

UNIVERSITATEA LIBERĂ INTERNAȚIONALĂ DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 73/75(043.3)

COJOCARU STELA

**PICTURA CA FENOMEN PLASTICIZATOR AL
GÂNDIRII ASOCIATIVE**

651.01 TEORIA ȘI ISTORIA ARTELOR PLASTICE

Teză de doctor în arte

Conducător științific: _____ Florea Eleonora, doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Consultant științific: _____ Brigalda-Barbas Eleonora, doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Consultant științific: _____ Ursachi Rodica, doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Consultant științific: _____ Starțev Ala, doctor în studiul artelor

Autor: _____ Cojocaru Stela

CHIȘINĂU, 2025

© Cojocaru Stela, 2025

CUPRINS

| | |
|--|-----|
| ADNOTARE | 4 |
| ANNOTATION | 5 |
| LISTA ABREVIERILOR | 6 |
| LISTA TABELELOR | 7 |
| LISTA FIGURILOR | 8 |
| INTRODUCERE | 14 |
| 1. PARTICULARITĂȚI ALE GÂNDIRII ASOCIATIVE ÎN PICTURĂ | 27 |
| 1.1. Percepția asociativă și gândirea asociativă: impactul acestor fenomene asupra imaginii picturale | 27 |
| 1.2. Repere conceptuale ale imaginarului artistic sub aspect asociativ-simbolic | 39 |
| 1.3. Simbioze sinestezice în pictura asociativă | 50 |
| 1.4. Concluzii la capitolul 1 | 57 |
| 2. SPECIFICUL COMPOZIȚIEI PICTURALE ASOCIATIVE | 59 |
| 2.1. Aspecte semiotice structurate ale compoziției asociative | 60 |
| 2.2. Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală | 70 |
| 2.3. Polivalența mijloacelor de expresie în compoziția picturală asociativă | 77 |
| 2.4. Concluzii la capitolul 2 | 102 |
| 3. PROCESELE DE CREAȚIE ȘI RECEPTARE ARTISTICĂ ÎN CADRUL PICTURII ASOCIATIVE | 104 |
| 3.1. Aspecte analitice ale proceselor de creație și receptare artistică aplicate în pictura de șevalet | 104 |
| 3.2. Pictura asociativă ca proiecție a universului spiritual al artistului | 117 |
| 3.3. Contextul asociativ-simbolic al picturii de șevalet din Republica Moldova | 128 |
| 3.4. Concluzii la capitolul 3 | 150 |
| CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI | 152 |
| BIBLIOGRAFIE | 156 |
| ANEXE | 180 |
| DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII | 226 |
| CURRICULUM VITAE | 222 |

ADNOTARE

la teza de doctor în arte a d-nei Cojocaru Stela „Pictura ca fenomen plasticizator al gândirii asociative”, Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău, 2025

Structura tezei: Introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 433 de titluri, 2 anexe (18 tabele, 260 figuri), 152 de pagini text de bază, volum total – 225 p. Rezultatele obținute sunt publicate în 16 materiale științifice.

Cuvinte-cheie: pictură asociativă, compoziție asociativă, gândire asociativă, semn plastic, simbol, asociație.

Domeniul de studiu: 651.01 Teoria și istoria artelor plastice

Scopul lucrării: stabilirea impactului gândirii asociative în pictură prin prisma interdisciplinarității, congruenței cu diferite științe (filosofie, semiotică, culturologie, psihologie); sistematizarea tipurilor de asociații artistice; stabilirea aspectelor aplicativ-practice a actului creativ pictural.

Obiectivele cercetării:

- 1) fundamentarea gândirii asociative și abordarea ei în actele picturale;
- 2) evidențierea rolului și funcției gândirii asociative și a asociațiilor în pictură;
- 3) identificarea mesajului semantic al semnelor plastice din imaginea vizuală picturală;
- 4) sistematizarea și catalogarea diferitor tipuri de asociații artistice, psihologice, culturale;
- 5) stabilirea aplicabilității teoretice și practice a metodelor picturii asociative.

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării: rezidă în investigarea detaliată, elaborarea și prezentarea în premieră a unei cercetări științifice complexe interdisciplinare asupra picturii ca fenomen plasticizator al gândirii asociative, stabilirea semnificațiilor și simbolismului asociațiilor în substratul plastic și semantic al operelor de pictură.

