

Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

Facultatea de Arte Plastice și Design

Mokan-Vozian Ludmila

**COMUNICARE ȘI LIMBAJ ÎN ARTELE PLASTICE**

Suport de curs

Chișinău, 2018

**Ministerul Educației al Republicii Moldova**  
**Universitatea Pedagogică de Stat “Ion Creangă”**  
**Facultatea de Arte Plastice și Design**  
**Catedra Studiul artelor, Grafică și Metodologia instruirii**

**COMUNICARE ȘI LIMBAJ ÎN ARTELE PLASTICE**

**Suport de curs**

**Aprobat:** Senatul Universității Pedagogice de Stat “Ion Creangă” din Chișinău,  
proces verbal Nr. 9 din 24.05.2018

**Recomandat:** Catedra Studiul artelor, Grafică și Metodologia instruirii,  
Facultatea Arte Plastice și Design

**Autor:** Mogan-Vozian L., doctor în pedagogie, conferențiar

**Recenzenți:** Malcoci V., dr. în studiul artelor, conferențiar  
Vatavu A., dr. în pedagogie, conferențiar

**Mogan-Vozian Ludmila**

Comunicare și limbaj în artele plastice: Suport de curs/ Mogan-Vozian Ludmila; Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Facultatea de Arte Plastice și Design, Catedra de Studiul artelor, Grafică și Metodologia instruirii. – Chișinău: S. n., 2018 (Tipografia UPS „Ion Creangă”). – 51 p.

Bibliogr.: p. 49-51( 67 tit.) – 100 ex.

ISBN 978-9975-46-329-4

73/76(075.8)

M 84

## CUPRINS

Prefață.....	4
1. Introducere. Conceptele de educație estetică, educație artistică și proces estetic comunicativ .....	6
2. Percepția/ receptarea artistică: repere estetic-pedagogice .....	9
3. Comunicarea artistică și rolul operei de artă în procesul estetic comunicativ .....	13
4. Corelația conținut – formă în opera de artă.....	19
5. Opera de artă – structură și principii de organizare .....	24
6. Citirea sau decodificarea imaginii artistico-plastice.....	29
7. Metode/ procedee de receptare artistică a operei de artă.....	32
8. Dezvoltarea receptării artistice în cadrul activităților artistico-plastice .....	39
9. Opera de artă contemporană – publicul de artă: dialog sau monolog .....	44
Concluzii.....	48
Bibliografie.....	49

## Prefață

Cursul „*Comunicare și limbaj în artele plastice*” este unul substanțial în sistemul de formare profesională în domeniul educației artistico-plastice. Rolul său este marcat de nivelul atins de cunoașterea umană modernă, care conduce către o nouă viziune în educația estetică, întrucât esteticul constituie o permanență în viața omului, care-l modelează și devine pentru el obiectiv de realizat și un imbold în activitate. Prin educația estetică, ca componentă a educației generale, se realizează formarea personalității consumatoare și creatoare de frumos. Acest proces, la rândul său, poate fi realizat doar cu ajutorul și prin intermediul artei.

Cursul dat se axează pe problema procesului estetic comunicativ, în special, componentele definiției ale acestuia: creația, opera de artă și receptarea. Sunt făcute referințe la activitatea artistului, opera de artă ca produs al activității sale și activitatea receptorului (contemplatorului) artei. În contextul problemei abordate sunt examinate laturile obiective și subiective ale receptării artistice, precum și etapele educației artistico-estetice. În plus, se încearcă abordarea artei ca o formă de comunicare, ca un sistem de semne, un limbaj care codifică un conținut informațional specific.

În mod special, este vizat fenomenul receptării artistice a operei de artă ca unul dintre cele trei elemente ale procesului estetic comunicativ. Este propusă o metodologie în vederea dezvoltării competenței de receptare artistică a operei de artă, care ar servi la atingerea unor obiective, precum: *lărgirea volumului de cunoștințe în domeniul artelor plastice, dezvoltarea capacității de decodare a mesajului plastic, de înțelegere și interpretare a lucrării, dezvoltarea capacității de exprimare a propriilor atitudini față de opera receptată.*

Prezenta lucrare se concentrează și asupra analizei operei de artă, care presupune distingerea structurii sale interne, a componentelor sale și a corelațiilor dintre ele. Tratarea structurii operei de artă vizează forma și conținutul acesteia.

Este scoasă în valoare și structura/ principiile de organizare a operei de artă, cu racordare la construcție și compoziție, la toate mijloacele plastice, artistice, materiale utilizate de către artist în procesul creației și spectator – în procesul receptării operei de artă.

De asemenea, în lucrare se insistă pe ideea că dezvoltarea competențelor de recepție artistică a operelor de artă se bazează pe metode specifice, deoarece receptarea corespunzătoare a operei de artă depinde de abilitatea umană de a decoda, înțelege și interpreta limbajul specific al artelor.

Or, studierea problemelor din domeniul pedagogiei, psihologiei, istoriei culturii artistice vine în prim-planul sistemului educațional, care include și bazele educației estetice și a educației artistico-plastice, în particular. Acest curs, corelat cu filosofia, estetica, teoria și istoria artelor,

pedagogia și psihologia artei, elementele de bază ale teoriei percepției etc., tinde să contribuie la formarea profesională generală a masteranzilor.

### **Competențe dezvoltate în cadrul cursului**

- Studierea conceptelor de educație estetică, educație artistică și proces estetic comunicativ;
- Relevarea reperelor estetico-pedagogice ale percepției și receptării artistice;
- Conturarea noțiunii de comunicare artistică și a rolului operei de artă în procesul estetic comunicativ;
- Formarea la masteranzi a viziunii de ansamblu cu privire la corelația formă - conținut în opera de artă;
- Înțelegerea structurii și principiilor de organizare a operei de artă;
- Inițierea în procesul de decodificare a imaginii artistico-plastice;
- Cunoașterea metodelor/ procedee de receptare artistică a operei de artă;
- Aplicarea metodologiei specifice de dezvoltare a receptării artistice în cadrul activităților artistico-plastice;
- Pregătirea masteranzilor pentru activitate profesională independentă în domeniul artei și al educației artistico-plastice.

### **Finalități de studii realizate la finele cursului**

La finele cursului respectiv masteranzii vor fi ați:

- să determine aspectele definiției ale educației estetice și educației artistice;
- să cunoască componentele procesului estetic comunicativ;
- să înțeleagă etapele percepției estetice și mecanismul receptării artistice;
- să conceapă noțiunea de limbaj plastic, factorii obiectivi și subiectivi ai receptării artistice, etapele educației artistico-estetice;
- să distingă procedee specifice pentru formarea/ dezvoltarea deprinderilor de analiză a operei de artă;
- să stabilească structura și principiile de organizare a operei de artă: compoziție, construcție, mijloace plastice, artistice, materiale;
- să soluționeze probleme de decodificare a imaginii artistico-plastice, axându-se pe înțelegerea, aprecierea și interpretarea operei de artă;
- să cunoască metode specifice de dezvoltare a competenței de receptare artistică;
- să aplice strategii de receptare a operelor de artă axate pe dezvoltarea creației artistice și dezvoltarea receptării artistice în cadrul activităților artistico-plastice;
- să posede abilități de lucru cu literatura de specialitate;
- să sintetizeze rezultatele activității cu literatura și operele de artă în note, rezumate, referate etc.

## 1. Introducere. Conceptele de educație estetică, educație artistică și proces estetic comunicativ

Estetica, conform Dicționarului Explicativ al Limbii Române, este „știința care studiază legile și categoriile artei, considerată ca forma cea mai înaltă de creare și de receptare a frumosului; ansamblu de probleme privitoare la esența artei, la raporturile ei cu realitatea, la metoda creației artistice, la criteriile și genurile artei” [23, p. 348].

Această disciplină filosofică o identificăm cu teoria despre frumos, întrucât estetica studiază frumosul din natură, artă și societate. Esteticul s-a extins din domeniul naturii și al artei în viața socială, frumosul contribuind nu doar la reflecția și trăirea artistică, ci și la trăirea cotidiană.

Această știință este indisolubil legată de educația estetică, care într-o formulă ideală, potrivit E. Macavei, tinde spre „dezvoltarea maximală a capacităților umane de percepere, trăire și valorizare a esteticului, a capacităților umane de creare a noi valori pentru a se realiza deplina estetizare a mediului existențial de viață”. Obiectivul major se rezumă la „formarea conștiinței și conduitei estetice” [39, pp. 282-287].

În acest context, menționăm și faptul că, una dintre laturile cele mai complexe ale spiritualității umane, care se exprimă printr-un ansamblu de reacții spirituale ale omului față de valorile estetice ale naturii, societății și artei este *atitudinea estetică*. Acesta are mai multe componente:

- *idealul estetic*: exprimă modelul de frumos spre care tinde, în general, comunitatea umană;
- *simțul estetic*: exprimă capacitatea omului de a percepe, de a reprezenta și de a trăi frumosul;
- *gustul estetic*: exprimă capacitatea omului de a explica, de a înțelege și de a iubi frumosul;
- *spiritul de creație estetică*: exprimă capacitatea omului de a crea frumosul, la nivelul artei, societății, naturii [12, p. 38].

Atitudinea estetică constituie o formă specifică de cunoaștere a realității de către om care poate fi cultivată, în mod esențial, prin artă. Prin urmare, educația estetică este legată în mod direct de educația prin intermediul artei.

Aici, însă, remarcăm faptul că educația estetică se desfășoară preponderent sub forma unor activități teoretico-informative, pe când educația artistică se derulează, în special, în plan aplicativ. „Din punct de vedere pedagogic, deosebirea dintre ele se exprimă prin registrul metodic pe care îl folosesc, mai variat și cu un caracter mai general în cadrul educației estetice,

restrâns și specific fiecărui gen artistic atunci când ne referim la educația artistică”, observă O. R. Baci [6, p. 13].

„În această perspectivă, sfera educației estetice depășește domeniul artisticului prin faptul că ea vizează nu numai calificarea artistică profesională, ci urmărește formarea unei atitudini estetice și dezvoltarea aptitudinilor ce fac posibilă receptarea și înțelegerea frumosului, indiferent de domeniul în care se manifestă. Aptitudinile estetice sunt concepute nu numai în direcția raporturilor cu arta, ci și cu alte forme și manifestări posibile ale activității umane, deci și în afara artei. Lărgirea sferei de cuprindere a educației estetice dincolo de domeniul „artisticului” aduce și ea probleme noi în fața gândirii și practicii pedagogice”, remarcă aceiași autoare [Ibidem].

Nivelul atins de cunoașterea umană modernă conduce către o nouă viziune în didactica educației artistico-plastice, ea fiind una dintre căile esențiale de eficientizare a receptării și integrării valorilor artistice în viața tinerei generații, căci omul trăiește și-și desfășoară activitatea în concordanță cu legile frumosului, ale armoniei și coerenței esteticului din viață, artă, ambient. Esteticul constituie o permanență în viața omului, care-l modelează și devine pentru el obiectiv de realizat și un imbold în activitate.

Educația estetică este, deci, o componentă a educației generale, prin care se realizează formarea personalității consumatoare și creatoare de frumos, iar receptarea și creația artistică reprezintă cele două planuri pe care se situează această educație.

Separarea acestor planuri - de creație artistică și receptare a operei de artă, în special, în cadrul activităților de educație artistico-plastică și formare profesională inițială în domeniu - constituie un impediment în realizarea integrului proces comunicativ, iar drept rezultat – receptarea inadecvată a operei de artă, dat fiind faptul că scopul educației artistice, inclusiv, al educației artistico-plastice, nu se reduce doar la cunoașterea și utilizarea mijloacelor de expresie plastică, obținerea de expresivități și redarea de idei și emoții prin intermediul unor forme plastice, ci vizează neapărat și participarea la un dialog activ cu opera de artă, prin decodarea, înțelegerea și interpretarea mesajului comunicat de autor.

Demersul științific pentru valorizarea acestei probleme de studiu este determinată de următoarele premise:

- noile viziuni estetice asupra caracterului operei de artă și a receptorului de artă, stabilite în sec. XX-XXI, precum: extinderea obiectului de cercetare a esteticii artelor plastice asupra receptării și receptorului, principiul priorității receptorului, teoria comunicării artistice;

- conceptul potrivit căruia învățarea prin intermediul artei este unul dintre cele mai eficiente moduri de învățare, deoarece deschide omului calea către sine însuși, către universul său intim, asemenea învățare fiind de neschimbat în calea autoactualizării;

- particularitatea receptării artistice, care este în corelație directă cu crearea și comunicarea artistică;

- cercetările problemei date în practica educațională mărturisesc despre un nivel scăzut al receptării de către elevi/ studenți a operei de artă, precum și un interes scăzut față de opera de artă ca sursă de cunoaștere și informare.

Problema se prezintă importantă, în special, pentru învățământul pedagogic artistic superior, care concepe formarea într-un proces unitar a artiștilor plastici și a pedagogilor artei.

Importanța problemei creației-comunicării-receptării artistice, ca proces estetic comunicativ, este dată de menținerea păguboasă în învățământul artistic a metodologiilor perimate de predare-studiu-evaluare, centrate pe tehnica executării lucrărilor de artă plastică și doar accidental – și pe specificul de receptare a acestora. Considerăm, este necesară nu doar antrenarea metodologiilor de predare-studiu-evaluare în cadrul disciplinelor de studii, ci și specificul ambelor subiecți ai creației artistice – al creatorului și receptorului, precum și specificul procesului de receptare. Cu atât mai mult se impune elaborarea unei metodologii originale, aplicabilă în cadrul tuturor cursurilor de artă, cu cât elevii/ studenții de la instituțiile de arte plastice se produc concomitent în postură de receptori și de creatori ai operelor de artă plastică. Astfel activitatea elevilor/ studenților are ca obiect creația artistului, comunicarea artistică (receptarea) și propriul produs artistic (lucrările elaborate). Toate aceste condiții și aspecte ale problemei subliniază importanța ei deosebită în sporirea calității învățământului artistic superior pe o metodologie conformă specificului artelor plastice.

Epistemologia cercetării problemei date angajează teorii, concepte, idei referitoare la caracterul operei de artă plastică, a receptorului de artă, precum și idei, principii, teorii etc. filosofice, estetice, de psihologia și pedagogia artei:

- filosofice: conceptul de artă a lui Im. Kant și F. W. J. Schelling [45, 52];
- estetice: conceptul de proces estetic comunicativ – N. Argintescu-Amza, D. Cruceru, M. Florian, M. Ghyca, J.-M. Guyau, V. Mašek etc. [3, 19, 28, 31, 34, 40];
- teoria și istoria artelor: principiile de organizare a compoziției plastice în studiile lui P. Francastel, W. Hofmann, H. Horșia, N. Mouloud, L. Mocialov etc. [29, 35, 36, 37, 44, 66];
- psihologia artei: conceptul/teoria de comunicare artistică – R. Arnheim, L. Bârlogeanu, H. Delacroix, Fl. Druță, L. Filimon, E. Gombrich, R. Huydhe, N. Pârvu, M. Stoica, A. Vâgotski, I. Sapego [4, 9, 21, 25, 27, 34, 38, 50, 55, 62, 67]; principiul dialogismului în receptarea artistică (N. Argintescu-Amza, R. Huydhe, V. Mašek, D. Matei etc.) [3, 38, 40, 43];
- pedagogia artei: teoria educației artistic-estetice – G. Văideanu, N. A. Kușaeu, Iu. Aliev, M. Breazu, Vl. Pâslaru, I. Gagim etc. [59, 2, 14, 49, 30].

## 2. Percepția/ receptarea artistică: repere estetico-pedagogice

Referindu-ne la *receptare*, este important să ne raportăm și la noțiunea de *percepție*, ca proces psihofizic de cunoaștere a realității.

A. Cosmovici afirmă, că „percepția constă într-o cunoaștere a obiectelor și fenomenelor în integritatea lor și în momentul când ele acționează asupra organelor senzoriale” [17, p.110], iar N. Sillamy, că percepția este conduită psihologică complexă prin care un individ își organizează senzațiile și ia cunoștință de real” [53, p. 228].

