

Rudolf ARNHEIM

Forța centrului vizual

Un studiu al compoziției
în artele vizuale

Traducere de Luminița Ciocan

POLIROM
2012

Cuprins

<i>Introducere</i>	9
Capitolul I. Două sisteme spațiale	13
O cheie universală pentru compoziție	13
Centricitate și excentricitate	14
Vectorii și pazele lor	16
Ineremoțierea sistemelor	19
Capitolul II. Centrul și rivalii lor	24
Geometrie și dinamie	24
Atracția gravitațională	26
Centrul vizual inferior	29
Variante ale greutății	31
Sculptura și solul	34
Contrângerea la Matisse	40
Capitolul III. Privitorul ca punct central	42
Vederea autocentrată	42
Diferite poziții în spațiu	43
O placă suspendată	45
Lumea privită pieziș	46
Influența privitorului	48
Privind în adâncime	51
Capitolul IV. Limite și încadrări	54
Îngrădirile imprăștiie energie	54
Modificări ale ordinii	55
Funcțiile ramelor	58
Spațiu delimitat, nu tocmai închis	61
Formate dreptunghiulare	64
Solicități asupra mijlocului	68
Perspectiva creează un centru	70

Capitolul V. Tondă și pătrat	73
Forme flotante	73
Tondourile subliniază mijlocul	76
Rolul excentricității	80
Discuri interioare	86
Ovalul	89
Pătratele echilibrează coordonatele	93
Pătratele înscrise ale lui Albers	98
Mondrian defie centricitatea	101
Un pătrat de Munch	103
Capitolul VI. Centrii ca pivoți	104
Asigurarea stabilității	104
Tranziția prin deviere	112
Dinamica figurii umane	119
<i>Saltimbancii</i> și <i>Guernica</i>	122
Capitolul VII. Centrii ca divizori	124
Compoziția bipolară	124
Juncțiunea necesară	127
Diagonale	132
<i>Noli me tangere</i>	135
Capitolul VIII. Volume și puncte nodale	138
Volume și vectori interactivi	138
Tipuri de puncte nodale	140
Punctele nodale ale corpului	143
Fețe și mâini	146
<i>Cântărețul</i>	151
Capitolul IX. Spațiul în adâncime	153
Perceperea celei de-a treia dimensiuni	153
Comportamentul obiectelor în spațiu	154
Îngrădirile, substitute ale ramelor	157
Privire suplimentară asupra proiecției	162
Continuitatea spațiului	164
La ce contribuie perspectiva	168
Timpul în spațiu	172
Simbolismul planului frontal	174

Capitolul X. Centri și rețele în construcții	178
Rețelele predomină	178
Elevația	180
Planul	182
Cuprinderea integrală a spațiului	188
Capitolul XI. În plus	192
Compoziția temporală	192
Există excepții ?	194
Un fundament fizic	196
Compoziția poartă senzați	199
<i>Glosar</i>	203
<i>Bibliografie</i>	207
<i>Index</i>	211

Spațiu delimitat, nu tocmai închis

O funcție principală a unui spațiu definit este că își creează propriul centru. Acțiunea combinată a vectorilor proveniți din îngrădirea lineară spre interior are ca rezultat stabilirea centrului de echilibru care coincide mai mult sau mai puțin cu centrul geometric al unui tablou dreptunghiular sau circular. E.H. Gombrich scria: „Rama sau bordura delimitează câmpul de forțe cu gradienții semnificației crescând către centru. Atât de puternic este acest sentiment al unui efort organizatoric, încât hain ca atare faptul că elementele structurii sunt toate orientate către centrul lor comun. Cu alte cuvinte, câmpul de forțe își creează propriul câmp gravitațional³”. Centrul este indispensabil, fie că este marcat explicit, fie că nu, pentru că el servește întregii compoziții ca punct central în jurul căruia își află organizarea. Din moment ce delimitarea spațială este o condiție indispensabilă în cazul unei astfel de organizări, devine necesar să discutăm aici caracterul curios, bivalent al limitelor spațiale în unele stiluri ale picturii.