Problema științifică soluționată rezidă în: 1) prezentarea importanței cercetării aspectelor asociative simbolice, semiotice, filosofico-culturale și psihologice ale picturii pe plan teoretic; 2) stabilirea tuturor tipurilor de asociații artistice, a semnelor plastice și elementelor structurale ale compozițiilor asociative; 3) conturarea și elucidarea direcțiilor aplicative a metodelor picturii asociative pentru educație și învățământ, dezvoltare a personalității umane, cunoașterea limbajului vizual, receptarea corectă.

Semnificația teoretică: valorizarea științifică a fenomenului gândirii asociative și prezenței acestuia în spațiul plastic pictural; studiul evoluției picturii asociative; sistematizarea asociațiilor artistice; elucidarea aspectelor gândirii asociative implicate în pictură; stabilirea semnificațiilor și asociațiilor mijloacelor artistico-plastice. S-au cercetat interferențele stilistice, compoziționale și conceptuale cu alte genuri de artă (fenomenul sinesteziei). S-a stabilit specificul limbajului asociativ plastic și metodelor de obținere a compozițiilor asociative picturale. Cercetarea dată sub aspect teoretic și aplicativ practic, prin soluțiile metodologice propuse, introduce în circuitul științific materiale informative noi în domeniul artelor plastice, prin confluența interdisciplinară cu științe: semiotica, filosofia, culturologia, psihologia, teoriile informaționale și comunicaționale.

Valoarea aplicativă: identificarea unor noi posibilități de evaluare teoretico-științifică a fenomenului gândirii asociative și prezența acestuia în spațiul plastic pictural prin metodologia propusă și implimentările aplicative și practice ale metodei asociațiilor artistice și psihologice, în studiul limbajului vizual pictural, în receptarea corectă a operelor artistice, în psihopractici curative și dezvoltare personală a omului; oportune în cercetările științifice ulterioare și în procesul didactic profesional din domeniu și educațional.

Rezultatele scontate: lucrarea dată poate servi ca reper teoretic și metodologic pentru elaborarea unor teze de masterat, doctorat; posibilitatea utilizării materialului elaborat în cadrul instituțiilor de învățământ cu profil teoretic și estetic-artistic de către elevi și cadre didactice; informațiile date pot fi folosite în cursurile pentru studenții facultăților de arte plastice și design ca bază teoretică inițială pentru aplicațiile practice ale metodei asociative de pictură, ca suport de curs pentru receptarea corectă și adecvată a operelor picturale, pentru cursurile de psihologie a artei, de semiologie, de filosofie și culturologie; ca îndrumar pentru dezvoltarea gândirii asociative și percepției asociative; ca note de curs, publicații științifice în domeniul studiului artelor.

Implimentarea rezultatelor științifice: Rezultatele cercetării au fost publicate în 16 articole științifice editate în reviste științifice de profil categoria „B+”; „B” și „C”, culegeri naționale și internaționale („Intertext”, „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, „Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului”, „Review of artistic education”), în materialele conferințelor: „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, «Science and Practice: implimentation to modern society», «History, Arts and Education», „Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective”, «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре».

ANNOTATION

in the doctoral thesis in arts of Mrs. Cojocaru Stela "Painting as a plasticizing phenomenon of associative thinking", Free International University of Moldova, Chisinau, 2025

Structure of the thesis: Introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 433 titles, 2 annexes (18 tables, 260 figures), 152 pages basic text, total volume – 225 p. The results obtained are published in 16 scientific materials.

Key words: associative painting, associative composition, associative thinking, plastic sign, symbol, association.

Field of study: 651.01 Theory and history of fine arts

The purpose of the work: establishing the impact of associative thinking in painting through the prism of indisciplinary, congruence with different sciences (philosophy, semiotics, culturology, psychology); the systematization of the types of artistic associations; establishing the applicative-practical aspects of the pictorial creative act.

Research objectives:

- 1) substantiation of associative thinking and its approach in pictorial acts;
- 2) highlighting the role and function of associative thinking and associations in painting;
- 3) identifying the semantic message of plastic signs from the pictorial visual image;
- 4) the systematization and cataloging of different types of artistic, psychological, cultural associations;
- 5) establishing the theoretical and practical applicability of associative painting methods.

The novelty and scientific originality of the research: resides in the detailed investigation, elaboration and presentation for the first time of a complex interdisciplinary scientific research on painting as a plasticizing phenomenon of associative thinking, establishing the meanings and symbolism of associations in the plastic and semantic substrate of paintings.