Ea constituie nivelul superior de prelucrare și integrare a informației despre lumea externă și în cazul pe care ni l-am propus - despre opera de artă, constând în realizarea unei imagini sintetice, unitare, în care obiectele și fenomenele sunt reflectate ca totalități integrale, în individualitatea lor specifică. Reflectarea din percepție are un caracter direct, nemijlocit și obiectual. Percepția este bogată în conținut, deoarece reflectă atât însușirile principale, cât și pe cele de detaliu. Din punct de vedere *neurofiziologic*, la baza formării unei imagini perceptive stă activitatea zonelor asociativ-integrative ale analizatorilor și interacțiunea dintre diverșii analizatori (vizuali, auditivi etc.) [cf. 13, p.174].

Imaginea perceptivă nu se realizează ca o întâmpinare mecanică de tip pasiv a „amprentelor” obiectului în creier, ci este rezultatul unui proces activ, orientat și subordonat unor scopuri concrete ale activității de cunoaștere (teoretice sau practice). Astfel, „percepția nu constituie o reflectare fotografică fidelă, ea selectează informațiile și le prelucrează. Nu e vorba atât de o reducere, cât de un fel de rezumare a lor”, conchide A. Cosmovici [17, p.110].

În condițiile percepției cotidiene (percepția simplă), pare că percepția se realizează automat și instantaneu, de îndată ce stimulul acționează asupra unui analizator sau a altuia. În realitate, procesul perceptiv este unul de desfășurare ciclică, având câteva etape: detecția, identificarea, discriminarea [ibid, p.110].

Percepția reflectă însușiri concret intuitive, accesibile simțurilor, în condițiile relației directe dintre obiect și subiect. Sunt însușiri complexe furnizate prin intermediul analizatorilor și vizează aspecte de culoare, formă, mărime, spațiu, timp, mișcare etc. Astfel, pe lângă formele simple ale percepției, există și forme complexe: percepția spațiului, timpului, mișcării etc.

Receptarea presupune capacitatea de a cunoaște și înțelege ceea ce este reprezentat, acesta fiind actul cognitiv, dar o condiție necesară a receptării artistice rămâne să fie nuanța emoțională, iar drept rezultat - exprimarea atitudinii față de imagine [A.V. Zaporojeț, P.M. Iacobson, apud 2], deoarece, după cum notează I. Daghi, „arta nu se face pictând cu pensula muiată în vopsea, ci cu acea îmbâcsită cu emoții, cu retrări și cu tulburări sufletești (...) [20, p. 115].

Receptarea artistică este multiplană, îmbinând în sine laturile emoțională și cognitivă.

Prin urmare, mecanismul receptării artistice se prezintă complex, evidențindu-se două *forme* ale sale:

- 1) *procesul receptării* propriu-zis: decodarea, înțelegerea, interpretarea sistemului de semne, a semnificației mesajului comunicat;
- 2) *rezultatul receptării*: ansamblul de atitudini, viziuni, convingeri, opinii manifestate în urma receptării operei de artă.

În contextul receptării, lectura unei opere de artă plastică presupune o schemă, care, după părerea lui A. Pleșu [51, p.35], ar fi alcătuită din următorii patru timpi:

1. *Perceperea* operei: momentul „a vedea”; șoc senzorial;
2. *Intuiția globală* a operei: momentul „a adera” sau „a respinge”; emoție difuză dar determinantă pentru desfășurarea următoarelor etape;
3. *Analiza intuiției* proprii: momentul „a explica”; legitimarea reacției din momentul precedent;
4. *Fructificarea analizei* proprii: momentul „a privi” și „a aplica”. Privirea este „sintetică”, la fel ca simpla „vedere” a primului moment, dar spre deosebire de aceea, pronunțat cerebrală.

Conform lui H. Delacroix, „o operă plastică nu-și produce dintr-o dată întreg efectul. La început există o impresie globală, un reflex estetic. Înainte chiar de a observa limpede ce se află acolo, avem sentimentul unei prezențe și al unei acțiuni” [21, pp. 130-131].

Receptarea artistică este componentul oricărui proces de comunicare artistică, care este concretizat în opera de artă.

Valoarea unei opere de artă, menționează M. Stoica, este dată de felul cum prin construcția și structura sa reușește să realizeze, într-o formă superioară și unitară, cele trei funcții: *artistică*, *cognitivă* și *formativ-educativă*, îndeplinindu-și astfel menirea ei socială:

- *Funcția artistică*. Opera de artă este compozițională prin însăși natura sa și se caracterizează prin exprimarea unui mesaj semantic. „O simplă informație” nu poate fi artă, consideră M. Stoica, după cum „o operă” care nu transmite nimic, nu poate fi cu adevărat operă” [55, p. 102].

- *Funcția cognitivă*. Prin artă omul cunoaște lumea din afara sa și propria lume (universul intim), pe sine însuși. „Comunicarea cu arta este întâi de toate o nouă comunicare cu sine însuși”, susține M. Gherman [Apud 65, p. 6].

- *Funcția formativ-educativă* a artei se realizează prin unitatea dintre funcția artistică și cea cognitivă a artei. Arta autentică înobilează viața omului, îi formează atitudini și idealuri, convingeri și sentimente înalte, menționează M. Stoica [55, pp. 102-103]. Conform lui A. Băleanu, „opera de artă – în virtutea caracterului ei emoțional – deșteaptă întotdeauna anumite

gânduri și sentimente, transmite un mesaj, o atitudine față de viață” [8, p. 36]. „Opera de artă este veriga centrală în sistemul culturii artistice. Ea reprezintă, dintr-o parte, rezultatul muncii creative a artistului sau colectivului artistic, iar din altă parte – obiect al receptării estetice, unic și deosebit, cu valoare socială și artistică”, susține E. Volcova [63, p. 3]. J. Bialostoki afirmă: „Opera de artă este un obiect făcut de om și destinat (pe lângă alte funcții) a fi cunoscut din punct de vedere estetic. De cele mai multe ori, el este însă un ansamblu de semne, posedând o semnificație anumită pe care urmează s-o transmită privitorului. Interpretarea de conținut a operei de artă trebuie, așadar, să fie o interpretare semantică” [11, p. 368].

Referindu-se la opera de artă și, în special, la mesajul codificat, esteticianul francez Abraham A. Moles a demonstrat că orice posibilitate de alcătuire a lui este cuprinsă între două limite extreme:

- *originalitatea perfectă*, ce poate fi obținută numai prin intermediul unui șir de semne total imprevizibile și total ininteligibile.

- *banalitatea absolută* – este în cazul unui mesaj total inteligibil, total redundant, care nu aduce receptorului nici o informație nouă, dar este foarte ușor de înțeles, ca de pildă în cazul receptării la nesfârșit a aceluiași șir de semne [Apud 41, p.187].

Prin urmare, interesul receptorului pentru o operă plastică se datorează nivelului de complexitate a mesajului ei. Prin urmare, orice operă pe lângă informația cunoscută trebuie să propună și date noi.

După V. Mašek, procesul de percepție estetică se desfășoară în *trei faze* distincte:

*Faza selectivă.* Pentru a trezi interesul spectatorului față de opera de artă, autorul ei trebuie să-i ofere, prin intermediul creației sale, o supraofertă de informație. Spre exemplu, propunând spre receptare un tablou al op-art-ului, unde imaginea constă din supersemne dintr-un repertoriu de figuri geometrice, de dimensiuni diferite, precum și mai multe axe de orientare, este evident că informația pe care imaginea dată o oferă receptorului este mai mare decât capacitatea de receptare temporară. Astfel contemplatorul va fi pus în situația să aleagă o anumită zonă, anumite semne pentru concentrarea atenției. „Constrâns de supraoferta de informație subiectivă, ce depășește capacitatea sa momentană de receptare, el va efectua, așadar, o *selecție*”, susține V. Mašek [42, p. 120].

*Faza sintetică*, „prin care se ajunge printr-o așa numită „trecere” sau „transformare Birkhoff”, în momentul în care din semnele alese în cadrul fazei selective și în care identifică anumite raporturi de ordine, figuri, structuri, forme etc., el va forma suprasemne pe baza unui algoritm inconștient” [ibid., p. 121].

Superizarea se obține, de exemplu, prin formarea unor grupuri de semne. Cele cu o suprafață mai mare se încadrează într-un grup, cele mici – în altul. Datorită grupărilor de acest

gen, care se realizează fie într-o singură etapă, fie în câteva (cu revenire la faza selectivă), contemplatorul va putea percepe tabloul unitar.

Procesul de percepție nu este finisat. Contemplatorul își va focaliza acum atenția asupra alcătuirii unui complex de supersemne. Percepția va coborî din nou pe o treaptă inferioară de contemplare – a infrasemnelor. „Prin acest salt, numit „trecere Moles”, receptorul intră în cea de-a treia și ultima fază a procesului de percepție – *faza analitică*” [ibid., p. 122].

*Faza analitică.* După afirmația lui V. Mašek, „contemplatorul analizează acum supersemnele în raport cu structura lor, în raport cu alcătuirea lor din subsemne. Prin acest salt al atenției pe o treaptă de contemplare mai scăzută, informația subiectivă crește din nou” [ibid., p. 123].

Receptarea se realizează prin intermediul selecției, sintezei și analizei, ca modalități de reducere a supraofertei informaționale. În primul caz – informația se reduce, în cel de-al doilea – ea crește, în funcție de originalitatea repertoriului de semne.

O autentică operă de artă, inclusiv și o pictură, trebuie să ofere receptorului posibilitatea unei selecții și alegeri din totalitatea de informație comunicată, informație care să trezească un ansamblu de emoții și gânduri în urma receptării.

În procesul receptării artistice contemplatorul pretinde la un anumit grad de libertate, deoarece orice mesaj propus spre receptare este completat de interpretarea subiectivă a receptorului. El vine să participe la împlinirea estetică a operei, nu să dubleze lucrul realizat de către pictor în procesul creării ei. *Or, opera poate fi considerată finită doar în urma procesului de receptare, în urma întregirii de către receptor a ceea ce a creat pictorul.*

„Perceperea pasivă a operei, afirmă V. Mašek, nu poate fi o receptare estetică, ci simplă luare de cunoștință a unei prezențe fizice obiectuale sau fenomenale” [41, p.274].

Receptarea nu se reduce la o simplă percepere senzorială, ci presupune și o interpretare a operei de artă. Orice pictură poate fi înțeleasă în cazul când structura plastică existentă urmează să fie completată cu ceva.

Prin urmare, operele de artă, pentru a fi percepute ca informație estetică, trebuie să satisfacă anumite condiții de natură psihofiziologică.

O consecință a teoriei receptării este posibilitatea de a putea formula mai multe *criterii* ale frumosului (obligatorii, nu și suficiente), pe care ar trebui să le satisfacă opera de artă (nu o simplă combinație de semne cu asemenea criterii).

H. Frank [Apud V. Mašek, 42, pp. 126-127] le rezumă la patru:

- Întâi, informația totală a unei combinații de semne estetice trebuie să fie în primele clipe ale contemplării mai mare (...), astfel încât opera să nu poată fi percepută instantaneu în toate particularitățile și componentele ei.

- În al doilea rând, supersemnele de pe această treaptă nu trebuie să aibă toate aceeași frecvență de apariție, aceeași probabilitate, altfel se anulează reciproc și faza sintetică nu mai poate interveni, nemaifiind posibilă nici o nouă superizare și, ca atare, nici o reducere a informației.

- În al treilea rând, macrostructura unei opere, adică cel mai înalt nivel de supersemne ce poate fi identificat în cazul ei, nu trebuie să dețină o informație subiectivă mai mare (...) decât capacitatea totală de stocare a „depozitului temporar”, pentru că altfel nu mai este posibilă o viziune de ansamblu asupra operei, iar aceasta nu mai poate fi percepută ca un întreg.

- În al patrulea rând, supersemnele nu trebuie să aibă în cadrul acestui repertoriu o construcție normată, univocă, deoarece atunci nu mai dețin nici un fel de informație estetică, faza analitică nemaiputând să ofere contempletorului nici un surplus de informație subiectivă.

Prin urmare, opera de artă este componentul unui sistem specific de comunicare, creată pentru transmiterea unui mesaj de la un emițător/creator spre receptor/contempletor.

### **3. Comunicarea artistică și rolul operei de artă în procesul estetic comunicativ**

*Limbaajul* reprezintă mijlocul de exprimare a ideilor și sentimentelor [23], iar limbaajul unei opere de artă plastică este un mijloc de codificare a unei idei în interiorul unei forme artistice.

De fapt, limbaajul este ceea ce poate fi înțeles cel puțin de două persoane și apare din necesitatea stringentă de comunicare. Problema inteligibilității în artele plastice se produce ca problemă a receptării operei de artă, a ceea ce artistul comunică, a ceea ce semnifică comunicarea sa și, desigur, care este subiectul comunicării. Asemenea proces, mai ales dacă ne referim la pictură, este unul complex, ce include un șir de comparații, îmbinări, comentării. Astfel, spectatorul trebuie să fie pregătit pentru comunicarea cu tabloul. Prin intermediul limbaajului este posibilă, deci, sesizarea formei artistice, care întruchipează conținutul.

Prin urmare, receptorul de artă „trebuie să aibă acces la limbaajul propriu al artistului”, susține M. Breazu. „Arta presupune tocmai aplicarea informativă a consumatorului de artă asupra noilor mijloace de expresie artistică” [14, p. 86].

Receptorul vine să reconstituie ideea și forma codificată de artist, iar rezultatul comunicării depinde de identitatea dintre informația transmisă și cea receptată. Calitatea receptării depinde de identitatea codului, de ansamblul de semne la care s-a recurs la etapa creării și cea a receptării operei plastice. Așadar, în receptarea operei de artă, libertatea de alegere a artistului și libertatea de interpretare a contempletorului depind de concordanța codului utilizat de ambii subiecți. O comunicare nu poate fi totuși eficientă dacă nu există un raport al codurilor, bazată pe o incidență, fie și parțială, a semnelor.

Glosarul de semiotică definește prin *cod* sistemul de semne prin care se transmite informația de la emițător la receptor sau se transmite o informație dintr-un sistem în altul; ansamblu de semne și o combinație a lor care permite producerea mesajelor, iar codificarea – operația complexă prin care anumite semne ale codului sunt selectate, combinate și introduse în canal într-o anumită formă codificată de către emițător [24, p. 9].

Potrivit lui R. Berger, „codul permite celor ce-l folosesc să se asigure că au de-a face cu un mesaj comun, cu o configurație care, în contextul cultural propune, implică sau nu o reacție sau alta” [10, p. 128].

Analizând mecanismele procesului de receptare, ținem cont și de următoarele *considerații de principiu*.

- Procesul de receptare artistică „reprezintă o formă specifică a activității umane, deoarece, așa cum a demonstrat psihologia percepției, nu există în acțiunea umană receptare fără activitate. Mai mult, forma însăși a receptivității este activitatea”, susține V. Mașek [1, p. 240]. În procesul receptării operei de artă, forma principală a activității este interpretarea. Conform *Dicționarului de estetică generală*, „interpretarea artistică este un act creator prin care se dezvăluie conținutul și expresia unei lucrări (...). Interpretarea artistică realizează actul unei creații prin intermediul gândirii și sensibilității originale a interpretului, făcând sensibil pentru public chiar și ceea ce nu există (...) decât în stare vizuală” [22, p. 180].

Prin urmare, interpretarea artistică, în cadrul procesului de receptare a operei de artă, presupune manifestarea unei viziuni proprii a receptorului.

- „Receptarea artistică, afirmă V. Mașek, este o activitate ce repetă și reproduce structura activității creatoare a artistului (prin „co-creare” și „post-creație”), dar în ordine inversă” [1, p. 241]. În procesul receptării este decodificată informația pe care artistul a propus-o receptorului. Dar „emițătorul și receptorul sunt reglați unul după celălalt și nu determinați unul de celălalt”, menționează R. Berger [10, p. 129].

Conform lui M. Afasișev, anume o operă de artă finisată și este acel proces de creație, desfășurat în timp și spațiu și fixat în limbajul genului dat al artei, care concomitent demonstrează și „ce”, și „cum” se creează, și prin aceasta trezește la receptor acel proces al „co-creării”, care este necesar pentru receptarea estetică a oricărei opere de artă [61, p.16].

În cadrul comunicării estetice personalitatea receptorului este cea care suportă efectul operei contemplate, întrucât *formarea ca personalitate* reprezintă finalitatea procesului dat. Dar drept condiții necesare pentru o receptare optimă sunt *talentul* și *gustul* - capacități de ordin subiectiv.