De îndată ce cineva desenează chiar și cea mai simplă formă pe o foaie de hârtie, golul capătă o funcție spațială distinctă: devine „fondul” în fața căruia se află forma desenată ca „figură”. Fondul este continuu dinapoi figurii. O ramă operează de asemenea ca figură, dacă tot ce îi este substanțial și caracteristic se impune fizic, ceea ce se întâmplă adesea în tradiția noastră apuseană. În consecință, spațiul pictural al unui tablou nu se oprește la ramă, ci continuă dincolo de aceasta, ceea ce nu-i de prea mare importanță atât timp cât fundalul este gol și nu penetrează adâncimea dincolo de simpla distincție fond/figură. Nici chiar foaia albasură a unui portret de Holbein sau fondul auriu al unei icoane medievale nu exercită un mai puternic efect spațial. Dar când într-o pictură realistă din Renaștere imaginea dă în vileag o lume tridimensională mergând adânc în spațiu și sugerând o întindere similară în toate patru părțile, este nevoie de o ramă solidă pentru a servi ca fereastră în spatele căreia lumea să continue. Cât de indispensabilă este rama unei astfel de picturi ne dăm seama dacă privim reproducerea unei picturi imprimată pe hârtie albă. Acolo pictura se comportă asemenea unei figuri așezate deasupra fondului alb, ceea ce creează o opoziție vizuală stranie către margini. Spațiul pictat este obligat să continue, dar se decupează prin propriile-i contururi, delimitându-se astfel ca suprafață plană.

Când *Alăptarea lui Jupiter* de Poussin (figura 26) este văzută în condiții optime, nu suferă o asemenea frustrare. Ea pare să se continue dincolo de ramă, în toate direcțiile. Chiar și așa, compoziția este remarcabil imperturbabilă. Trunchiul greu al copacului este situat în centrul scenei, nu oriunde în sălbăticia de pe Muntele Ida. Episodul copilului hrănit de capră e în mod clar în focusul acțiunii care slăbește odată cu creșterea distanței față de centru. În acest caz, ce determină compoziția să acționeze într-un spațiu în esență închis?

3. Gombrich (1979), p. 157.



Figura 26

Nicolas Poussin, *Alăptarea lui Jupiter*, 1635-1636. Galeria de pictură Dulwich, Londra

Răspunsul constă în faptul că, deși scena lui Poussin se continuă dincolo de ramă, ea nu face acest lucru cu deplinătatea pe care o are în pictură. Trunchiul robust al copacului nu se continuă la vârf cu frunze și nici peisajul nu se întinde pe lateral cu mai multă vegetație, stânci și, eventual, animale. Avem de-a face mai degrabă cu o structură centrică tipică, răspândindu-se în toate direcțiile atunci când puterea articulatoare a centrului încetează. Spațiul se extinde într-o cârva dincolo de ramă, obiectele însă n-ar putea adăuga nimic la ceea ce este deja dat. Compoziția funcționează în felul în care ne arată figura 6, constituind un sistem centric deschis, trădând în toate direcțiile și dominat de o grilă excentrică determinată de ramă și reluată vectorial pretutindeni în pictură.

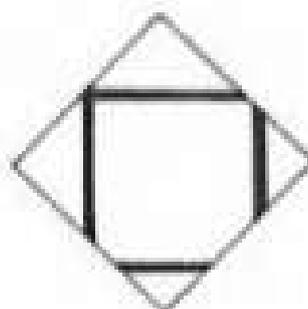


Figura 27 (după Mondrian)

Forța spațială a unui fundal de a se continua dincolo de rama tabloului este totuși slabă, pur și simplu deoarece spațiul plan abia dacă are o structură proprie. Puterea structurii unui obiect dat este decisă de abilitatea sa de a se completa perceptiv atunci când apare doar fragmentar. În exemplul din figura 27, luat din Mondrian, pătratul prezentat incomplet are încă o structură globală de o mare coerență. Se redă suficient din el și este susținut de orientarea sa verticală și orizontală. În asemenea condiții, se distinge un pătrat complet, dar parțial acoperit, cu ponderea compozițională a centrului său nu tocmai afectată.

Comparați aceasta cu efectul neplăcut al capului fără profil dintr-o pictură de Toulouse-Lautrec (figura 28). Aici, de asemenea, ponderea principală a obiectului este bine determinată în spațiul compozițional, dar structura obiectului este incapabilă să recupereze secțiunea acoperită. Efectul este acela al unei amputări care trebuie anulată, privirea spectatorului fiind forțată să pătrundă spațiul acoperit pentru căutarea părții faciale lipsă. Pictorul insistă asupra caracterului incomplet al imaginii oferite prin fereastra ramei sale, mutând o parte din greutatea compozițională în spațiul exterior.