The scientific problem solved: resides in: 1) presenting the importance research of the associative symbolic, semiotic, philosophical-cultural and psychological aspects of painting on a theoretical level; 2) establishing all types of artistic associations, plastic signs and structural elements of associative compositions; 3) outlining and elucidating the application directions of associative painting methods for education and teaching, development of human personality, knowledge of visual language, correct reception.

Theoretical significance: scientific valorization of the phenomenon of associative thinking and its presence in the pictorial plastic space; study of the evolution of associative painting; systematization of artistic associations; elucidation of the aspects of associative thinking involved in painting; establishment of the meanings and associations of artistic-plastic means. Stylistic, compositional and conceptual interferences with other art genres were investigated (the phenomenon of synesthesia). The specificity of the plastic associative language and the methods of obtaining pictorial associative compositions were established. The research given under a theoretical and practical application aspect, through the proposed methodological solutions, introduces new informative materials in the field of plastic arts into the scientific circuit, through the interdisciplinary confluence with sciences: semiotics, philosophy, culturology, psychology, information and communication theories.

Applicative value: the identification of new theoretical-scientific evaluation possibilities of the phenomenon of associative thinking and its presence in the pictorial plastic space, through the proposed methodology and the applied and practical implementations of the method of artistic-psychological associations, in the study of pictorial visual language, in the correct reception of artistic works, in healing psychopractices and personal development of human; opportune in further scientific research and in the professional didactic process in the field and education.

Expected results: the given work can serve as a theoretical and methodological mark for the elaboration of master's theses, doctorate; the possibility of using the material developed in educational institutions with a theoretical and aesthetic-artistic profile by students and teaching staff; the information can be used in the courses for the students of the plastic arts and design faculties, as an initial theoretical basis for the practical applications of the associative method of painting, as course support for the correct and adequate reception of the pictorial works, for the psychology of art courses, semiology, philosophy and culturology; as a guide for the development of associative thinking and associative perception; as supports and course notes, scientific publications in the field of arts studies.

Implementation of the scientific results: The research results were released in 16 scientific articles published in "B+"; "B" and "C", category scientific journals; national and international collections ("Intertext", "Study of arts and culturology: history, theory, practice", "Problems of socio-humanistic sciences and modernization of education", "Review of artistic education"), in conference materials: "Artistic education – cultural dimensions", "Yesterday's cultural heritage – implications for the development of tomorrow's sustainable society", "Science and Practice: implementation to modern society", "History, Arts and Education", "Artistic-spiritual education in the context of contemporary education: achievements, challenges, perspectives", "Contemporary aspects of the dialogue of literature, music, visual arts in western European and domestic musical culture".

LISTA ABREVIERILOR

| | |
|------------------|--|
| AȘM | Academia de Științe a Moldovei |
| AMTAP | Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice |
| AFEC | Asimetria Funcțională a Emisferelor Cerebrale |
| BNRM | Biblioteca Națională din Republica Moldova |
| CE „C. Brâncuși” | Centrul Expozițional „C. Brâncuși” Chișinău |
| CȘI | Conferința Științifică Internațională |
| cm. | centimetri |
| de ex. | de exemplu |
| ed. | ediția |
| spre ex. | spre exemplu |
| fig. | figura |
| FP | Fondul plastic |
| IPC | Institutul Patrimoniului Cultural |
| MNAM | Muzeul Național de Artă din Moldova |
| p. | pagina, pagini |
| PNL | programare neurolingvistică |
| RM | Republica Moldova |
| RSSM | Republica Sovietică Socialistă Moldovenească |
| sec. | secol |
| tab. | tabel |
| u/p | ulei, pânză |
| u/pan. | ulei, panel |
| a/h | acril, hârtie |
| t/pan. | tempera, panel |
| UAP | Uniunea Artiștilor Plastici |
| UTM | Universitatea Tehnică a Moldovei |
| UPSC | Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” |
| vol. | volum |
| D. | Disponibil |