*Talentul* se manifestă sub forma aptitudinilor și posibilităților de asimilare a comunicării artistice și se află în interdependență cu *gustul*, care se bazează pe înclinații congenitale, ce pot fi dezvoltate prin educație sau degenerate în lipsa atenției [cf. 1].

„Gustul este cel care ne permite să intrăm în comunicație cu opera dincolo de orice știință și de orice tehnică”, scrie M. Dufrenne [26, p. 121], iar, în afirmația lui J. W. Goethe, „gustul nu se formează decât prin contemplarea a ceea ce este excelent, nu a ceea ce este acceptabil” [5, p. 13].

Pentru încheierea procesului comunicativ printr-o receptare adecvată a operei este necesară prezența factorilor subiectivi, care să completeze și să continue factorul obiectiv – opera de artă. Coexistența acestor factori determină structura specifică a receptării artistice a operei, concepută ca un proces psihic complex, asemănător procesului de creație artistică.

Cu privire la aspectul dat, D. Cruțeru menționează: „Problema culturii subiectului estetic poate fi judecată pe planuri diferite: ea se dezvoltă în virtutea unor coordonate proprii personalității, legată de aspirațiile, voința sa de perfecționare, dar și sub impulsul nemijlocit al obiectelor estetice existente, contact care are datoria de a produce o sensibilizare a subiectului, de a-l face receptiv la însușirile estetice” [19, p. 129].

Însuși procesul receptării operei de artă este creație, scrie L. Mocialov, care solicită de la spectator un anumit consum de puteri spirituale [66, p. 139].

Receptarea artistică adecvată presupune un întreg sistem de orientări. După V. Mašek, „prin *orientare* este caracterizată acea stare de disponibilitate, de sensibilizare și impuls spre acțiune a psihicului uman, datorată acțiunii unor factori anumiți” [Apud 1, p. 243].

Astfel, conform lui V. Mašek, receptorului îi este proprie:

- *orientarea hedonistă* care se exprimă în faptul că receptorul se așteaptă, în urma contactului cu o operă de artă, la o satisfacție estetică;

- *orientarea comunicativă*, exprimată în disponibilitatea receptorului pentru schimbul nemijlocit de impresii cu alți contemplatori, cu referință la cunoașterea operei, cât și pentru contactul nemijlocit, în plan spiritual, cu autorul operei;

- *orientarea cognitivă* se exprimă printr-un interes, preexistent receptării, pentru operă ca sursă de noi cunoștințe. În procesul receptării, această orientare este mai mult sau mai puțin dezvoltată;

- *orientarea axiologică* este exprimată prin identificarea cu acele laturi ale operei care-i sunt cele mai apropiate sub aspectul preferințelor și orientării sale valorice și care pot, ca atare, incita coparticiparea sa la universul ideatic al operei;

- *orientarea coparticipativă* se exprimă prin dorința receptorului (mai mult sau mai puțin deslușită) de a-și intensifica propria sa activitate și de a-și proiecta propria sa forță imaginativă asupra operei, coparticipând astfel, printr-un act de „post-creație”, la actul de creație artistică;

- *orientarea semiotică* se exprimă prin faptul că receptarea trebuie să se raporteze nu doar la conținutul operei, ci și la forma artistică, la calitățile constructive ale acesteia [1].

„Această ultimă orientare a receptării artistice duce la plăcerea estetică, ce se constituie atunci când receptorul devine conștient de ordinea interioară a formei operei de artă, de modul în care a fost construită, compusă. Această conștientizare se bazează, mai întâi, pe contemplarea nemijlocită a formei în ansamblul ei, în intercon condiționarea tuturor elementelor ei, și apoi pe surprinderea conținutului operei, întrucât din el izvorăște principiul organizării interne a formei”, remarcă V. Mašek [1, p. 252].

Aceste orientări, prezentate expozitiv, sunt și motivații subiective.

Or, receptarea artistică vizează forma și conținutul. Se creează o impresie de ansamblu, la care întotdeauna se revine, se reia de la început și se studiază. Ceea ce la început părea doar spațial și colorat se va descompune (nu destrăma) în elemente componente pentru a fi reorganizat. Se vor cunoaște consecutiv toate componentele obiectului dat, sub diferite aspecte, până se va ajunge la concluzie. H. Delacroix susține, că „orice contemplație este întotdeauna succesivă. Și orice succesiune simte nevoia să se concentreze în simultaneitate” [21, p. 130].

Orientarea spre receptare, spre exemplu, a unei picturi, se manifestă atunci când individul, mergând la muzeu, se așteaptă la o impresie și experiență artistică. Rolul dominant în formarea acestei disponibilități revine, de regulă, inconștientului. Existența acestei disponibilități asigură și susține interesul și respectul necesar pentru receptarea adecvată a unei picturi. *Interesul* concentrează atenția receptorului, asigurând curiozitatea, iar *respectul* menține statutul operei de artă, împiedicând confundarea ei cu un obiect cotidian. „Interesul îl face pe receptor capabil să interogheze forma asupra sensurilor și semnificațiilor ei; respectul îl face capabil s-o asculte și s-o interpreteze”, menționează V. Mašek [Apud 1, p. 243].

Drept factor psihologic important în receptarea artei se impune *directiva, poziționarea receptivă*, care se bazează pe experiența culturală precedentă, orientarea preliminară spre receptare, care acționează pe parcursul întregului proces de receptare.

Pentru înțelegerea noului în artă este necesară capacitatea de modernizare a vechii directive și de receptare a operei în tot neobișnuitul și originalitatea sa. Directiva receptivă se formează datorită anticipării receptive, care se află în denumirea operei, definițiile și explicațiile însoțitoare. Până la receptare, contemplatorul cunoaște domeniul, genul, tehnica de executare a operei de artă. Această informație preventivă condiționează nivelul așteptării. Deja prima privire

crează viziunea despre particularitățile integrității artistice care vor fi estetic asimilate de către receptor.

Pentru receptarea adecvată a unei picturi, contemplatorul ei trebuie să se plaseze în locul artistului, să pătrundă în procesul de „formare” a acesteia, trebuie să intre în dialog cu opera. Receptorul trebuie să se încadreze în procesul de creație a operei, să încerce nu să destrame, ci să descompună în elemente ceea ce a compus autorul. „Nu există acces spre opera de artă, scrie L. Pareyson, decât prin intermediul interpretării ” [46, p. 292], și „cerând să fie interpretată, opera nu reclamă nimic care nu este deja al său, iar cel care o interpretează nu face decât s-o redea, prezentă și vie, în realitatea ei. Interpretarea receptorului reia însăși creația artistului” [ibid., p. 294].

Receptarea artistică adecvată se datorează și **accesibilității** operei propuse spre receptare. Gradul de accesibilitate sau dificultate a unei picturi depinde de nivelul de codificare a operei și nivelul de preinformare și educație estetică a receptorului (poate suferi anumite schimbări în timp). „Accesibilitatea nu indică așadar o calitate sau o mărime constantă a operei, ci un proces, cu caracter istoric, o variabilă relativă”, menționează V. Mašek [1, p. 256].

Detrimentarea accesibilității este cauzată în multe cazuri de imperfecțiunile atenției, rezultatul cărora este lipsa voinței de a înțelege, a pătrunde în semnificația picturii. În alte cazuri, un prejudiciu este deosebirea dintre formația culturală, gustul estetic, gândurile, senzațiile receptorului și cele ale creatorului operei.

Factorii menționați sunt de ordin subiectiv, cu caracter tranzitiv, suferind schimbări odată cu evoluția individuală și experiența de viață acumulată. Prin urmare, fără schimbări de ordin obiectiv, o pictură ce părea „de neînțeles” poate deveni „accesibilă” pentru receptare.

Contemplarea artei este și un rezultat al depășirii convenționalismului ei, recunoașterii realului în convențional. În arta care aparține culturii de masă, nivelul de convenționalism nu este mare, ea nu necesită eforturi intelectuale pentru înțelegerea sa datorită recognoscibilității, colațiunii cu realul. Această artă este înțeleasă de toți, dar estetic are un efect minim: ea aduce satisfacție minimă la un număr maxim de spectatori cultural nepregătiți. Artistul pretinde la un dialog cu un consumator rafinat, fiindcă, în caz contrar, apare riscul că opera sa se va reduce la un rebus sau chiar nonsens deplin. Este important să fie găsită măsura exactă între accesibilitate și potențialul hedonistic al operei de artă. Doar mijlocul de aur - măsura înțelesului și neînțelesului, îmbinarea rapidă a descifrabilului și „rămășiței” de sens greu de decodat, a colațiunii rapide cu realitatea și a concordanței nedepășite cu ea, a obișnuitului și noului - condiționează valoarea artistică a operei, formează un stil semnificativ, care scoate contradicția din artă. Acest lucru îl înfăptuiește însăși autorul, apropiind arta sa de spectator, sau timpul, apropiind autorul de arta veritabilă.

Inteligibilitatea artei este o categorie istoric schimbătoare. Artistul este întotdeauna în fața receptorului, ridicându-i gustul și potențialul cultural. În artă valoros este nu doar ceea ce a asimilat publicul, dar și ceea ce, potențial, conține valori artistice. În acest caz, asimilarea spiritualității obține nivel de obiectiv.

În procesul receptării nu doar forma artistică (configurația, limbajul operei), ci și mesajul operei de artă poate apărea inaccesibil receptării. Așa cum menționează M. Breazu, „dacă opera de artă este purtătoarea unui mesaj aderent la problematica ideatică și emoțională a epocii, dificultățile inovației de limbaj vor fi mai ușor depășite, datorită unei motivații voliționale, bazate pe un interes acut al receptorului” [14, p. 167]. Așadar, dacă un oarecare receptor va intui într-o pictură o comunicare importantă pentru sine, care-l va mișca, el va tinde să cunoască și limbajul specific al artei, inclusiv, al celei moderne. În acest caz, „artistul, opera și spectatorul aparțin unei epoci, au deci o istorie, reflectă un conținut social, politic, ideologic, o concepție despre lume și viață, sau cel puțin o mentalitate” [50, p. 9].

Prin urmare, receptarea adecvată a oricărei opere de artă depinde de factori obiectivi (ceea ce propune opera, modul de tratare/reprezentare a mesajului), cât și subiectivi - interese, cunoștințe, nivelul de educație estetică a celui ce intră în contact cu opera.

Opera însăși nu dobândește o existență proprie decât prin implicarea receptorului. Astfel, în orice act de comunicare, apare și se stabilește o relație subiect-obiect. „Pictorul și publicul sunt în drept a se aștepta la înțelegere reciprocă”, remarcă S. Danieli [65, p. 52].

Dacă perceperea vizuală este orientată la forma exterioară a operei, atunci receptarea artistică include și momentul cognitiv, care se realizează prin *cunoașterea mesajului codificat de forma operei de pictură și cunoașterea realității, modelată de mesajul specific al picturii*. Acest aspect cognitiv al receptării are un caracter practic, bazat pe conlucrarea intelectului și emoției. Excluderea emoției duce spre analiza rațională a categoriilor respective, a intelectului - spre reacții afective.

Receptorul, într-un proces comunicativ, este un partener de dialog, pentru participarea la care trebuie să posede cunoștințe necesare decodării mesajului comunicat de către emițător, lucru ce poate fi sporit prin educație estetică.

Or, scopul educației estetice trebuie să vizeze facilitarea unei comunicări eficiente între creator și receptor, deoarece „viața „se transformă” în artă datorită pictorului. Arta „devine” viață datorită spectatorului”, remarcă L. Mocialov [66, p.138].

Priceperea de a recepta artistic opera de artă trebuie privită ca rezultat al unei educații estetice și al unei experiențe estetice individuale a receptorului. Aici tindem să ne referim și la cele două etape ale educației artistico-estetice:

- *etapa cultural-informativă a educației estetice* urmărește instruirea receptorului în datele picturii, istoriei artelor plastice, precum și inițierea în specificul limbajului artistic. Funcția etapei cultural-informative vizează „crearea unui cadru cultural de referință, care să permită receptorului măcar înțelegerea dacă nu și acceptarea, aderarea afectivă la mobilurile și idealul estetic al artei” [1, p. 255];

- *etapa formativă* vizează educarea senzorialității receptorului, fiind îndreptată spre dezvoltarea „simțurilor subiective” (un ochi ce percepe forma, culoarea etc.). La acest nivel se asigură și formarea aptitudinii de a înțelege și recepta sintetic arta, respectiv formarea unor deprinderi perceptivă (proces sinonim cu transformarea premiselor și virtualităților perceptivă – psihofizice – ale receptării, din posibilitate în realitate) [cf. V. Mașek, 1].

Este evident că cunoștințele asigurate prin etapa informativă (spre exemplu, cunoașterea sistemului de reprezentare spațială, caracteristicilor stilului unui pictor etc.) nu conduc imediat spre formarea competențelor de receptare, dar cu siguranță, constituie un punct de plecare în realizarea acestui obiectiv.

Pentru a oferi posibilitatea înțelegerii limbajului specific al artei, trebuie create condiții pentru un contact direct și continuu cu opere autentice de artă, chiar și în mod inconștient, ceea ce va permite o selecție și interpretare, care va duce spre acumularea unei experiențe estetice de către receptor.

*Receptarea artistică se realizează doar prin corelația dintre opera de artă și receptor, care depinde de particularitățile subiective ale receptorului și calitățile obiective ale imaginii artistice, factori, care istoric sunt condiționați de epocă, mediu și educație.*

*Laturile subiective ale receptării sunt determinate de particularitățile individuale ale receptorului: talent, gust, imaginație, memorie, experiență personală, rezervă de impresii artistice și de viață, pregătire culturală. Pregătirea către receptarea artistică depinde și de experiența secundară de viață, adică de trăirile personale ale receptorului și de faptul, ce a aflat el din cărți sau excavat din alte domenii, inclusiv, ale artelor. Aceste particularități reprezintă și factorii constanți ai receptării, alături de care obțin importanță și cei temporar activi - dispoziția și starea psihologică a receptorului.*

Or, receptarea creativă în cadrul unui proces estetic comunicativ scoate în evidență structura și nivelul de dezvoltare a oricărei personalități.

#### **4. Corelația conținut – formă în opera de artă**

Opera de artă reprezintă o unitate cu organizare complexă pentru receptarea căreia este necesar a înțelege structura sa interioară, a scoate în evidență componentele sale și conștientiza corelația dintre ele. Fiind un fenomen cultural, la baza ei se află un început spiritual, care pentru

a exista și putea fi receptat, este important să obțină o realizare - modalitate de existență într-un sistem de semne. Esența spirituală se reflectă în conținutul operei, iar realizarea în material se referă la formă, ca mijloc de existență a acestui conținut. Or, conținutul este ceea ce comunică autorul prin opera sa, iar forma este modalitatea de realizare a acestui fapt.

Prin urmare și unul dintre modurile de tratare a structurii operei de artă, inclusiv a unei opere de pictură, este cel care se orientează la asemenea categorii ca *forma și conținutul*.

Cât privește forma, se cunoaște că ea deține două funcții. Una ține de exprimarea conținutului, referindu-se astfel la aspectul interior al operei de artă, cealaltă - de latura exterioară a acesteia, ce se descoperă în influența estetică a operei asupra receptorului. Anume forma se produce ca purtătoare a însușirilor estetice ale operei de artă, întrucât conținutul în sine nu poate fi examinat sub acest aspect.

Referindu-ne, însă, la analiza operei de artă, putem afirma că mersul de la conținut la formă și invers, nu are o însemnătate principială, totul depinzând de situații și sarcini concrete. Raportul formă-conținut însă, care ține de structura operei, are specificul său. În opera de artă contează, în care anume formă va fi întrupat conținutul ei, și invers, deoarece orice modificare a formei duce inevitabil la schimbarea conținutului. Și, în acest sens, există un precept metodic important: pentru însușirea cât mai exactă și completă a conținutului operei este absolut necesară o atenție cât mai vigilentă asupra formei.

Astfel, concludem că, în opera de artă la fel de semnificativă este și forma, și conținutul.

Dar, dacă ne referim la opera de artă, este oare necesară o analiză a ei sau poate fi suficientă doar o percepție emoțională?

Cu certitudine afirmăm că, dacă analiza este realizată corect, ea este necesară, întrucât anume prin intermediul analizei sunt dezvăluite noi laturi ale operei, înfățișând un sens profund, deseori ascuns după o aparență exterioară. Firește, analiza nu trebuie să se reducă la o simplă constatare a prezenței obiectului sau personajului pe pânză, la descrierea subiectului, ci să constituie o revelație profundă a sensului tabloului.