Figura 28 (după Toulouse-Lautrec)

Observați că efectul este atât de violent nu numai pentru că știm că fața este o parte indispensabilă a capului. Cunoașterea însăși ar necesita completarea dacă rotunjimea capului n-ar suscita fundamente pur formale. Dacă, de exemplu, rama secționează mâna unui braț, efectul poate fi la fel de neplăcut, dar necesitatea de completare ar fi mai puțin stringentă, deoarece mâna posedă îndestulată integritate ca formă de sine stătătoare ca să ni fie neapărat necesară pentru forma brațului. Nu există membre imaginare în percepția vizuală⁴.

4. Brunius (1959) afirmă că receptorul „va reconstrui fragmentele corporale din interiorul ramei în ansambluri complete conform legilor gestaltiste. O parte a unui cal se reconstituie într-un cal întreg din experiența noastră etc.”. Aceasta conduce la confuzia completării spontane a formelor percepute, demonstrată de psihologii gestaltiști cu completarea obiectelor familiare pe baza experienței trecute.

Când avem idee cum trebuie să arate un obiect, caracterul incomplet din punct de vedere formal poate fi suficient pentru a crea un centru exterior cu o pondere compozițională puternică (figura 29). Pe de altă parte, contribuția adusă de cunoștințele privitorului asupra subiectului nu poate fi ignorată. O figură așezată, tăiată de rână sub genunchi, nu se comportă în întregime precum o masă de aceeași formă și culoare dintr-o pictură abstractă. Este adevărat că în ambele situații forma va fi privită ca și cum s-ar continua dincolo de rână, după cum tot atât de adevărat este că figura nu va fi înestrată și cu picioare. Dar cunoașterea vizuală că o figură umană se continuă și mai jos de genunchi echivalează cu deplasarea centrului de greutate al figurii din tablou în afara ramei. Centrul se va situa mai jos decât ar fi doar pentru partea vizibilă a figurii autonome.



Figura 29

Efectul compozițional al obiectelor incomplete vizual poate fi formulat în sfârșit: echilibrarea ponderilor în cadrul picturii nu depinde doar de întinderea pur cantitativă a suprafețelor aflate în interiorul ramei, ci mai degrabă de greutatea și localizarea centrilor furnizați de obiectele pictate. Când principala greutate a unui obiect se înscrisă în liniile ramei, contează prea puțin dacă părțile periferice devin invizibile. Dacă totuși părțile date ale unui obiect sugerează convingător un centru în exteriorul ramei, respectivul, deși nevăzut, va participa cu ponderea și localizarea sa în jocul forțelor compoziționale.

Formate dreptunghiulare

Formatul și orientarea spațială a ramei sunt determinate de natura picturii, influențând la rândul lor structura picturii. Știm deja că o ramă circulară sprijină mai puternic centricitatea unei compoziții și accentuează ceea ce se petrece în mijloc. Aceasta cuprinde și forme simetrice mai complexe din punct de vedere centric, cum ar fi ramele cvadrilobe din anumite reliefuri gotice sau renașteriste (figura 30). O ramă dreptunghiulară face ca axele excentrice să domine astfel, privilegiind intrările și ieșirile cu ținută precizată. Într-o pictură de gen, un peisaj sau o scenă cu multiple personaje va fi în mod normal necesară o extensie orizontală, în timp ce un portret în întregime sau o cascadă vor suscita verticalitatea. Formatul pe înălțime accentuează verticalitatea

picturii. El face ca figura reprezentată să pară mai înaltă, iar cascada mai stridentă și alungită. Într-un peisaj de format orizontal, cascada ar pierde din baza sa intensivă, însă ar căpăta un accent specific prin contrastul oferit de orizontalitatea scenei ca întreg.