LISTA TABELELOR

| | |
|---|-----|
| Tabelul A.1.1. Semnificația hierofaniilor după M. Eliade..... | 177 |
| Tabelul A.1.2. Semnificația schemelor și tipurilor compoziționale..... | 177 |
| Tabelul A.1.3. Tehnicile utilizate la realizarea compozițiilor asociative..... | 178 |
| Tabelul A.1.4. Tipurile de linii plastice și semnificațiile lor..... | 178 |
| Tabelul A.1.5. Asociațiile formelor geometrice după W. Kandinsky..... | 179 |
| Tabelul A.1.6. „Paleta asociativă” a emoțiilor umane în pictură..... | 179 |
| Tabelul A.1.7. Tipul formelor și semnificația lor funcțională..... | 180 |
| Tabelul A.1.8. Tipul formelor după caracterul lor liniar..... | 180 |
| Tabelul A.1.9. Asociațiile culorilor în pictură (fizice, fiziologice, psihologice)..... | 180 |
| Tabelul A.1.10. Semnificațiile contrastelor cromatice în pictură..... | 181 |
| Tabelul A.1.11. Tipurile de asociații cromatice (după Golubeva O.)..... | 182 |
| Tabelul A.1.12. Asociațiile combinațiilor de culori în pictură..... | 183 |
| Tabelul A.1.13. Asociațiile cromatice în diferite țări (codul cromatic)..... | 183 |
| Tabelul A.1.14. Poziția și locația imaginii pictate/desenate..... | 184 |
| Tabelul A.1.15. Caracteristicile liniilor în picturi și desene..... | 185 |
| Tabelul A.1.16. Semnificațiile psihologice ale culorilor în picturi și desene..... | 186 |
| Tabelul A.1.17. Semnificațiile formelor geometrice în pictură/desen..... | 186 |
| Tabelul A.1.18. Semnificația arhetipală a culorilor după C. G. Jung..... | 187 |