Dar, în operă nemijlocit este dat nu sensul, ci doar o oarecare formă ce-l exprimă. Noi, însă, trebuie să fim apti „s-o citim”, „să vedem” după ea sensul, mai ales că autorul organizează forma astfel, încât ea să exprime cât mai concordant sensul necesar.

Fiece operă de artă este purtătoare a câteva niveluri, indiferent de faptul caută autorul de acest fapt sau nu. Aceste niveluri - emoțional, obiectual, al subiectului, simbolic și nivelul organizării interioare a operei - constituie și niște repere pentru realizarea analizei.

Receptarea artei începe, desigur, de la emoție. Mai întâi prindem structura emoțională a operei, după care, ulterior, poate fi realizată și analiza. Chiar de la bun început este important a prinde acele emoții, care se nasc din comunicarea cu opera, mai ales în cazul unei opere

cunoscute, întrucât noi ne schimbăm și, respectiv, receptarea noastră va fi de fiecare dată alta. În acest caz, la începutul analizei este util a adresa întrebări cu privire la prima impresie despre tablou. Mai mult ca atât, această primă impresie trebuie păstrată și susținută pe parcursul întregii analize. Și, deseori, cu această primă impresie emoțională este verificată corectitudinea concluziilor analitice.

În final, mai este necesar a reveni încă o dată la o impresie emoțională integră, doar că, în acest caz, emoția va fi consolidată de cunoașterea sensului.

Nivelul obiectual al operei reflectă ceea ce este nemijlocit reprezentat pe tablou. Anume de la acest nivel începe analiza propriu-zisă. Și, cât de elementar nu ar părea acest nivel, el nu trebuie trecut cu vederea, deoarece orice obiect, personaj sau fenomen, aflate în câmpul tabloului, are semnificație de excepție. Lucruri întâmplătoare pe tablou nu pot fi. Prin urmare, chiar simpla enumerare a ceea ce este amplasat pe pânză, deja ne face să gândim în spațiul și timpul tabloului concret.

La această etapă deseori întâlnim greutăți. Atenția omului este selectivă și noi destul de mult timp putem să nu observăm careva detalii importante. În plus, și obiectele, care în anumite perioade istorice sunt adevărate enciclopedii nu doar a vieții exterioare, ci și caracterelor și idealurilor vieții, sunt în schimbare. Lumea obiectuală a tabloului cuprinde acele elemente care constituie comunicarea autorului, de aceea trebuie luat drept regulă a începe „citirea” tabloului de la limpezirea minuțioasă a sensului și destinației tuturor lucrurilor reprezentate.

Tot la acest nivel observăm că, obiectele și personajele nu sunt împrăștiate haotic pe suprafața pânzei, ci constituie un întreg. Involuntar începem să înțelegem această unitate, făcând și primul pas spre perceperea compoziției. La această etapă este necesar a remarca caracterul obiectelor reprezentate. De regulă, cele mai importante elemente constituie forme simple și clare, care, cel mai des, sunt alese de către pictor conștient.

În afară de aceasta, trebuie știut că, un obiect sau o culoare aparte nu oferă nimic pentru înțelegerea sensului. Valoare pot avea doar corelațiile dintre ele, întrucât anume prin raportul de culori, obiecte, amplasări, volume poate fi „citit” sensul operei, care, deseori, constă în acest coraport.

De asemenea, este necesar a observa prin ce mijloace artistul obține un rezultat sau altul. Cum, de exemplu, evidențiază substanțialul – prin culoare, clarobscur, mărime etc.?

La această etapă a analizei se disting și confruntările de opoziții, predominarea dinamicii sau staticii în tablou, coraportul fond-figură. Aici, observăm că redarea mișcării se realizează prin diagonală, prin spațiu liber în fața obiectului, prin reprezentarea momentului culminant al mișcării și scheme asimetrice; iar redarea staticii – prin lipsa diagonalelor, a spațiului liber în fața obiectului etc. Dar, deocamdată, aceste detalii doar se remarcă.

Următorul nivel al operei și, respectiv, al analizei, ține de subiect. La această etapă, este important să nu „vedem” în subiectul prezentat de autor un subiect cunoscut din istorie, mitologie etc., doar artistul nu doar ilustrează un subiect cunoscut, ci propune o interpretare proprie a acestuia, care, uneori, iese din limitele subiectului inițial.

Însă, deseori, ne și întrebăm: „Pe toate pânzele este oare un subiect?” În compoziția de gen sau tabloul istoric subiectul mai des este evident, ceea ce nu întotdeauna putem spune de un portret, peisaj, natură statică și, cu atât mai mult, de o pictură abstractă. Dar, să ne amintim că cuvântul „subiect” (lat. *subiectus* – ceea ce este supus, subordonat) înseamnă motivul sau pretextul operei de artă plastică autentică. [56, p.257], iar, Georges Braque menționa: „Raportul obiectelor între ele, ca și raportul obiectului cu „intervalul”, constituie, după părerea mea subiectul” [Apud G. Charbonnier, 16, p.111]. În așa mod, subiectul se prezintă ca raporturi organizate pe pânză de către pictor. În tabloul istoric sau de gen aceste raporturi țin de evenimente istorice sau cotidiene; în portret – de corelațiile individualității celui portretizat și aparență; în natura statică – de corelațiile dintre obiectele lăsate de om și însuși omul „după cadru”, iar în pictura abstractă, pictorul, uneori chiar foarte minuțios, organizează raporturile de linii, pete, culori, figuri etc. Însă, să nu uităm că, după cum observă Lionello Venturi, „un subiect poate avea o valoare intelectuală, morală, economică etc., dar nu o valoare artistică până ce nu a fost absorbit și transformat de fantezia artistului (...).[60, p.33]

Prin urmare, din cele menționate rezultă două concluzii:

1. subiectul trebuie receptat pornind de la realitatea unui tablou concret;
2. într-un mod sau altul nivelul subiectului întotdeauna asistă în tablou și a-l trece cu vederea în analiză ar fi irațional.

Nivelul subiectului precizează și particularitățile compoziționale ale tabloului. La acest nivel începem să deosebim tabloul-narațiune de tabloul-expunere, să vorbim despre plasticitate și expresivitate în tablou, determinăm genul operei. Aici descoperim că personajele, obiectele și evenimentele se produc pe tablou în același sens ca și în viață. Unele dintre ele sunt înzestrate cu-n anumit înțeles simbolic în acea cultură care l-a format pe pictor, iar altora însemnătate de simbol le-a dat însuși autorul. Astfel, ajungem la următorul nivel – cel simbolic, unde obiectele reprezentate încep să dea dovadă de sens, iar fiecare formă se înțelege din nou.

Așadar, cercul este un simbol al eternității și de aceea în cerc sunt închise doar obiecte și personaje „veșnice”, iar pătratul este simbol al pământului și, respectiv, al existenței stabile. Noi, de asemenea, vedem că un pictor poate organiza spațiul plastic împărțindu-l în secțiuni de la stânga la dreapta. Și, atunci, în partea dreaptă sunt valorile pozitive, iar, în stânga – negative. Și mișcarea firească a ochiului de la stânga la dreapta ne determină să vedem în partea stângă

începutul evenimentului, iar în dreapta – finalul lui. Mișcarea inversă în tablou este percepută ca nonsens.

Un alt pictor poate propune o divizare verticală a câmpului tabloului. Și atunci ne adresăm la viziunile noastre cu privire la partea de „sus” și cea de „jos” despre lumea înconjurătoare. Dar, de fapt, obiect al analizei la nivel simbolic poate deveni: orizontul (înalt, jos sau mediu), „valoarea cromatică” a părții superioare sau inferioare a lucrării, concentrarea figurilor într-o parte sau alta a tabloului ori dispersarea intenționată a lor, deschiderea spațiului etc.

Cu toate acestea, nu trebuie uitat că însăși compoziția verticală sau orizontală poate fi simbol plastic. Practic, toate construcțiile iconografice se desfășoară pe verticală, iar „orizontalitatea” este trăsătură caracteristică a operelor timpului nou. Dar, aceste două tendințe pot fi cumulate.

Nespus de importantă este și receptarea celei de-a treia dimensiuni, întrucât, deși tabloul presupune o suprafață bidimensională, pictorii, oricum, tind să reprezinte adâncimea spațiului în el. Prin urmare, devine evidentă simbolică „aproiatului” și „îndepărtatului” și rezultă că, fiecă modalitate de dezvoltare a adâncimii spațiului este simbolică, deoarece obiectele apropiate le acoperă pe cele îndepărtate nu doar cu figura, dar și cu semnificația lor.

Construcțiile arhitecturale, la fel, servesc la reprezentarea adâncimii. De asemenea, multiple posibilități, atât în construcția spațiului, cât și în crearea planului simbolic al tabloului, au fost obținute după crearea sistemelor perspective (linear, cromatic, aerian).

La acest nivel al analizei importanță mare în tablou obțin culoarea și lumina. Se cunoaște că, încă în antichitate, culorile erau simboluri expresive. Pictorii, însă, până în prezent nu evită această influență simbolică, deoarece, în opera de pictură culoarea este mijlocul principal de construire a realității plastice.

La rândul său, lumina și întunericul au fost pentru om întotdeauna nu doar condiții ale vieții reale, dar și confruntări simbolice ale lăuntricului și extrinsecului: o față luminoasă semnifică înseninare lăuntrică; o pictură obscură - o cale grea a vieții. În asemenea mod, treptat, se organizează sistemul simbolic al realității tabloului.

La ultima etapă a analizei nu trebuie să rămână nici un detaliu al tabloului, care, într-un fel sau altul, să cadă din întreg. Aici, iarăși, ne referim la integritate, la care cel mai des ajungem nu prin logică, ci emoție. Însă, vom observa că atingem cu aceasta nu doar expresivitatea, dar însuși sensul tabloului.

Desigur, analizând o operă concretă, noi putem să scoatem în evidență unul din nivelurile menționate și să lucrăm asupra lui, mai ales că, rolul dominant într-o operă îl poate deține doar unul dintre ele.

Aceasta ar fi o schemă ideală a analizei. În realitate, ceva poate să nu reușească. Dar, cel puțin, a familiariza consumatorii artei cu întregul proces al analizei, a-i conduce pe calea înțelegerii, ar fi binevenit.

În acest sens, pentru formarea /dezvoltarea deprinderilor de analiză, considerăm utilă practicarea unor procedee speciale:

- Simpla descriere a tabloului, a ceea ce este reprezentat (asemenea descrieri ajută la concentrarea atenției asupra operei date, la pătrunderea în lumea tabloului);
- „Strângerea” conținutului (profesorul roagă elevul /studentul să povestească ce vede pe tablou, dar, de fiecare dată scurtând povestirea sa. Până în final, povestirea se va reduce la câteva fraze, în care va rămâne doar esențialul.);
- Alinierea ierarhiilor (profesorul împreună cu elevii /studenții încearcă să raporteze între ele valorile propuse de către pictor, răspunzând la întrebarea: Ce este principalul? Aplicarea acestui procedeu este utilă la toate nivelele.);
- Crearea „câmpului” operei (deseori la dezvăluirea sensului ne ajută un oarecare fapt ne semnificativ din biografia pictorului sau cultura la care aparține. El transferă atenția noastră pe o altă cale. Din acest motiv trebuie adunate fapte. Și, după cum demonstrează practica, cu cât mai deosebită ne pare o trăsătură a personalității sau evenimentului, cu atât mai creative acestea se prezintă pentru noi.);
- Empatia contemplativă și locomotorie (încercarea de a se imagina în lumea tabloului).

Este clar că formele de activități la care se aplică analiza sunt diverse. Acestea sunt întrebări aparte, care-i deprind pe elevi /studenți să aplice imaginația, să se cufunde într-un mediu sau altul. De asemenea, pot fi întrebări la confruntare și comparare, sau la atenție (ce vedeți?). Acestea le vedem drept construcții logice cu privire la o operă concretă, dar pot fi organizate și seminare analitice (în special, la nivelul învățământului artistic superior).

## **5. Opera de artă – structură și principii de organizare**

Scopul artei nu se reduce la copierea realității, ci la transformarea, interpretarea ei prin prisma individuală a autorului. Realitatea este o anumită organizare a spațiului și a timpului și, respectiv, scopul artei constă în reorganizarea acestora. Or, esența artistică a obiectului artei rezidă în construcția spațiotemporalității ei.

Prin urmare, organizarea spațiului și a timpului, ca problemă de bază a artelor (ne referim la pictură, în special), pe suprafața plastică, ar avea o unică soluționare, dacă în mijloacele de organizare nu ar fi întipărită și modalitatea de organizare a lor, schema de bază a operei de artă.

Elementele ce construiesc spațiul apar în conștiința pictorului în mod planificat, conform unei consecutivități, după care se orientează și spectatorul în procesul receptării operei de artă.

Această schemă și acest plan al operei de artă (al unei picturi) îl reprezintă *compoziția*. Și acest plan se referă nu la conținutul operei, ci la *planul organizării spațiului pe suprafața plastică*, care nu are legătură directă cu subiectul operei.

*Compoziția este, prin urmare, schema unității spațiale a operei, ea luând naștere prin ordonarea și organizarea raporturilor esențiale ale elementelor de limbaj plastic pe o suprafață dată* [cf. 7, 56, 64].

Compoziția presupune elemente omogene, care sunt și constructoare ale întregii opere. În operă, de fapt, nu poate fi introdus nimic eterogen. În caz contrar, schema de bază ar rămâne nerealizată, iar însăși opera – fără plan cu directivă pentru receptare.

*Schema compozițională* reprezintă structura compoziției din punctul de vedere al imaginii de ansamblu. Ea se bazează pe liniile de forță pe care se construiește compoziția [47, p. 24].

În orice operă de artă, întreaga construcție a ideii, chiar și a celei mai complexe, este predeterminată de anumite scheme compoziționale primare și anume: registre orizontale, verticale, diagonală, dreptunghi și pătrat, triunghi, trapez, romb, elipsă, cerc, spirală.

- *Orizontala* îi asigură imaginii stabilitate și echilibru
- *Verticala* semnifică ascensiune, înălțare
- *Diagonala* conferă spațialitate și dinamism imaginilor care exprimă mișcare
- *Dreptunghiul și pătratul* exprimă stabilitate maximă
- *Triunghiul* cu vârful în sus asigură masivitate și stabilitate în reprezentarea unor subiecte care exprimă unitate și permanență, triunghiul cu vârful în jos sugerează lipsa de stabilitate și echilibru
- *Trapezul* conturează soliditate și consistență
- *Rombul* sugerează comutarea atenției receptorului de la periferii spre centrul imaginii.

Prin modificarea configurației sale (rotunjire) se face trecerea spre elipsă

- *Elipsa* dirijează privirea circular, ocolind centrul imaginii, iar mișcarea creată se produce într-o formă închisă
- *Cercul* îndreaptă privirea spre centrul imaginii, recurgându-se la această schemă în subiecte cu mesaje simbolice
- *Spirala*, centrifugă sau centripetă, este expresia mișcării, caracteristică unor subiecte dinamice [cf. 7, 47].

Cele menționate mai sus se referă la schemele compoziționale primare, dar, prin îmbinările lor, compozițiile apar multiple, diversitatea acestora referindu-se la formațiuni de gradul doi, trei.

Receptând opera de artă (pictura), noi facem apel nu doar la *compoziție*, dar și la *construcție*.

Opera de artă este întotdeauna ambiguă și în această ambiguitate este ascunsă necesitatea dublei apropieri de opera de artă, respectiv – printr-o dublă schemă a ei. Opera de artă este o unitate organizată din mijloace plastice și, în special, o unitate organizată din puncte, linii, culori, pete etc. Această unitate are o schemă de bază a construcției sale, numită *compoziție*. Așa, de exemplu, împărțirea pe diagonală a unei picturi din baroc sau axa verticală în icoană sunt, de fapt, niște scheme în baza cărora este construită opera de pictură, ele făcând referință la mijloacele plastice utilizate de către pictor:

- *Punctul*, având semnificația începutului, așezat pe o suprafață, dă naștere spațiului plastic. El poate fi static sau dinamic, prin mișcare poate forma linia, iar prin deplasarea în diferite direcții poate dezvolta o rețea. În spațiul plastic poate fi element principal sau subordonat, iar prin distribuire inegală pe o suprafață plastică poate sugera formă și volum.

