea corectă a problemelor de însușire a bazelor compoziției contribuie nu numai la dezvoltarea raționamentului creator, ci și la educarea intuiției.

Menționăm, că la lecțiile de compoziție picturală procesul de creație va avea caracterul intuitiv-rațional, iar la cele de compoziție decorativă — rațional-intuitiv. În ambele cazuri, în baza raționamentului evoluează elementul intuitiv.

În cadrul activității compoziționale, copiii manifestând interes față de lecții, parvine dorința de a lucra și se formează ambiția psihologică de a-și pune scopul și de a-l atinge. Deseori aceasta provoacă o neliniște sufletească, emoții creatoare, copiii încearcă sentimentul dragostei de muncă, sacrificiului necesar pentru crearea unei opere veritabile.

Aceste laturi psihologice vor fi considerate în procesul instructiv-educativ, deoarece anume pe baza lor sînt formate înaltele calități ale personalității.

În cadrul predării compoziției decorative-frontale este necesar de a ține cont de interlegătura dintre raționamentul și activitatea practică a elevilor, pentru ca ei să poată nu numai executa lucrul, dar și să explice principiul de muncă creatoare utilizat. E cunoscut faptul, că artistul plastic creează sub „dictatul glasului intern“. Acesta se deosebește de un discurs oratoric prin faptul, că artistul plastic nu stăruie asupra calității și formeii cuvintelor și frazelor în procesul „nașterii“ lor, ci face apel doar la sens, conținut. Factorul de sens este hotărîtor pentru dezvoltarea raționamentului și activității verbale.

Educarea multilaterală a tinerei generații include instruirea artistică, educația gustului estetic, culturii artistice.

Dar, pentru a avea satisfacția estetică admirînd o operă de artă, este necesară pregătirea respectivă, cunoașterea bazelor, principiilor de creare a ei, care principii nu sînt un produs de surdină al autorului, ci opere de ordin general, care caracterizează geniul de artă concret.

Este important să menționăm, că principalul nu constă numai în formarea capacității de atitudine estetică față de realitate, ci și de a crea și a trăi după legitățile frumosului, care sînt și ale naturii.