LISTA FIGURILOR

| | |
|--|-----|
| Figura A.2.1. „ <i>Vârsta adultă</i> ” 1907, 300x200 cm, acril/hârtie lipită pe pânză, colecție particulară, Suedia. Hilma Klint..... | 188 |
| Figura A.2.2. „ <i>Senecio</i> ” 1922, u/p., panel, 40.5x38 cm. Kunstmuseum, Basel. Paul Klee..... | 188 |
| Figura A.2.3. „ <i>Etoile Bleue</i> ” 1927, u/p., 115.5x89 cm. Colecție privată, Franța. Joan Miró..... | 188 |
| Figura A.2.4. „ <i>Convergență Nr. 7</i> ” 1952, u/p., 237x394 cm. Colecția Buffalo Art Museum. Jackson Pollock..... | 188 |
| Figura A.2.5. „ <i>Impresie. Răsărit de soare</i> ” 1872, u/p, 48x63 cm, Muzeul Marmottan-Mone, Paris. Klod Mone... 188 | |
| Figura A.2.6. „ <i>Râul Seine la Grande-Jatte</i> ” 1888, u/p., 65x82 cm. Art muzeu, Brussels, Belgia. Georges Seurat. 188 | |
| Figura A.2.7. „ <i>Însingurare</i> ” 2000, u/p.Thomas Kinkade..... | 188 |
| Figura A.2.8. „ <i>Toamna în Arjantee</i> ” 1873, u/p, 74,5x55 cm, Courtauld Gallery, London. Klod Mone..... | 189 |
| Figura A.2.9. „ <i>Amor sacru și amor profan</i> ” 1514, u/p, 118x279 cm, Galeria Borghese, Roma. Tițian..... | 189 |
| Figura A.2.10. „ <i>Iubire eternă</i> ” 2023, u/p, 40x60 cm. Elena Cristina Dinca..... | 189 |
| Figura A.2.11. „ <i>Sărutul</i> ” 1908, u/p., 180x180 cm, Galerie Belvedere, Viena. Gustav Klimt..... | 189 |
| Figura A.2.12. „ <i>Dragoste</i> ” 1965, u/p. Robert Indiana..... | 189 |
| Figura A.2.13. „ <i>Iris negru</i> ” 1924, a/h, Georgia O’Keeffe..... | 189 |
| Figura A.2.14. „ <i>Eu și satul</i> ” 1911, u/p, Marc Chagall..... | 189 |
| Figura A.2.15. „ <i>Persistența memoriei</i> ” 1931, u/p, 24x33 cm, Muzeul Artei Moderne, New York. Salvador Dali.. | 189 |
| Figura A.2.16. „ <i>Accentul roz</i> ” 1926, u/p, 100.5x80.5 cm, Muzeul Național de Arte Moderne, Paris. Wassily Kandinsky..... | 190 |
| Figura A.2.17. „ <i>Fructe pe câmp</i> ” 1996, u/p, 65x65 cm. Andrei Sârbu..... | 190 |
| Figura A.2.18. „ <i>Porțile Orheiului Vechi</i> ” 1974, u/p. Mihail Grecu..... | 190 |
| Figura A.2.19. „ <i>Vază cu Floarea-Soarelui</i> ” 1888 u/p., 95x73 cm., Muzeul Artă Filadelfia, SUA. Vincent Van Gogh..... | 183 |
| Figura A.2.20. „ <i>Vaca galbenă</i> ” 1911 u/p., 140,5x189,2 cm, Muzeul S.R.Guggenheim New York. Franz Marc.... | 190 |
| Figura A.2.21. „ <i>Moara de vânt la Cernoleuca</i> ” 1967, u/p, 76x94 cm. Igor Vieru..... | 190 |
| Figura A.2.22. „ <i>Regele nebun în camera cu trofee</i> ” 2000, colecție particulară. Iurie Matei..... | 190 |
| Figura A.2.23. „ <i>Tulpanul roșu</i> ” 1931, u/p, Ion Theodorescu..... | 191 |
| Figura A.2.24. „ <i>Vitalitate și descompunere</i> ” 1606-84, 34x28 cm, u/ p. Jan Davidsz de Heem..... | 191 |
| Figura A.2.25. „ <i>Vanitas</i> ” 1642-1707, u/p., 94x112.1 cm, Muzeul Luvru, Paris. Evert Colier..... | 191 |