- *Linia* poate fi definită ca punct în mișcare, având aceleași stări potențiale și dinamice ca și punctul.

- *Forma* este aspectul exterior determinat de raporturile dintre diferite dimensiuni ale obiectului, fiind dependentă și de structura lui (scheletul format din anumite nervuri). Structura liniară a obiectului, la rândul său, definește spațiul pe care obiectul îl ocupă. Structura unor obiecte poate fi reprezentată prin volume care pornesc de la anumite forme geometrice (cilindru, con, cub).

- *Pata* reprezintă o formă mai mare decât punctul, caracterul căreia se formează incidental, iar conturul ei obține o configurație imprevizibilă.

- *Culoarea*, prin proprietățile sale (ton cromatic, luminozitate și intensitate), poate crea efecte spațializante în pictură, reprezenta mișcarea și poate caracteriza toate celelalte mijloace plastice [cf. 7, 47, 56].

Punctele, liniile, petele etc. sunt amplasate pe suprafața plastică după un anumit plan, dar caracterul elementelor plastice, precum și repartizarea acestora pe suprafața plastică țin de cunoașterea și înțelegerea mijloacelor artistice:

- *Compunerea*, care reprezintă conceperea și încadrarea elementelor plastice într-un unic format;

- *Contrastarea*, care presupune scoaterea în evidență a unor elemente ale compoziției în raport cu alte elemente sau cu fundalul;

- *Nuanțarea*, care constă în treceri subtile, cu gradații rafinate, între culori, tonuri, detalii în cadrul unei compoziții;

- *Armonia*, ce reprezintă concordanța dintre toate elementele componente ale unei compoziții;

- *Construirea artistică*, ce se rezumă la subordonarea reciprocă a tuturor elementelor, cu raportarea lor la o structură integră [cf. 7, 64].

Orice compoziție în pictură este organizată și în baza unor *principii compoziționale*:

- *Ritmul* constă în mișcarea și ordonarea gândită a mai multor elemente de limbaj plastic prin recurgerea la alternanță și simetrie. În pictură, acest principiu compozițional se reflectă în reluarea la anumite distanțe, în anumite mărimi sau cantități și pe anumite sensuri a raportului pozitiv – negativ, plin – gol, cald – rece sau mare – mic;

- *Proporția* rezidă în asigurarea unui raport armonios între toate părțile unui obiect și între detaliu și întreg;

- *Simetria* constă în suprapunerea imaginară a elementelor unei compoziții după o axă de simetrie;

- *Dinamica* reprezintă măsura de abatere a elementelor unei compoziții într-o anumită direcție față de poziția statică;

- *Echilibrul* constă în raportul dintre părțile unei compoziții care se realizează între valori, culori, volume, forme, părți juxtapuse (dreapta – stânga, sus – jos, gol – plin, apropiere – depărtare, general – particular etc.) [cf. 7, 47, 64].

În rezultatul aplicării mijloacelor plastice, artistice, a principiilor compoziționale, obținem următoarele tipuri de compoziții:

- *Compoziția statică*, drept ansamblu al elementelor cu semnificație statică: puncte ordonate pe trasee orizontale, verticale, linii orizontale, verticale, intersecția lor etc.;

- *Compoziția dinamică*, drept ansamblu al elementelor de diferite dimensiuni, ordonate pe diagonale, pe trasee curbe, circulare, aglomerate sau dispersate etc.;

- *Compoziția închisă*, care are, de obicei, un singur centru de interes, spre care sunt îndreptate toate liniile de forță etc.;

- *Compoziția deschisă*, care are mai multe centre de interes legate între ele prin diferite linii de forță. Poate crea impresia unui cadru dintr-o lucrare mai mare [cf. 7, 47, 56].

Dar, în afară de aceasta, orice operă de artă, inclusiv de pictură, are un anumit *sens*. Opera de artă reprezintă „ceva” ce este în afara acestor mijloace, dar anume ele ajută la conștientizarea acestei esențe. Sensul este exprimat prin unitatea organizată a tuturor mijloacelor. Anume această schemă a operei, dictată de sensul ei, este numită *construcție*.

Astfel, compoziția are de-a face cu mijloacele plastice exterioare; construcția, invers, este orientată la sens.

În componența construcției se încadrează și *subiectul* operei, care nu este identic cu *sensul*. Acesta reprezintă *momentul exterior al construcției, mai superficial*.

Prin urmare, operei de artă îi este proprie atât compoziția, cât și construcția. Aceste două puncte de plecare – compoziția și construcția – sunt perfect echilibrate, spre exemplu, în arta icoanei, însă în cele mai dese cazuri e predominantă fie schema compozițională, fie schema constructivă.

Propunem o explicație a semnificației acestor termeni.

Pictorul, prin intermediul operei sale, spune „ceva” despre realitate, dar, pentru a avea posibilitate să spună despre ea „ceva”, să-și exprime opinia (un tablou este tot o opinie, însă exprimată nu prin cuvinte, ci printr-un limbaj plastic specific), ea însăși trebuie să conțină un anumit *sens*. În asemenea mod, într-o operă de artă, într-un tot, se îmbină semnificația realității și spiritul pictorului, dar nici una din aceste părți nu-și pierde din propria natură. Ceea ce spune despre sine însăși realitatea este *construcția în operă*, iar ceea ce spune despre această realitate pictorul reprezintă *compoziția operei*.

Menționăm, *construcția se subordonează nu operei, ci realității reprezentată în operă, iar opera se subordonează compoziției*.

*Construcția* este modalitatea de corelare a elementelor realității, iar *compoziția* este modalitatea corelării elementelor prin care realitatea este reprezentată, adică structura operei. Ea caracterizează și lumea interioară a pictorului.

Unul și același subiect sau obiect, cu o anumită construcție, este reprezentat de diferiți pictori în diferite compoziții, însă în toate recunoaștem subiectul sau obiectul și nu ne îndoim de identitatea sa; deci separăm construcția de compoziția operei.

Deoarece orice realitate se desfășoară în patru coordonate, cea de-a patra – a timpului – se introduce și în opera de artă, drept caracteristică a mișcării, schimbării, creșterii, a structurii realității reprezentate.

În opera de artă nu maniera de lucru, nu mijloacele tehnice și factura caracterizează opera de artă, dar anume construcția spațial-temporală. Odată cu pierderea spațiotemporalității, opera de artă încetează să mai existe, întrucât anume organizarea spațial-temporală a tabloului este însăși forma și conținutul operei de artă. De aici rezultă și importanța spațiotemporalității, atunci când se tinde spre înțelegerea și studierea stilului, structurii și întregului proces de creație.

A studia spațiul și timpul în pictură, desigur, nu înseamnă a studia totul, dar aceste categorii reprezintă componenta esențială a operei de pictură. Înțelegerea corectă a toate celelalte se bazează pe acest fapt și a recepta opera de artă se poate doar prin înțelegerea organizării spațial-temporale.

Timpul și spațiul plastic constituie caracteristica integrală a unei opere de pictură. Soluționarea tratării timpului și spațiului, precum și receptarea lor marchează și presupune

valorificarea tuturor mijloacelor plastice, artistice, materiale prin intermediul cărora este creată opera de artă.

Or, la crearea unui spațiu plastic și la reprezentarea timpului în el apelăm la toate mijloacele plastice, artistice, materiale pe care se fundamentează o compoziție și, respectiv, tot în baza lor receptăm timpul și spațiul într-o operă de pictură.

Prin *mijloacele plastice* se rezolvă problema modelării asociativ-plastice a raporturilor spațial-temporale în structura unei compoziții. *Mijloacele artistice* ajută la tratarea și receptarea spațiului și timpului din punct de vedere conceptual pentru dezvoltarea imaginii artistice. Ele înzestreză opera de artă cu conținut spațial-temporal la nivel filosofic de realizare a ideii, concepției. Prin intermediul *mijloacelor materiale* se ajunge la învelișul material al oricărei opere de artă.

Pentru a înțelege de ce a creat pictorul un spațiu și a sugerat în el mișcarea, de ce a ales anume o asemenea formulă de organizare și nu alta, receptorul trebuie să se adreseze, desigur, nu doar formei, ci și conținutului operei de artă, să decodeze mesajul încifrat de autor, ca să înțeleagă de ce anume prin asemenea formulă s-a făcut comunicarea. Trebuie să pătrundă în viziunea pictorului și să fie apt să-și creeze viziuni proprii.

Timpul plastic este ceea ce se cuprinde într-un spațiu plastic, care, la rândul său, nu este nimic altceva decât cadrul în care se desfășoară timpul. Spațiul și timpul plastic reprezintă o unitate și, în cazul modificării unuia dintre acești factori, consecințele le suportă și celălalt.

Or, soluționarea concretă a problemei organizării și receptării timpului și spațiului în opera de pictură marchează toate mijloacele plastice, artistice, materiale utilizate de către artist și reprezintă unul din indicii caracteristici ai stilului artistic. Fiind caracteristica integrală a operei, categoriile date îi conferă o finalitate și unitate interioară și, în cele din urmă, îi atribuie caracterul unui fenomen estetic.

## **6. Citirea sau decodificarea imaginii artistico-plastice**

Receptarea artistică constituie un rezultat al dezvoltării personalității ce presupune înțelegerea, aprecierea și interpretarea operei de artă. Rolul decisiv în dezvoltarea acestei capacități umane este atribuit educației și instruirii, dat fiind faptul că receptarea operelor de artă plastică necesită o pregătire specială, o experiență de comunicare cu arta, cunoașterea legităților ei de bază, respectiv, și atenția consumatorului (în special, din domeniul artistic) trebuie să fie orientată spre stabilirea unor contacte personale, permanente cu arta – cu lumea sa diversă și complexă. În acest sens, este necesar de a oferi nu un set de date, dar un sistem de înțelegere a conținutului artei, care apoi să poată fi completată de noi și noi cunoștințe.

Reprezentarea și receptarea operelor de pictură sunt legate în mod nemijlocit de raportul elementelor constructive și deconstructive, care creează senzația unor componenți obiectual-spațiali și obiectual-temporali, senzația volumului, suprafeței etc., la fel și de relația dintre elementele enumerate și posibilitățile limbajului artistic ce se manifestă, în primul rând, în exprimarea plastică a tectonicii, picturalului, linearului, planeității, facturării etc.

În rezultatul transformării formelor reale ale obiectului apare noua concepție a „obiectualității” artistice. Pentru a recepta această transformare, receptorul trebuie convențional să răspundă la câteva întrebări succesive: *Ce a văzut pictorul?*; *Cum a văzut?*; *Cu ce scop a privit și de ce a reprezentat în asemenea mod?* Referința o facem, se înțelege, la atitudinea generală a pictorului față de lumea reală.

Prin răspunsul la prima întrebare se încearcă elucidarea dependențelor între viziunea individuală a pictorului, condițiile generale ale experienței vizuale a epocii sale și obiectul real ce a devenit motivul imaginii. Pentru înțelegerea operei este necesar a conștientiza cum vede pictorul obiectul, ce-l interesează, ce evidențiază el în obiect, ce trece pe al doilea plan, cum apreciază cele văzute, cum le înțelege, ce aduce nou și ce transformă. Actul dat este complicat și depinde de mai mulți factori: spiritul activ al vederii, personalitatea receptorului, experiența vizuală colectivă a timpului în raport social, tradiția artistică etc.

Cea de-a doua întrebare ține de examinarea transformării formelor reale ale lumii obiectuale. Pictorul reproduce nu atât obiectul, cât receptarea sa a acestuia, care este dictată de gândirea vizuală personală și problema creatoare pe care o pune în fața sa.

Metoda interpretării artistice a formelor lumii vizibile este legată nemijlocit de atitudinea pictorului față de mediul real și concretizează cercul celor mai importanți componenți ai creației: experiența întregii culturi artistice, interesele artistice concrete, problema nemijlocită aflată la baza operei etc. Anume în rezultatul transformării formelor reale ale obiectului și apare noua concepție de fapt a *obiectualității* artistice.

Și cea de-a treia întrebare ține de examinarea relațiilor între această concepție, structura sa spiritual-plastică deosebită și structura artistică a operei.

Se știe că pictorii văd/percep diferitul în identic. Și deja în constatarea faptului ce au văzut, se descoperă diferența scopurilor lor. Dar asemenea constatare doar indică direcția intereselor pictorilor. În rezolvarea problemei puse fiecare descoperă gradual sensul direcției alese, descoperă ceea ce a vrut să spună pictorul, ce într-adevăr a spus și cum receptăm noi mesajul său și modul de comunicare a acestuia.

Conform lui I. Sapego, structura operei de artă are o legătură clară cu modalitatea transformării formei obiectului real. Asemenea transformare este o acțiune activă, subordonată exprimării pasiunii estetice a pictorului. Anume aici se cristalizează și un asemenea principiu

important pentru analiza operei de artă, precum *coraportul spațiului, timpului și materialului real cu spațiul, timpul și materialul plastic*. Particularitatea operei de artă o descoperim ca o legătură individuală a elementelor, închise în interiorul propriilor atitudini și concomitent ne îndreaptă spre orizonturi aflate dincolo de operă. Și examinarea acestei particularități, înțelegerea principiilor organizării sale materiale sunt posibile doar prin elucidarea atitudinii estetice a pictorului față de obiectualitatea reală, prin examinarea reacției sale vizuale la lume.

Oricare pictor creează șirul său artistic de comparații plastice și confruntări. Metodele organizării de acest gen sunt la fel de infinite, cum este infinită însăși arta și vasta materie vitală a însușirii/valorificării estetice a acesteia. Iar *principiul organizării* depinde de caracterul retrăirii emoționale generale a pictorului a obiectualității reale ca și condiție a aspirației sale estetice. (67, p. 73)

Drept activitate de educație artistico-plastică și dezvoltare a receptării artistice propunem mai des vizionarea expozițiilor, prin care se intenționează încadrarea în *lectura activă*, care va duce spre culturalizare, învățare, instruire și autoinstruire. Ea reprezintă și o tehnică de decodare a textului artistico-plastic, o citire a imaginii. În acest scop, propunem și un *exercițiu* de dezvoltare a capacității de receptare a operelor de pictură:

*Alegeți-vă tabloul care vă place și vă provoacă anumite emoții. Uitați-vă doar la tablou. Determinați: Ce este pe el reprezentat? Are acesta un anumit subiect? Care este el? Ce vă atrage în acest tablou? Concentrați-vă la acest aspect al receptării tabloului. Străduiți-vă să analizați ceea ce vă place și să înțelegeți de ce.*

*În continuare oferiți câteva minute pentru contemplarea mai detaliată a tabloului. Analizați tabloul de la centru la periferie. Faceți acest lucru nu o singură dată. Străduiți-vă să vedeți și să menționați cât mai multe elemente și detalii diferite. Ce este reprezentat, unde, cum, prin ce modalitate, în ce raport cu înconjurătorul etc.? Ce a vrut să comunice autorul și prin care mijloace a reușit acest lucru?*

*După ce vă veți forma o impresie integră despre tablou, formulați-vă părerea despre el. Atrageți atenția la dispoziția voastră, la faptul, cum acționează tabloul asupra voastră. Apelând la cunoștințele din domeniul picturii, menționați particularitățile stilului individual al pictorului, temele sale preferate, gama cromatică.*

*Periodic îndepliniți asemenea exercițiu cu diferite opere.*

Practicarea acestui exercițiu se recomandă și în cadrul activităților artistico-plastice (spre exemplu, cu utilizarea reproducerilor), căci nimeni nu va învăța să recepteze, să creeze, să comunice estetic, doar asistând la astfel de activități realizate de alte persoane.

În urma vizionării expoziției propunem practicarea *discuției*, care are semnificația unui schimb reciproc și organizat de informații, idei, impresii și păreri, critici și propuneri vizavi de

operele receptate. Subiecților care au vizionat expoziția să li se propună să-și expună părerea cu privire la întreaga expoziție și, în special, să-și exprime atitudinea față de opera/operele de pictură care i-a impresionat cel mai mult, referindu-se la starea afectivă, dispoziția creată de tablou, la ceea ce a provocat crearea lui, la subiectul operei, mesajul comunicat, mijloacele de comunicare artistică folosite de autor, precum și să descifreze simbolistica tabloului, viziunea autorului, să-și expună viziunea proprie față de mesajul artistic, să facă concluzii în baza comunicării și chiar să ofere prin expunere verbală (orală) o variantă proprie de abordare a aceluiași subiect (dacă este cazul).