Figura 30

Vectorii compoziționali ai unei picturi pot influența felul în care sunt percepute proporțiile mnei sale. Această influență poate justifica diferențele pe care G.Th. Fechner le-a descoperit experimental, printre preferințele oamenilor pentru anumite proporții de dreptunghiuri și proporțiile pe care artiștii le-au preferat pentru ramele lor. Când Fechner a prezentat observatorilor dreptunghiuri de proporții diferite (tăiate din placa alb și puse pe o masă neagră), el a descoperit că ei aveau tendința să prefere proporțiile ce se apropiau de cele ale secțiunii de aur, pe care el le-a reprezentat cu raportul $34 : 21$. Dar în cursul investigației a descoperit că alte proporții erau folosite mai frecvent pentru ramele tablourilor din muzee. Pentru tablourile verticale raportul preferat era $5 : 4$, pentru cele orizontale $4 : 3$. Ceea ce înseamnă că ramele preferate erau mai compacte decât secțiunea de aur, cele verticale în mai mare măsură decât cele orizontale. Aceste preferințe pot reflecta pur și simplu cerințele compoziției, ele însă mai pot indica și faptul că atunci când un dreptunghi presupune o schemă care accentuează anumite tendințe vectoriale, el în proporții diferite. În asemenea condiții, dreptunghiul bine proporționat altfel al secțiunii de aur poate apărea drept dezechilibrat. În figura 31, dreptunghiul $34 : 21$ este supus la două tensiuni direcționale diferite.

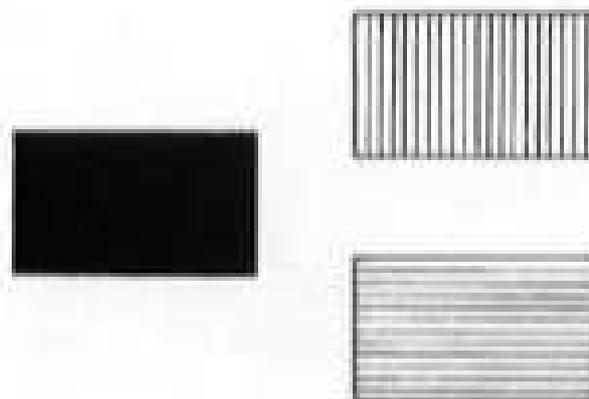


Figura 31

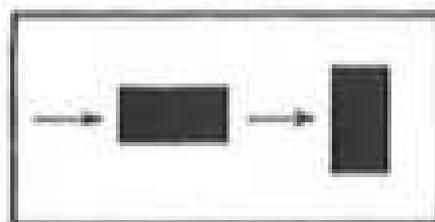


Figura 32

O problemă asemănătoare suscită interioarele arhitecturale. Zidurile unei camere pot fi denumite rama acestuia. Dacă o cameră este cilindrică - de exemplu, holul interior al unui baptisteriu -, centrul său devine de maximă importanță. Acest lucru este valabil și pentru camerele pătrate în care egalitatea axelor excentrice susține centricitatea. O cameră dreptunghiulară va accentua excentricitatea, având într-un fel conotațiile unui coridor. Asta va face ca o masă să pară mai lungă sau mai scurtă, în funcție de felul în care este plasată (figura 32). Ea va mai da mesei impresia fie de conformare la fluxul acțiunii din cameră, fie de acționare asemenea unui contragent. Aici, din nou, interiorul camerei poate influența proporțiile ei. Când Palladio a proiectat camerele sale conform unor proporții elementare caracteristice armoniiilor muzicale de bază, el și-a bazat raționamentul pe forme geometrice abstracte⁵. O atare formulă nu putea include efectul schimbător pe care îl induc modelele ce compun tavanele, pereții și pardoseala, ca și aranjamentul mobilei. Poziția surselor de lumină, distribuția luminozității și valorilor coloristice, amplasarea ușilor și ferestrelor vor afecta și ele aparența perceptibilă a proporțiilor de bază ale unei camere.

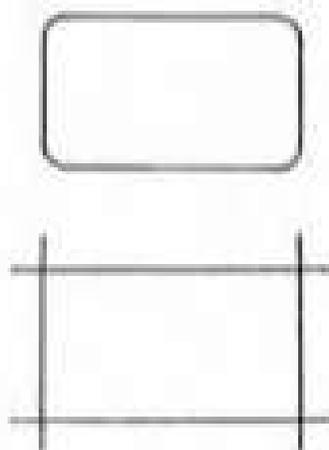


Figura 33

Ambiguitatea îngrădirilor dreptunghiulare a mai fost menționată. Ele servesc centricitatea accentuând partea mediană, dar formează și o grilă de vectori excentrici care se intersectează în alte unghiuri drepte. Dimensiunea în lungime a unei camere creează mai degrabă o simetrie axială decât una centrală. Axa spațială introduce un factor temporal prin sugerarea mișcării direcționate. Funcția inegală a pereților este de asemenea

5. Winkower (1962).