| Figura A.2.26. „ <i>Nașterea lui Venus</i> ” 1484, t./p, 172,5x278,5 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Boticelli..... | 191 |
| Figura A.2.27. „ <i>Mona Lisa</i> ” 1503-1505, u/p, teh. sfumato, Muzeul Luvru. Leonardo da Vinci..... | 191 |
| Figura A.2.28. „ <i>Crucea pe munte</i> ” 1808, u/p., Altarul din Tecesc. Caspar David Friedrich..... | 191 |
| Figura A.2.29. „ <i>Peisaj olandez cu țărani</i> ” 1596-1656, u/p., Jan van Goyen..... | 191 |
| Figura A.2.30. „ <i>Al nouălea val</i> ” 1850, u/p, Ivan Aivazovski..... | 191 |
| Figura A.2.31. „ <i>Peisaj cu ruine</i> ” u/p, mijlocul sec. XVIII. Max Josef Schinnagel..... | 191 |
| Figura A.2.32. „ <i>Parabola orbilor</i> ” 1598, temp./p., 85.5x154 cm, Muzeul Capodimonde Campania, Napoli. Pieter Bruegel cel Bătrân..... | 192 |
| Figura A.2.33. „ <i>Dimineață de lavandă N.1</i> ” 1950, u/p., 221x299.7 cm, Galeria Națională de Artă „East Building”. Jackson Pollock..... | 192 |
| Figura A.2.34. „ <i>Judecata de Apoi</i> ” 1504, u/lemn, 163,7x247 cm, Academia de Arte,Viena. Hieronymus Bosch.. | 192 |
| Figura A.2.35. „ <i>Portretul Imparatalui Rudolf al II-lea</i> ” 1591,u/lemn,70x58 cm.Versalle. Guzepppe Arcimboldo.. | 192 |
| Figura A.2.36. „ <i>Autoportret</i> ” 1905, cărbune, guaș, acuarelă, hârtie/carton, Moscova. Mihail Vrubel..... | 192 |
| Figura A.2.37. „ <i>Nuferii</i> ” 1919, u/p, 101x200 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Claude Monet..... | 192 |
| Figura A.2.38. „ <i>Autoportret</i> ” 1889, u/p, 65x54 cm, Muzeul d’Orsay, Paris. Vincent Van Gogh..... | 192 |
| Figura A.2.39. „ <i>Asociații olfactive</i> ”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 193 |
| Figura A.2.40. „ <i>Asociații gustative</i> ”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 193 |
| FiguraA.2.41. „ <i>Asociații auditive</i> ”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 193 |
| Figura A.2.42. „ <i>Improvizație XI</i> ” 1910, u/p, 97.5x106.5 cm, Muzeul Național Saint Petersburg.Wassily Kandinsky..... | 193 |
| Figura A.2.43. „ <i>Sonata soarelui I</i> ” 1907, t/h., 63x58 cm, Galleria de Artă Vilnius. Mikalojus Čiurlionis..... | 193 |
| Figura A.2.44. „ <i>Asociații cromatice</i> ”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 193 |
| Figura A.2.45. „ <i>Raza Ta, Doamne</i> ” 2015, u/p, colecție personală. Maria Mardare-Fusu..... | 193 |
| Figura A.2.46. „ <i>Icoană rusească</i> ” 1100, tempera/lemn. Școala din Kiev..... | 193 |
| Figura A.2.47. „ <i>Icoana pomul vieții</i> ”, Patriarhia română, Catedrala Mântuirii Neamului..... | 193 |
| Figura A.2.48. „ <i>Icoana Sfânta Treime</i> ”, Disponibil: https://www.crestinortodox.ro | 193 |