Subiecții în mod obligatoriu să vizioneze aceeași expoziție de câteva ori. În urma vizionărilor repetate să fie aplicate aceleași metode și procedee de comentare a operelor și receptării acestora. În multe cazuri, subiecții își vor schimba opinia față de lucrare, vor avea alte viziuni și vor face concluzii mai profunde.

După Mašek, vizionarea expozițiilor reprezintă și o modalitate eficientă de a merge într-un pas cu noile descoperiri și experimente ale artei contemporane, care sunt destul de frecvente și reprezintă „un stadiu inevitabil al dezvoltării dialectice a culturii artistice”. [1, p.257]

Prin asemenea tehnici consumatorii de artă vor căpăta posibilități de informare și documentare rapidă și de calitate în domeniul artelor, care vor influența semnificativ calitatea creației și receptării artistice.

## **7. Metode/ procedee de receptare artistică a operei de artă**

Receptarea artistică reprezintă unul dintre cele trei elemente ale procesului estetic comunicativ, ce începe prin creația operei și în care opera însăși îndeplinește funcția de comunicare. Ea este și componenta esențială a procesului, deoarece orice operă de artă este creată pentru receptare și anume la acest stadiu al procesului comunicativ se confirmă sau se infirmă finalitatea ei. [cf. 41]

Psihologii tratează receptarea artistică ca rezultat al dezvoltării personalității. Rolul decisiv în dezvoltarea acestei capacități umane o parte de psihologi și pedagogi (P.P. Blonskii, A.V. Zaporojet, N.A. Vetlughina, S.L. Rubinștein, P.M. Iacobson etc.) îl atribuie educației și instruirii. [Apud 2]

Noi considerăm că, receptarea artistică reprezintă o activitate intensă, iar dezvoltarea ei necesită atingerea unor *obiective*, precum:

- *lărgirea volumului de cunoștințe în domeniul artelor plastice;*
- *dezvoltarea capacității de decodare a mesajului plastic;*
- *dezvoltarea capacității de înțelegere și interpretare a lucrării;*
- *dezvoltarea capacității de exprimare a propriilor atitudini față de opera receptată.*

Sau, în formula lui Y. Aliev, „urmează să se dezvolte deprinderea de a comunica artistic, capacitatea de a gândi în domeniul artei”. [2, p. 102]

Prin urmare, suntem siguri că, dezvoltarea receptării operei de artă se poate face prin aplicarea unor metode concrete, ca de exemplu: *metoda iconografică și iconologică* [47].

Iconografia este o metodă descriptivă, statistică (în anumite cazuri), cu funcționalitate informativă. Iconologia este metoda care se preocupă de dezvoltarea conținutului și formei simbolice a operei de artă. Ambele metode sunt indispensabile formării judecății estetice.

Caracteristici ale *metodei iconografice*:

- ajută la descrierea temelor, motivelor operelor de artă;
- ajută la identificarea evenimentelor sau obiectelor;
- asigură înțelegerea activă a limbajului plastic.

Caracteristici ale *metodei iconologice*:

- ajută la descoperirea și interpretarea valorilor simbolice și raporturilor trăsăturilor compoziționale ale operei de artă;
- ajută la interpretarea și sintetizarea relațiilor de conținut ale operei de artă;
- asigură înțelegerea activă a formelor de comunicare și expresie plastică.

*Competența de receptare* a unei opere de artă poate fi dezvoltată și prin intermediul *analizei critice*, ca metodă eficientă, în special, nu atât în cazul receptorului de rând, cât a profesioniștilor în domeniu (categorie, la care ne vom referi în continuare).

Caracteristici ale *analizei critice*:

- ajută la înțelegerea operei de artă, la însușirea sensului ei (= a adapta individual);
- ajută la decodarea, aprecierea și interpretarea operei de pictură;
- asigură înțelegerea activă a limbajului plastic.

Prezentarea metodelor specificate este ilustrată în continuare pe exemplul operei de pictură, și anume: *Sf. Treime* de A. Rubliov.

Pentru analiza critică a operei propuse, recurgem mai întâi la interpretarea iconografică și iconologică a operei și activității pictorului.

La baza aplicării interpretării iconografice a fost *grafitele* [57].

Caracteristici ale *metodei grafite*:

- stimulează utilizarea activă a cunoștințelor deținute pentru a produce soluții;
- ajută la dezvoltarea gândirii creative;
- dezvoltă capacitatea de a rezolva probleme.

Ședința de grafite se petrece în următorul mod:

- întregul grup de subiecți (până la 15 persoane) se așează în fața tablei, pe care sunt prinse două coli mari de hârtie, dar în așa mod ca toți să se perceapă vizual;

- se anunță tema pentru discuție - *Activitatea și opera lui A. Rubliov*, care este scrisă pe coală;

- se lansează și notează toată informația expusă de către subiecți, chiar și cea greșită (notarea se face pe una din cele două coli de hârtie, de fiecare subiect).

Participă toți subiecții, inclusiv, cei mai pasivi. Cu unele date intervine și profesorul.

- se examinează, compară informația acumulată și se selectează datele corecte, după care se notează pe cea de-a doua coală de hârtie (până la moment curată), obținându-se prezentarea expusă mai jos:

*Interpretare iconografică:*

1360 (circa) – se naște pictorul iconograf Andrei Rubliov.

1370 – 1390 – A. Rubliov studiază și activează în calitate de pictor al școlii moscovite de pictură.

1405 (până la) – se călugărește cu numele Andrei, trăiește și activează la mănăstirea *Spaso-Andronikov*.

1405 – împreună cu Theophan Grecul și Prohor din Gorodeț pictează catedrala *Buna vestire* din Cremlinul moscovit.

1408 (circa) – pictează icoanele cu denumirea *Zvenigorodskii cin*.

1422 – 1427 – împreună cu Daniil Ciornâi pictează iconostasul catedralei *Sfânta Treime* de la mănăstirea *Sfânta Treime* de la Serghiev Posad; pictează icoana *Sfânta Treime*.

1427 – 1430 – pictează catedrala *Spas* de la mănăstirea *Spaso-Andronikov*.

1430, 29 ianuarie – A. Rubliov se stinge din viață și este înmormântat la mănăstirea *Andronikov*.

Interpretarea iconologică se bazează pe:

- informația/datele iconografiei, sintetizate prin grafite;
- vizionarea reproducerilor operelor pictorului A. Rubliov (prezentare video);
- datele noi cu privire la subiectul dat, oferite de către profesor în urma întrebărilor puse de către subiecți.

Informația oferită de către profesor a fost completată de datele și cunoștințele acumulate deja de către subiecți (de exemplu, la cursul de *Istoria artelor*).

În urma sintetizării datelor respective se face o expunere verbală (orală/scrisă) la subiectul propus.

*Interpretare iconologică:*

Opera lui Andrei Rubliov s-a format în baza tradițiilor artei moscovite, dar pictorul la fel de bine a cunoscut experiența artistică bizantină. La formarea concepției pictorului asupra lumii a influențat atmosfera deșteptării naționale din a doua jumătate a secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea, caracterizată prin interesul profund față de problemele morale și spirituale.

Prima amintire despre acest pictor în cronici datează cu 1405, mărturisind despre activitatea sa alături de Theophan Grecul și Prohor-starețul. A doua amintire ține de anul 1408, când activează împreună cu-n alt iconar - Daniil Ciornîi. Trecuse doar trei ani, iar Rubliov avea deja ucenicii săi, întrucât către acest timp își formase stilul său individual. Cu Daniil Ciornîi conlucrează și mai târziu (1422 -1427), dirijând lucrările la catedrala *Sfânta Treime*, Serghiev Posad. Aceste picturi nu s-au păstrat, dar, în aceeași perioadă, a creat și capodopera sa - *Sfânta Treime*, operă cu care în secolul al XX-lea s-a început studiul creației acestui pictor.

În operele sale, Rubliov a întruchipat o nouă viziune a frumuseții spirituale și puterii morale a omului. Aceste calități sunt proprii pentru icoanele *Cinului din Zvenigorod (Spas, Apostolul Pavel, Arhanghelul Mihail)*, în care conturul laconic și maniera largă a picturii sunt apropiate de procedeele picturii monumentale. Alte opere atribuite pictorului sunt: *Nașterea lui Christos, Botezul, Schimbarea la față, Învierea lui Lazăr* etc.

Epoca lui Rubliov a fost epoca renașterii credinței în om, în puterile sale morale, în capacitatea jertfirii de sine. Pictura sa se deosebește prin simțul măsurii, armonie a cromaticii, a ritmului și a liniei. Creația lui lasă amprentă asupra întregii arte a sec. al XV-lea, aceasta fiind epoca clasică a iconografiei, reprezentând și una din culmile artei universale, iar însuși Andrei Rubliov, în 1988, este canonizat de Biserica Ortodoxă Rusă.

Familiarizarea dată va contribui în mod direct la *analiza critică* a operei, care presupune un ansamblu de acțiuni mai complexe.

La baza aplicării analizei critice poate fi **lectura ghidată** [57].

Caracteristici ale **metodei lecturii ghidate**:

- stimulează utilizarea activă a cunoștințelor deținute pentru a face presupuneri;
- contribuie la formarea abilității de analiză și reflecție critică;
- contribuie la angajarea activă a subiecților în procesul de analiză a operei.

Metoda se aplică în conformitate cu următoarele etape:

- se face evocarea cu privire la autor, operă și problema pusă în față;
- se distribuie subiecților câteva exemplare a reproducerii operei *Sfânta Treime* de A. Rubliov, precum și o imagine mai mare a operei (prezentare video);
- li se propune subiecților să analizeze și reflecteze asupra operei date;
- după ceva timp (s-a determinat după comportamentul subiecților), subiecții vor fi rugați să-și expună:

- *Opinia generală despre opera de pictură* (concepția preventivă, presupusă a sensului operei, care în continuare este confirmată sau infirmată).

Această etapă oferă o viziune asupra operei în plan general. Acțiunea se realizează în baza experienței și calităților personale.

După o mică discuție, subiecții vor fi rugați să reflecteze mai profund asupra operei date și să-și expună opinia cu privire la:

- *Sensul și valoarea operei în plan exterior*, care se realizează de la general la particular, adică de la realitate la cultură, apoi la artist și procesul creativ (formularea opiniilor se bazează pe datele interpretării iconografice și iconologice).

Realitatea este cheia spre sensul operei, deoarece opera este rezultatul interpretării realității.

Cultura oferă un cod, ce permite citirea și înțelegerea operei. Ea este cheia spre interpretarea operei, deoarece opera apare în baza unei anumite tradiții culturale și în albia ei cunoaște o realizare socială.

Viața artistului la fel reprezintă o cheie spre sensul operei. Opera întotdeauna este originală: în ea este întipărită personalitatea irepetabilă a creatorului ei. Pe această particularitate a creației artistice se sprijină accesul biografic, ce reprezintă modalitatea de receptare a operei de artă prin intermediul personalității autorului.

Pentru interpretarea operei este importantă istoria creației, însuși actul de creație și toate aspectele lui: psihologic, cronologic etc. Artistul singur poate formula ideea/concepția operei sale, dar și în acest caz, mărturia autorului are nevoie de interpretare, iar uneori și de decodare și chiar corecție.

După o mică discuție, subiecții vor fi rugați să reflecteze în continuare asupra operei date și să-și expună opinia cu privire la:

- *Sensul și valoarea operei în plan interior*. La această etapă se revelă sensul și valoarea raporturilor interne a operei examinate (construcția, organizarea compozițională, îmbinarea părților și elementelor componente – organizarea în plan spațial și temporal).

Această acțiune include analiza structurală, semiotică și stilistică.

Analiza *structurală* permite examinarea operei artistice ca totalitate organizată, ca sistem de elemente, corelate între ele (culoare, formă etc.).

Analiza *semiotică* presupune examinarea operei de artă ca sistem de semne, arta fiind și ea un limbaj. Sistemul de semne suportă un sistem de semnificații (valoare) și transmite sensul (concepția artistică).

Analiza *stilistică* se orientează la căutarea temeliei neutre a limbajului, de la care se abate, deviază stilul individual al artistului.

După o mică discuție, subiecții vor fi rugați să reflecteze în continuare asupra operei date și să-și expună opinia cu privire la:

- *Sensul și valoarea operei în plan social*, care se constată prin funcționarea sa reală în cultură.

În acest sens, este important a înțelege că receptorul nu este un obiect pasiv influențat de operă, ci un „consumator productiv”, pentru care procesul receptării în același timp este și proces al creației.

După discuție, subiecții vor fi rugați să reflecteze în continuare asupra operei și să-și facă raționamentul recapitulativ, definitiv cu privire la:

- *Sensul și valorile operei*, care presupun înțelegerea esenței, dobândirea unei viziuni integrale despre obiect prin sinteză și generalizarea rezultatelor, obținute la etapele anterioare ale analizei. Ultima acțiune conduce spre viziune integră asupra operei.

Pe parcursul discuțiilor, subiecților le vor fi adresate și întrebări – dacă este cazul, pentru a-i ajuta în expunerea de opinii.

În final, se va încerca prin expunere verbală (orală) o analiză de ansamblu asupra operei:

Opera *Sfânta Treime* de A. Rubliov reprezintă o icoană, în care autorul a reluat temă clasică a iconografiei bizantine, ospitalitatea lui Avraam. Subiectul iconografic ține de Vechiul Testament, episod descris în Geneză.

Canavaua istorică a capodoperei lui Rubliov este subiectul biblic despre ivirea lui Avraam și Sarra a trei călători (imaginea trinității), ospătarea lor în umbra stejarului, prevestirea nașterii fiului lui Avraam.

La baza concepției filosofice a operei este ideea despre puterea dragostei ca esență umană, destăinuirea căreia servește drept garanție reală a unității omenirii. În acest scop, autorul a exclus din icoană toate detaliile cotidiene ale subiectului biblic, inclusiv și personajele Avraam și Sarra. Atenția este concentrată asupra îngerilor.

Spre deosebire de iconografia tradițională, centrul compozițional al acestei picturi este cupa cu capul vițelului sacrificat, ce simbolizează ideea de jertfire a lui Christos.

Compoziția lucrării reprezintă o mișcare în cerc, care este constituită din înclinația figurilor și repetată de contururile veșmintelor, poziția jilțurilor, a pedestalelor și capetelor. Mișcarea se manifestă și în cel de-al doilea plan, unde în aceeași direcție este înclinat arborele și panourile tăiate ale acoperișului clădirii. Astfel, această mișcare antrenează toate elementele icoanei.

Cercul, după caracterul său, creează impresia de imobilitate și liniște. În această icoană, el se resimte în aplecarea capetelor îngerilor, a poziției muntelui, a copacului, în conturul parabolic al figurilor și în pedestalele apropiate unul de altul. Datorită faptului că la baza compoziției este

o figură geometrică – cercul, compoziția este subordonată suprafeței suportului icoanei. Cu toate că doi îngeri sunt așezați în fața mesei, iar unul - după ea, toate trei figuri par a fi amplasate în limitele unei singure zone spațiale, obținându-se astfel un spațiu de adâncime mică, care, la rândul său, se află în corespundere strictă cu înălțimea și lățimea suportului icoanei.

Simetria este distrusă de poziția figurii din mijloc, dar aceasta este echilibrată de amplasarea cupei și mișcarea piedestalului în partea opusă. Datorită unor asemenea mișcări asimetrice, compoziția devine flexibilă, dar oricum își păstrează echilibrul maselor și caracterul său frontal-centric.

Îngerul din mijloc se înalță puțin față de ceilalți doi, dar, cu toate acestea, nici unul dintre ei nu domină, figurile fiind egale după mărime și amplasare.

Figurile sunt construite după principiul romboidal: în partea de sus și de jos se îngustează, părând astfel mai ușoare.

Personajele reprezentate au gesturi și priviri diferite, prin care este redată acțiune în lucrare – unul dintre îngeri îndreaptă mâna spre cupa de pe masă, dialog – prin aplecarea capetelor personajelor unul spre altul, contemplație – fețele sunt îngândurate.

Pictorul exclude modelarea prin intermediul clarobscurului, figurile sunt tratate ca siluete, iar mijloacele principale de expresie plastică sunt linia și pata de culoare. Liniile drepte de pe haina îngerului din centru conduce privirea către mâna sa dreaptă, ce arată la cupa euharistică – centrul compozițional și de conținut al icoanei, configurația căreia este repetată în contururile figurilor laterale. Liniile frânte de pe vestimentația celorlalți doi îngeri subliniază lăsarea spre centru și repetă înclinarea capetelor. Liniile parabolice ale siluetelelor figurilor din centru și dreapta, a muntelui și a copacului sunt îndreptate spre figura îngerului din stânga. Piciorușele jilțurilor, pilaștrii clădirii și reprezentarea în poziție dreaptă a vârfului unui picior închide figura îngerului din stânga în zona liniilor drepte, reținând prin aceasta privirea spectatorului.

Opera este profund simbolică. Cercul reprezintă un simbol al cerului, luminii, iar prezența lui în icoană trebuie să conducă la înălțarea spirituală. În cerc se simte mișcare, care poate fi receptată ca simbol al renașterii, vieții veșnice.

Cupa trebuie privită ca simbol al euharistiei. Ea ar semnifica pregătirea unuia dintre călători către jertfire de sine și, probabil, din acest motiv și masa se aseamănă cu un altar. Îngerul din față printr-un gest reținut al mâinii desemnează această cupă, ce sugerează sacrificiul.

Toiagul, ca un element al lucrării, este un semn al pribegiei, predestinat unuia dintre acești îngeri.

Simbolică este și tratarea cromatică a icoanei. Personajele reprezentate ocupă centrul, care este redat și printr-o subtilă degradare a culorilor. Tonurile închise ale veșmintelor – albastru, vișiniu, verde etc. – sunt înconjurate de culorile de tonuri mai deschise ale aripilor,

jilțurilor și fundalului. Fundalul auriu simbolizează „lumina”. Prin culoare este accentuată și semnificația celui de-al doilea înger, figura căruia se evidențiază prin cele mai intensive tonuri ale veșmintelor. Astfel se accentuează rolul principal al figurii respective în compoziția generală.

Imaginile, care însoțesc trinitatea, la fel, sunt simbolice. Toiagul în poziție verticală a îngerului din stânga face apel la liniile drepte ale arhitecturii, casa fiind imaginea „construcției locuinței” lui Christos, simbolul liniștii depline. Toiagul amplasat drept al îngerului din centru fixează privirea asupra copacului, care este nu atât stejarul Mamvri, cât „pomul vieții veșnice”. Toiagul înclinat al îngerului din dreapta marchează punctul inițial al muntelui, el fiind simbolul înălțării spiritului. Clădirea, stejarul și muntele sunt detalii secundare. Fiind tratate simbolic, ele nu concretizează mediul, ci, dimpotrivă, contribuie la impresia de atemporal și ieșire în afara spațiului.

Compoziția, ritmul liniilor și culoarea sunt subordonate ideii fundamentale a lucrării. Armonia tuturor elementelor constituie expresia artistică a ideii de bază – jertfirea de sine ca postură a spiritului făuritor al armoniei lumii și vieții.

Opera dată reprezintă modelul plastic al atitudinii autorului față de lume.

Această metodă fiind complexă, propunem să fie practică cu gestionarea profesorului, iar la selectarea pentru analiză a operelor de artă să se țină cont de conținuturile și tematica de studiu la cursul *Istoria artelor*, pentru anul respectiv de studii. Drept exemplu, propunem pentru analiză și alte câteva lucrări: *Trădarea lui Iuda* de Giotto, *Școala din Atena* de Rafael, *Parabola orbilor* de Pieter Bruegel.

În concluzie, menționăm faptul că, cunoașterea informativă a valorii unei opere, ca și informațiile despre tehnica realizării picturii etc. nu oferă automat și posibilitatea trăirii operei respective ca valoare artistică, receptării mesajului ei, dar, cu siguranță, constituie un mijloc important de cunoaștere, de decodare și înțelegere a limbajului operei și viziunii autorului.

## **8. Dezvoltarea receptării artistice în cadrul activităților artistico-plactice**

Competența de receptare adecvată a operei de artă reprezintă finalitatea principală a educației și a formării profesionale inițiale artistic-estetice (cultural-informative și formative) și a experiențelor estetice. De aici și specificul metodologiei propuse spre aplicare, care este condiționat de specificul receptării operelor de pictură: receptarea adecvată a operei de artă este dependentă de capacitatea umană de a *decoda, înțelege și interpreta limbajul specific al artei*.

Ca și soluție în acest sens, considerăm că poate fi eficientă *strategia de receptare a operelor de pictură*, aferente întregii EAP (educație artistico-plastică) și FPI (formare profesională inițială) a studenților artiști pedagogi.

Or, studenții, prin intermediul unor variate forme de activități didactice individuale și în grup, trebuie să fie implicați în procesul de comunicare artistic-estetică cu operele de pictură, rezultatul căruia ar fi competențele de creare și receptare artistică a operei de artă. Pentru atingerea acestui obiectiv de EAP și FPI, este indicat să se opereze nu doar cu tipuri de activități, dar și cu metodologii specifice de învățare și de receptare adecvată a operelor de pictură.

Pentru realizarea acestui obiectiv recurgem la pictura *Plein-air* și la *evaluarea curentă (formativă)*, prin aplicarea unor probe verbale (orale) și practice (lucrări realizate de studenți), ce pot fi realizate în cadrul activităților artistico-plastice (pictură în plein-air).

*Domenii evaluate: cunoașterea și înțelegerea materiei de studiu; tehnicile de executare și aplicare; exprimarea plastică a mesajului artistic; receptarea artistică a mesajului plastic (decodare, înțelegere, interpretare).*

Observațiile noastre cu privire la dinamica dezvoltării competențelor de receptare a operelor de pictură urmăresc manifestarea următoarelor *criterii-capacități-atitudini* (caracteristici) ale studenților în domeniul artelor plastice:

- interesul față de cursul *Pictură* (de materia de învățare);
- încadrarea activă, conștientizată în procesul de studii;
- încadrarea în activitățile independente și colective, capacitatea de muncă;
- atitudinea față de operele propuse pentru receptare, față de mesajul artistic al acestora;
- capacitatea de a-și exprima opiniile și viziunile;
- argumentarea opiniilor proprii pe marginea operelor și lucrărilor de pictură receptate;
- spiritul de analiză și autoanaliză, de control și autocontrol.

Temele de studiu în plein-air pot fi aplicate pentru dezvoltarea receptării artistice la orele de pictură, în cazul în care modul de abordare a materialului didactic va fi orientat spre învățarea prin receptare. Ora de pictură este și o unitate didactică, structurată în predare-învățare/studiu-evaluare, în cadrul căreia însușirea unor metode și tehnici de lucru se realizează eficient prin aprofundarea continuă a cunoștințelor și dezvoltarea capacităților de aplicare a limbajului specific picturii în propriile lucrări, iar drept rezultat - elaborarea unor noi idei și soluții în tratarea spațiului plastic.

La baza creației artistice întotdeauna se află receptarea estetică dezvoltată. Anume din acest motiv propunem orientarea activității de formare/dezvoltare a receptării artistice la studenți în două direcții: *dezvoltarea creației artistice* și *dezvoltarea receptării artistice (decodarea, înțelegerea, interpretarea limbajului specific al picturii)*.

Deoarece *creația* este prima verigă a procesului estetic comunicativ, ea constituie și unul din factorii esențiali care contribuie la dezvoltarea capacității de decodare a mesajului, încifrat în

compoziția plastică. Prin urmare, prin elaborarea de lucrări obținem deschidere către opera de artă.

Din considerentele date, propunem utilizarea *metodei lucrărilor practice* [15, 54], care constă în executarea sarcinilor practice în scopul aplicării cunoștințelor la soluționarea unor probleme practice, formarea unor capacități de aplicare a teoriei în practică.

Caracteristici ale *metodei lucrărilor practice*:

- ajută la soluționarea concomitentă a anumitor probleme de creare-receptare;
- asigură activizarea observației, percepției, gândirii artistico-plactice;
- asigură studierea activă a limbajului plastic (mijloacelor plastice, artistice).

Realizarea lucrărilor practice (*lucrări plastice*) reprezintă nu doar lucrul cu materia plastică, aceasta presupune și crearea unei comunicări. Axarea în pregătirea studenților doar pe latura tehnologică, cu limitare a dezvoltării artistice generale va duce, cu siguranță, la inconsistență profesională.

În acest scop, în calitate de sarcină practică, poate fi propus, în urma percepției directe a naturii, să realizeze *o serie de studii*, prin care să creeze o imagine a spațiului și timpului plastic, și, cu mijloace specifice picturii - culoare, gamă cromatică etc. – să redea starea naturii, să creeze o dispoziție, fiind astfel puși să se producă în dubla postură de receptori și emițători de mesaje artistice, adică să realizeze o comunicare artistic-estetică deplină.

*Exercițiile* propuse includ *activitățile*:

- Studii din natură de scurtă durată cu redarea unor stări diferite ale naturii.
- Studii după memorie a unor motive din natură.
- Studii ale unuia și aceluiași motiv din natură (dimineața, ziua, seara etc.).

*Metoda exercițiului* [14, 18, 48] este deseori practică în cadrul activităților artistico-plactice, considerând că nimeni nu va învăța să recepteze, să creeze, doar asistând la astfel de activități realizate de alte persoane.

Studenții pot realiza lucrări în plein-air, pe parcursul a câteva zile, fiecare elaborând câteva lucrări. În plan tehnic, lucrările reprezintă niște studii de scurtă durată, unele chiar în tehnica *alla prima*. Scopul este să redea starea naturii, să prindă momentul curent, să redea atmosfera timpului. Pentru aceasta se va merge în sânul naturii (pădure, parc sau alte spații), unde fiecare dintre studenți își va alege motivul în mod independent, colțul de natură care-l va impresiona și va încerca să-l picteze. Studenții vor fi gestionați de către profesor, arătându-le exemplul în practică și oferindu-le toate indicațiile necesare atât cu privire la tehnica de realizare a picturii (acuarelă, guașă, pastel, ulei) cât și la modalitățile de creare, modelare a formei, de aplicare a culorii etc., precum și, desigur, pentru a face observații privind gradul de percepere de către studenți a spațiului și timpului real.

Lucrările practice în condiții de plein-air vor fi realizate conform *etapelor*:

1. *Compoziția*: alegerea motivului; alegerea punctului de privire; alegerea formatului imaginii.

2. *Desenul pregătit*: determinarea proporțiilor, mișcării, caracterului planelor spațiale; precizarea formelor principale și detaliilor centrului compozițional.

3. *Modelarea formei prin intermediul culorii*: determinarea tonului cromatic general; redarea raporturilor maselor mari de ton și culoare; modelarea generală a formei, dezvăluirea gradațiilor de clarobscur și prelucrarea lor conform perspectivei aeriene.

4. *Finisarea studiului*: determinarea principalului și secundarului în organizarea cromatică; subordonarea detaliilor la întreg.

Aceste etape vor fi urmate consecutiv, unele dintre ele fiind cumulate.

Inițial, în timpul lucrului la plein-air, pot fi depistate un șir de neajunsuri comune, precum:

- alegerea întâmplătoare a motivului;
- imprecizia organizării compoziționale în raport cu formatul;
- aplicarea unui singur procedeu tehnic;
- lipsa dominantei cromatice în studiile realizate;
- suprasaturația raporturilor cromatice.

În timpul activității de realizare a picturii vor fi utile întrebările, orientate, de exemplu, spre principiile de reprezentare a timpului și spațiului, accentele necesare asupra formelor, proporțiilor, culorii, iluminării, compoziției. Fiecare lucrare finisată va fi expusă spre receptarea colegilor, autorului cerându-i-se explicații referitoare la comunicarea artistică realizată, la mijloacele artistice folosite, după acestea fiind ascultate impresiile și opiniile celorlalți cu privire la lucrarea receptată. Se va aplica însă și procedeul invers: mai întâi își vor expune opiniile studenții, apoi autorul va face explicații.

Lucrul practic în plein-air reprezintă, într-o anumită măsură, o activitate creativă, dar totuși nu crearea unui studiu este obiectivul final, ci formarea viziunilor profesionale, însușirea metodelor și procedeele, principiilor și legităților limbajului plastic, la care, cu siguranță, contribuie și alegerea adecvată a activităților de învățare. Eficiente, în acest sens, le considerăm pe următoarele:

- excursii în natură;
- experimentarea unor tehnici diferite în reprezentarea naturii;
- exerciții de realizare a studiilor din natură, memorie, imaginație;
- vizionarea filmelor – master-class de realizare a studiilor din natură (peisaje);
- vizionarea expozițiilor de artă plastică;

- analiza reproducerilor și a operelor originale de artă.

Realizarea lucrărilor practice în plein-air poate fi repetată în alt anotimp. Studenții vor avea de rezolvat aceleași probleme, dar într-o altă atmosferă, ei fiind puși în situația de a crea independent, astfel fiind aplicată *metoda studiului individual* [15, 54].

Caracteristici ale *metodei studiului individual*:

- contribuie la acumularea de cunoștințe, elaborarea independentă a lucrărilor de pictură, la cultivarea competenței de creare-receptare a operei de pictură;
- asigură dezvoltarea independenței, capacității de analiză și generalizare, a memoriei vizuale, imaginației, activizarea observației, percepției, gândirii artistico-plactice;
- asigură studierea activă a limbajului plastic (mijloacelor plastice, artistice).

Studiul individual va avea loc sub conducerea profesorului și se va constitui din:

- partea introductivă;
- lucrul de sine stătător al studentului;
- generalizarea rezultatelor.

*La prima etapă* este indicată:

- *sarcina*: realizarea studiilor în condiții de plein-air
- *obiectivele activității*:
  - studierea particularităților de aplicare a metodei comparației simultane la determinarea raporturilor tonale și cromatice în studiul de peisaj, portret;
  - consolidarea cunoștințelor cu privire la perspectiva lineară și aeriană și deprinderilor practice de lucru cu raporturile tonale și cromatice în organizarea spațiului plastic;
  - corelarea formelor cu spațiul plastic;
  - formarea deprinderilor de lucru în tehnica acuarelei, guașei, uleiului.
- *problemele de realizare*: studii de scurtă și lungă durată din natură, memorie, imaginație.

Pentru orientarea studenților la însușirea temeinică a cunoștințelor, precum și la formarea capacităților și atitudinilor pot fi vizionate filme instructive, însoțite de comentariile și explicațiile profesorului.

La realizarea lucrului de sine stătător studentul va avea posibilitatea în mod individual să-și selecteze mijloacele materiale, precum și să aleagă tehnica de lucru pentru realizarea picturii, iar metodica de executare a lucrării, în unele cazuri, va fi determinată de profesor. Se va recurge la cele patru etape de realizare a unui studiu, care au fost deja menționate, sau unele din ele vor fi cumulate.

Pe parcursul lucrului individual vor fi făcute observații și obiecții, se va discuta cu studenții, se vor da întrebări pentru a verifica cunoștințele. Se vor face explicații individuale și în grup.

La finisarea lucrării studenților li se va cere să argumenteze:

- alegerea motivului;
- alegerea mijloacelor de creare a formei;
- comunicarea artistic-estetică realizată;
- organizarea compozițională a spațiului plastic creat.

Colegilor li se va cere să-și expună opinia față de organizarea spațiului plastic al fiecărei lucrări, precum și față de comunicarea făcută.

Modalitatea de receptare se poate realiza și invers, creând o situație mai dificilă, dar și o mai mare activizare a potențialului receptiv al subiecților. Prin ea se va încerca și o verificare a concordanței mesajului comunicat cu cel primit.

Or, *sarcina didactică de bază* va consta în a-i învăța pe studenți să analizeze mersul creării unei lucrări și rezultatele lucrului realizat, să argumenteze opiniile și concluziile lor, precum și aprecieze forma și conținutul lucrării realizate.

## **9. Opera de artă contemporană – publicul de artă: dialog sau monolog**

Tradiția și inovația sunt legile dintotdeauna de care se ciocnește artistul. Corelația acestor două începuturi dau imbold către noi direcții stilistice în artă.

În prezent, ca și în timpurile străvechi, artistul vine în contradicție cu tainele lumii, încercând s-o cunoască și să găsească răspuns la toate întrebările interesate. În același timp, creând, ciocnindu-se cu necunoscutul, el creează mituri și întrebări, care urmează să fie destăinuie în viitor.