| | |
|--|-----|
| Figura A.2.49. „Alegoria primăverii” (detaliu „Flora”) 1482, t/lemn, 200 x314 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli..... | 194 |
| Figura A.2.50. „Amfora lui Andochid”, detaliu Afina cu capul Medusei..... | 194 |
| Figura A.2.51. „Sfântul Duh”, pictură pe sticlă în Catedrala Sfântul Petru, Roma..... | 194 |
| Figura A.2.52. „Ochiul atotvăzător” pe frontonul unei biserici, România..... | 194 |
| Figura A.2.53. <i>Gestul mudrelor pe icoană veche</i> . Disponibil: https://www.crestinortodox.ro | 194 |
| Figura A.2.54. „Moartea și Săpătorul de Morminte” 1895, u/p. Carlos Schwabe..... | 194 |
| Figura A.2.55. „Moartea Ofeliei” 1852, u/p, 76,2 x111,8 cm, Tate Gallery, Londra. John Everett Millais..... | 194 |
| Figura A.2.56. „Narcis” 1597–1599, u/p, 110x92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica Roma. Caravaggio..... | 195 |
| Figura A.2.57. „Alegoria picturii” 1666, u/p., 120x100 cm, Muzeul Kunsthistorisches, Viena. Jan Vermeer..... | 195 |
| Figura A.2.58. „Laocoon” 1610-1614, u/p, 142 x 193 cm, National Gallery of Art, Washington. El Greco | 195 |
| Figura A.2.59. „Piazza d'Italia” 1913, u/p, 35,2x25 cm, Galerea Arte Ontario, USA. Giorgio de Chirico..... | 195 |
| Figura A.2.60. „Oglindă falsă” 1928, u/p, 54x80,9 cm, Muzeul Arte Moderne New York. René Magritte..... | 195 |
| Figura A.2.61. „Iarăși și iarăși” 1942, u/p, 100x81 cm, Muzeul Național Thyssen, Madrid. Yves Tanguy..... | 195 |
| Figura A.2.62. „Fără denumire” 1952, u/p, 261,6 x158,7 cm. Colecție particulară. Marc Rothko..... | 195 |
| Figura A.2.63. „Ficatul este pieptene de cocoș” 1944, u/p, 186 x249 cm, Albright–Knox Art Gallery Buffalo, New York. Arshile Gorky..... | 195 |
| Figura A.2.64. „Crăiasa Lebădă” 1900, u/p, 142,5x93,5 cm, Galereia Tretiakov, Moscova. Mihail Vrubel..... | 195 |
| Figura A.2.65. „Arderea întinericului” 1924, t./p., 88.5x117 cm, Muzeul N. Roerih Moscova. Nicolae Roerih... .. | 196 |
| Figura A.2.66. „Perseu și Andromeda” 1870, u/pan., 20x25,4 cm, Muzeul de Arte Bristol. Gustave Moreau..... | 196 |
| Figura A.2.67. „Îmbrățișarea” 1909, u/p, 194x120 cm, Muzeul Arte Aplicative Viena. Gustav Klimt..... | 196 |
| Figura A.2.68. „Țipătul” 1893 u/p., 91x73 cm, Galeria Națională Norvegia. Edvard Munch..... | 196 |
| Figura A.2.69. „Păianjen plângăreț” 1881 u/p., 49.5x37.5 cm, colecție privată Țările de Jos. Odilon Redon..... | 196 |
| Figura A.2.70. „Cyclopolul” 1914 u/pan., 65.8x52.7 cm, Muzeul Kroller-Muller Otterlo, Olanda. Odilon Redon.... | 196 |
| Figura A.2.71. „Pictopoezie” Victor Brauner. Disponibil: https://monoskop.org/images/archive/4/46/20140807231843%2175HP.pdf | 196 |
| Figura A.2.72. „Primăvara” 1470-1480, t/pan., 202x314 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli..... | 196 |
| Figura A.2.73. „Alegorie sacră” 1500, temp./lemn, 73x119 cm, Galeria Uffizi, Florența. Giovanni Bellini..... | 197 |
| Figura A.2.74. „Unirea pământului cu apa” 1618, u/p., 222,5x180,5 cm, Muzeul Ermitage, Sankt-Petersburg. Peter Paul Rubens..... | 197 |
| Figura A.2.75. „Libertatea călăuzind poporul” 1830, u/p., 260x325 cm, Museul din Luxembourg. Eugene Delacroix..... | 197 |
| Figura A.2.76. „Compoziție VIII” 1923, u/p., 140x201cm, Muzeul Solomon Guggenheim, New York. Wassily Kandinsky..... | 197 |
| Figura A.2.77. „Improvizație XI” 1910, u/p., 97.5x106.5 cm. Muzeul Național din Sankt-Petersburg. Wassily Kandinsky | 197 |
| Figura A.2.78. „Sonata verii. Scherzo” 1907, temp./hârtie, 72.6 x62.1 cm. Galleria de Arte din Vilnius. Mikolajus Čiurlionis..... | 197 |
| Figura A.2.79. „Sonata primăverii. Andante” 1907, t/h., 72,4x62,6 cm, Galleria de Arte din Vilnius. Mikolajus Čiurlionis..... | 197 |
| Figura A.2.80. „Exemple de compoziții asociative”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 198 |
| Figura A.2.81. „Compoziții asociative emoționale”. Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 199 |
| Figura A.2.82. „Primăvara” 1573, u/p, 76x64 cm, Muzeul Luvru, Paris.Giuseppe Arcimboldo..... | 199 |
| Figura A.2.83. „Grădina desfătărilor” 1503, triptih, u/pan., 205,5x384,9 cm, Muzeul Prado, Madrid. Hieronymus Bosch..... | 199 |
| Figura A.2.84. „Dansul” 1909, u/p., 259,7x390,1 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York. Henry Matisse..... | 199 |
| Figura A.2.85. „Lumina și altceva” 1931, acuarelă, ulei, pânză, 95x97 cm. Colecție particulară. Paul Klee..... | 199 |
| Figura A.2.86. „Sfânta Treime” 1425, t/pan., 141.5x114 cm, Galeria Tretiakov, Moscova. Andrei Rublev..... | 199 |
| Figura A.2.87. „Înălțarea”, pictură cu fire de pai, ulei, pânză, coajă de copac. Anatol Lazarev..... | 199 |
| Figura A.2.88. „Pictura onirică” 2013, u/p, colecție particulară. Pavel Guțu..... | 200 |
| Figura A.2.89. „Bătrânul și călugărul” 1819-1823, u/p,146x66 cm, Muzeul Prado, Madrid. Francisco Goya..... | 200 |
| Figura A.2.90. „Heroic Roses” 1938, Paul Klee..... | 200 |
| Figura A.2.91. „Cămila”1920, ulei/carton, 48x42 cm, Muzeul de Arte din Düsseldorf. Paul Klee..... | 200 |
| Figura A.2.92. „Guernica” 1937, u/p., 349x777 cm, Centrul de Artă „Regina Sofia”, Paris. Pablo Picasso..... | 200 |
| Figura A.2.93. „Ruperea pecetei a cincea a Apocalipsului” 1608–1614, u/p, 225x193 cm, Muzeul Metropolitan de Arte, New York. El Greco..... | 200 |
| Figura A.2.94. „Noaptea înstelată” 1889, u/p, 73,7x92,1 cm, Muzeul Arte Moderne New York. Vincent Van Gogh..... | 200 |