Tabloul contemporan vine cu un număr infinit de elaborări compoziționale și tratări ale acestora, producând și o infinitate de întrebări, care necesită răspunsuri și soluții, dar care, din păcate, nu întotdeauna sunt găsite. Aceasta se datorează și faptului că, „arta contemporană nu mai poate fi definită pe baza finalităților și funcțiilor sale tradiționale, mutațiile survenite în societatea contemporană au readus în discuție o serie de probleme altădată considerate stabile și imuabile, interogând valabilitatea și universalitatea valorilor”, susține M. J. Bartos [7, p. 167].

Cu toate mutațiile și inovațiile survenite în artă și societate, în tabloul contemporan trebuie să persiste dialogul pictorului cu pânza și realitatea înconjurătoare și a spectatorului – cu opera creată de artist. Din păcate, asemenea dialog nu întotdeauna există.

Referindu-ne la tabloul contemporan, înțelegem că acesta este caracterizat, în special, de pictura abstractă. Aceasta se regăsește într-o mulțime de săli de expoziții și galerii de artă. Unii

vizitatori, de la bun început „o aruncă” din câmpul lor de vedere, dar sunt și acei care rămân impresionați de imaginile abstracte. De regulă, aceștia efectuează operații de gândire și periodic dau din cap, în semn de aprobare sau dezaprobare (partea demonstrativă a comportamentului). Unii pot chiar să cumpere vreun tablou abstract, însă, deseori, procurând tabloul, omul achiziționează doar material pentru imaginea sa. De fiecare dată, privind la opera de artă, omul o gândește ca component al propriei imagini, parte a sa.

Cumpărătorul unui tablou abstract, de regulă, solicită sonorizarea ideii sale centrale. Pe bune, el trebuie să încerce singur să o perceapă, după care deja să discute cu autorul, să compare evaluările și interpretările. În plus, trebuie să găsească răspuns la două întrebări:

- Cum a utilizat pictorul limbajul plastic?
- Cât de interesantă și valoroasă este ideea exprimată prin acest limbaj?

Nu negăm faptul că arta abstractă poate fi examinată și într-o cheie pozitivă.

Imaginile abstracte, ca oricare altele, sunt obligate a fi texte. Iar, dacă sunt texte, este și limbaj, înțeles de către cei ce creează și de către cei ce citesc. Dacă tabloul este compus din puncte, linii, pete etc., înseamnă că toate aceste componente trebuie să fie cuvinte ale acestui limbaj. Într-o pictură abstractă mijloacele plastice (punctul, linia, pata, forma, culoarea) nu mai servesc ca instrumentar pentru reprezentarea obiectelor, ele sunt transformate în construcții de limbaj, prin intermediul cărora pot fi generate noi texte. Asemenea limbaj, fiind corect aplicat, poate deveni valoare.

Plecând de la arta clasică, pictorul este obligat să ajungă la „ceva” echivalent, cel puțin, ca valoare. Artistul trebuie să aibă „ceva”, care merită să fie împărtășit cu alții și posedă valoare pentru alți oameni. Mai mult, artistul însuși trebuie să posede o anumită valoare spirituală, cu care să se împartă cu spectatorii.

Pictorul abstracționist, ca oricare altul, trebuie să creeze lucrări pentru a comunica ceva important, valoros, interesant. În caz contrar, el nimereste într-un absurd comunicativ – se adresează interlocutorului, actualizează atenția acestuia, dar nimic nu investește în comunicare.

Mai mult, opera de artă este întotdeauna un proiect, care include doi participanți. Unul este artistul, cu procesul său creator, intențiile sale și propria modalitate de formare a sensului. Altul este spectatorul, care percepe tabloul, cu procesul său de decodare a imaginii și modalitatea sa de formare a sensurilor în raport cu cele percepute. Acești doi participanți, în proiectul unei picturi abstracte, sunt separați de o imagine nonfigurativă, care face dialogul dintre ei unul specific.

În sistemul artei contemporane s-a acumulat un domeniu enorm de principii ale imaginii nedescoperite de spectatorul de artă, drept rezultat fiind divizarea procesului comunicativ în

monolog al autorului și monolog al contemplatorului. Din acest motiv aducem unele judecăți cu privire la întrebarea dată.

Referindu-ne la tabloul contemporan, încercăm, în primul rând, să prezentăm unii termeni, care sunt utilizați în lucrul asupra tabloului: compoziția abstractizată, realismul abstract, principiul păienjenişului, sistemul cifric de construire a compoziției (principiul de funcționare pe baza a trei simboluri, al diadei și segmentarea în șapte), principiul asimetriei, principiul pendulului.

*Compoziția abstractizată* este o soluție stilistică a tabloului, care constă în prelucrarea formelor prin îndepărtarea de la caracterul firesc și transformarea imaginii în sistem de semne.

*Realismul abstract* presupune aplicarea unui sistem de semne în reprezentarea formelor naturale ale lumii reale.

*Principiul păienjenişului* este legat de prezența în tablou a câtorva centre, care presupun o varietate de planuri și un spațiu multidimensional. Acest principiu, fiind o descoperire a secolului XX, este legat de tehnologiile computerizate.

Tot de aici rezultă *sistemul cifric de construire a compoziției – principiul de funcționare pe baza a trei simboluri*, care constă în divizarea spațiului în trei centre, *diada* – respectiv, în două și *segmentarea în șapte părți*.

*Principiul asimetriei* reprezintă o construcție artistică, fundamentată pe deformarea proporționalității formei.

*Principiul pendulului* presupune utilizarea asimetriei pentru reprezentarea mișcării și variabilității lumii.

Luând în vedere principiile menționate, susținem că structura și schema compozițională a picturii contemporane se caracterizează printr-o mare diversitate de variante și, în special, prin flexibilitate constructivă. Arta contemporană prelucrează ideile lansate în perioadele anterioare și face noi experimentări în concordanță cu tendințele estetice și modelele spirituale ale societății de astăzi. „Această artă poate fi, pe de o parte, considerată o sinteză unificatoare a stilurilor secolului XX, iar pe de altă parte este caracterizată de tensiunea căutărilor și a experimentelor de orice fel”, remarcă M. J. Bartos [7, p. 172].

În plus, artiștii plastici, în interiorul sistemului existent, îi încalcă permanent regulile (la nivel diferit, desigur), instaurând prin această modalitate noi posibilități formale de expresie și noi exigențe ale sensibilității. Acesta este traseul inovațiilor în artă, întrucât „construirea unui drum personal se bazează pe studiul temeinic al înaintașilor, dar și pe o deschidere către modalitățile contemporane de expresie plastică”, afirmă I. Truică [58, p. 56].

Așadar, plasticianul contemporan încearcă totul, pentru a împinge cât mai departe granița exprimabilului, dar, în același timp, trebuie să țină cont că inovația nu poate depăși, fără riscuri,

o anumită limită, fiindcă „excesul de inovație se plătește cu prețul rupturii tragice a comunicațiilor stabilite” [42, p. 281].

Cu siguranță, apare întrebarea, este proporțională unei persoane de rând o operă a artei abstracte. În fața spectatorului apar niște constructe, din care trebuie creată o nouă realitate semantică. Textul unei compoziții nonfigurative este predestinat pentru diverse interpretări, însă, mai întâi de toate, spectatorul trebuie să se învețe a folosi de acest nou limbaj. Opera se poate realiza în cazul când spectatorul va acumula o experiență unică cu creatorul.

Deseori, tabloul abstract reprezintă o anumită integritate de semne, care nu este înzestrată cu sens concret. În multe cazuri, expresia materială a conținutului este propusă în pictura nonfigurativă sub forma unor semne plastice necunoscute pentru spectator și atunci, receptarea lucrării este indirectă limbajului plastic specific, aplicat de către artist. Din aceste considerente, ne îndoim de faptul că, cu fiecăre receptare a picturii abstracte are loc procesul de interpretare a planului artistului.

Prin urmare, anume pentru existența unui dialog dintre creatorul și contemplatorul de artă, considerăm că tabloul contemporan trebuie să fie accesibil pentru receptare prin faptul că, reprezintă un sistem plastic rezolvat în baza unor semne ale limbajului specific artei și conduce la cunoașterea și valorificarea realității.

Conchidem, opera contemporană este pretabilă mai multor interpretări, având printre trăsăturile ei de bază mare ambiguitate și polivalență semantică. Această fluiditate a operelor deschide posibilități variate de organizare prin participarea directă a contemplatorului. Artistul contemporan creând opera formulează doar „un model”, dar urmărește scopul de a face din spectator un colaborator spontan. El lasă pe seama publicului definitivarea operei sale. Consecința cea mai importantă a acestei situații este că publicul trebuie să posede o calificare creatoare, pentru a fi în stare să descifreze mesajul propus de către autor.

## Concluzii

- În dezvoltarea receptării artistice un rol semnificativ revine acelor metode/procedee și activități educativ-didactice care angajează imaginația și gândirea artistică, care sunt discursive, flexibile, creatoare, individuale și care avansează studentului anumite sarcini, probleme, pentru care trebuie să găsească soluții de rezolvare, să conducă spre receptarea adecvată a operelor de artă.

- Receptarea operei plastice depinde de particularitățile individuale ale receptorului (talent, imaginație, experiență culturală și de viață, vârstă etc.), precum și de caracteristicile operei de artă (unitatea specifică conținut-formă).

- Educația artistico-plastică presupune educarea unui receptor cult de artă, care, contemplând opera, să fie apt și să o re-creeze, căci creația-receptarea sunt fenomenele definitorii operei de artă, care se pot produce doar împreună, în unitate indestructibilă.

- Arta cere atitudine receptivă, orice operă de artă fiind creată pentru receptare.

- Doar contactul direct cu o autentică operă de artă (plastică, muzicală, literară etc.), îi oferă receptorului posibilitatea de a manifesta anumite atitudini, de a-și forma anumite viziuni și a exprima opinii și convingeri proprii față de cele receptate.

- Reflecțiile asupra operelor de artă trebuie să-i ajute receptorului la propria descifrare, înțelegere, interpretare a operelor de artă.

- Receptarea artistică reprezintă un rezultat al dezvoltării personalității. Acesta presupune înțelegerea, aprecierea și interpretarea operei de artă, iar rolul decisiv în dezvoltarea acestei capacități revine educației și instruirii.

## Bibliografie

1. Achiței G., Breazu M., Ianoși I. *Estetica*. București: Editura Academiei Române, 1983
2. Aliev Y. și alții. *Bazele educației estetice* (sub redacția lui Kuşaev N.). Chișinău: Lumina, 1989
3. Argintescu - Amza N. *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*. București: Meridiane, 1973
4. Arnheim R. *Forța centrului vizual: un studiu al compoziției în artele vizuale*. București: Meridiane, 1995
5. Avermaete R. *Despre gust și culoare*. București: Meridiane, 1971
6. Baci O. R. *Influențarea formativă a preșcolarilor prin educația artistico-plastică*. Rezumatul tezei de doctorat. Cluj-Napoca: universitatea Babeș-Bolyai, 2012
7. Bartos M. J. *Compoziția în pictură*, Iași, Polirom, 2009.
8. Băleanu A. *Conținut și formă în artă*. București, 1959
9. Bârlogeanu L. *Psihopedagogia artei*. Iași: Polirom, 2001
10. Berger R. *Mutația semnelor*. București: Meridiane, 1978
11. Bialostoki J. *O istorie a teoriilor despre artă (sec. XV-XX)*. București: Meridiane, 1975
12. Bocoș M., Jucan D. *Fundamentele pedagogiei. Teoria și metodologia curriculum-ului. Repere și instrumente didactice pentru formarea profesorilor*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008
13. Bogoslovski V. și alții. *Psihologie generală*. Chișinău: Lumina, 1992
14. Breazu M. *Convorbiri despre artă*. București: Editura Politică, 1971
15. Cerghit I. *Metode de învățământ*. Iași: Polirom, 2006
16. Charbonnier G. *Monologul pictorului*. București: Meridiane, 1974
17. Cosmovici A. *Psihologie generală*. Iași: Polirom, 1996
18. Cristea S. *Dicționar de pedagogie*. București – Chișinău: Litera internațional, 1998
19. Cruțeru D. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981
20. Daghi I. *Arta plastică în școală*. Chișinău: Vavimave, 1999
21. Delacroix H. *Psihologia artei: Eseu asupra activității artistice*. București: Meridiane, 1983
22. *Dicționar de estetică generală*. București: Ed. Politică, 1972
23. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998
24. Dorogan V. *Semiotica. Glosar*. Chișinău, 2001
25. Druță F. *Psihologie și educație*. București: EDP, 1997
26. Dufrenne M. *Fenomenologia experienței estetice. Obiectul estetic. Vol. I*. București: Meridiane, 1976
27. Filimon L. *Psihologia percepției*. Bacău: EDP, 1993
28. Florian M. *Metafizică și artă*. Cluj, 1992

29. Francastel P. *Realitatea figurativă*. București: Meridiane, 1972
30. Gagim I. *Știința și arta educației muzicale*. Chișinău: ARC, 1996
31. Ghyca M. *Estetica și teoria artei*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
32. Gombrich E. H. *Artă și iluzie. Studii de psihologie a reprezentării picturale*. București: Meridiane, 1973
34. Guyau J.-M. *Problemele esteticii contemporane*. București: Meridiane, 1990
35. Hofmann W. *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*. Vol. I. București: Meridiane, 1977
36. Hofmann W. *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*. Vol. II. București: Meridiane, 1977
37. Horșia H. *Spații, forme, culori în arta contemporană*. București: Meridiane, 1989
38. Huydhe R. *Dialog cu vizibilul: cunoașterea picturii*. București: Meridiane, 1981
39. Macavei E. *Pedagogie. Teoria educației*. (vol. II) București: Editura Aramis, 2002
40. Mașek V. *Arta de a fi spectator*. București: Meridiane, 1986
41. Mașek V. *Arta – o ipostază a libertății*. București: Univers, 1977
42. Mașek V. *Artă și matematică*. București: Editura Politică, 1972
43. Matei D. *Tradiție și inovație în artă*. București, 1971
44. Mouloud N. *Pictura și spațiul*. București: Meridiane, 1978
45. Kant I. *Critica rațiunii pure*. București: IRI, 1994
46. Pareyson L. *Estetica – teoria formativității*. București: Univers, 1977
47. Pavel V. *Educația artistică plastică. Manual pentru clasa a V- VIII-a*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
48. Oprea O. *Didactica nova. Tehnologia didactică. Vol. II*. Chișinău: Lumina, 1992
49. Pâslaru Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2000
50. Pârnu N. *Studii de psihologia artei*. București: EDP, 1967
51. Pleșu A. *Călătorie în lumea formelor*. București: Meridiane, 1974
52. Schelling F. W. J. *Filozofia artei: despre relația artelor plastice cu natura*. București: Meridiane, 1992
53. Sillamy N. *Dicționar de psihologie*. București: Univers Enciclopedic, 1996
54. Socoliuc N., Cojocaru V. *Formarea competențelor pedagogice pentru cadrele didactice din învățământul universitar*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007
55. Stoica M. *Psihopedagogia personalității*. București: EDP, 1996
56. Șușală I., Bărbulescu O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993
57. Temple Ch., Steele J., Meredith K. *Inițiere în metodologie (lectură și scriere pentru dezvoltarea gândirii critice)*. Supliment al revistei Didactica Pro, nr.1, 2001

58. Truică I. *Arta compoziției*. Iași: Polirom, 2011.
59. Văideanu G. *Cultura estetică școlară*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1967
60. Venturi L. *Cum să înțelegem pictura*. București: Meridiane, 1977
61. Афасижев М. Н. *Критика буржуазных концепций художественного творчества*. М.: Высшая школа, 1984
62. Выготский А. С. *Психология искусства*. М.: Педагогика, 1987
63. Волкова Е. *Произведения искусства – предмет эстетического анализа*. М.: Изд-во МГУ, 1976
64. Голубева О. Л. *Основы композиции: учебник для студентов высших учебных заведений, изучающих курс „Основы композиции”*. Москва: Сварог и К, 2008.
65. Даниэль С. *Искусство видеть*. Л.: Искусство, 1990
66. Мочалов Л. *Художник, картина, зритель*. Л.: Художник РСФСР, 1963
67. Сапего И. *Предмет и форма: Роль восприятия материальной среды художников в создании пластической формы*. М.: Советский художник, 1984