| | |
|---|-----|
| Figura A.2.95. „Boogie Woogie pe Broadway” 1942 –1943, u/p., 127x127 cm, Muzeul Arte Moderne, New York. Pete Mondrian..... | 200 |
| Figura A.2.96. „Mere și portocale” 1899, u/p., 74x93 cm, Muzeul d'Orsay, Paris. Paul Cézanne..... | 201 |
| Figura A.2.97. „Ritm” 1930, u/p, 69.6x50.5 cm, Muzeul National de Artă Modernă, Paris. Paul Klee..... | 201 |
| Figura A.2.98. „Nunta Fecioarei Maria” , u/p. Renavel Santi..... | 201 |
| Figura A.2.99. „Cina cea de Taină ” 1495-1498, tempera/frescă, 460x880 cm, Biserica Santa Maria dell Grazie, Milano. Leonardo da Vinci..... | 201 |
| Figura A.2.100. „Peștii roșii” 1912, u/p, 147x98 cm. Muzeul de Arte Plastice „A. Pușkin”, Moscova. Henri Matisse..... | 201 |
| Figura A.2.101. „Floarea-soarelui”, u/p. Andrei Sârbu..... | 201 |
| Figura A.2.102. „Reflexe” 1991, u/p, 120x100 cm. Andrei Sârbu..... | 201 |
| Figura A.2.103. „Peisaj de vară” 1873, u/p, 65x55 cm. Pierre-Auguste Renoir | 201 |
| Figura A.2.104. „Copacul gri” 1911, u/p., 78,5x107,5 cm, Muzeul Municipal, Haga, Olanda. Piet Mondrian..... | 201 |
| Figura A.2.105. „Ispitele Sfântului Antonie” 1505, triptih, u/lemn. Muzeul Național de Arte Antică, Lisabona. Hieronymus Bosch..... | 202 |
| Figura A.2.106. „Ispita Sfântului Anton” 1946, u/p, 90x119,5 cm. Muzeul Regal de Arte Frumoase Bruxelles, Belgia. Salvador Dali..... | 202 |
| Figura A.2.107. „Viile roșii în Arles” 1888, u/p, 75x93 cm, Muzeul de Arte Plastice „A. Pușkin”, Moscova. Vincent van Gogh..... | 202 |
| Figura A.2.108. „Noua Armonie” 1936, u/p, 93.7x66.4 cm, Muzeul S.R.Guggenheim, New York. Paul Klee..... | 202 |
| Figura A.2.109. „Stonehenge” 1835, a./h., 38.7 x59.1 cm. Muzeul Victoria&Albert, Londra. John Constable..... | 202 |
| Figura A.2.110. „O pereche de ghete vechi” 1886, u/p., 37.5x45 cm, Muzeul Van Gogh, Amsterdam. Vincent Van Gogh..... | 202 |
| Figura A.2.111. „Bețivul” 1912, u/p., 85x115 cm, colecție privată. Marc Chagall..... | 202 |
| Figura A.2.112. „Patratul negru” 1915, u/p., 80x80 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Kazimir Malevici..... | 203 |
| Figura A.2.113. „Patratul roșu” 1915, u/p., 53x53 cm, Muzeul de Artă, Sankt-Petersburg. Kazimir Malevici..... | 203 |
| Figura A.2.114. „Sonet” 1989, u/p, Andrei Sârbu..... | 203 |
| Figura A.2.115. „Design de tapet cu lebede și stof ” 1883, acuarelă, guaș/hârtie. Walter Crane..... | 203 |
| Figura A.2.116. „Composition XI” 1918, u/p, Theo van Doesburg..... | 203 |
| Figura A.2.117. „Cal albastru” 1911, u/p, 112x84,5 cm, colecția Bernhard Koehler, Berlin. Franz Marc..... | 203 |
| Figura A.2.118. „Casa din Estake” 1908, u/p, 73x59,5 cm. Kunstmuseum Bonn Germany. George Braque..... | 203 |
| Figura A.2.119. „Băuturile din vechiul Marc, sticla și jurnalul”, pictură colaj. Pablo Picasso..... | 203 |
| Figura A.2.120. „Mandala tibetană Buda Șachiamuni”, Disponibil: https://es.wikipedia.org/wiki/mandala | 203 |
| Figura A.2.121. „Ritmuri” 1934, u/p., 145x113 cm, Centrul Arte „Georges Pompidu”, Paris. Robert Delaunay... | 204 |
| Figura A.2.122. „Icoană creștină” Disponibil: http://www.icoaneortodoxe.com.ro | 204 |
| Figura A.2.123. „Rozetă” Catedrala din Chartres, Franța..... | 204 |
| Figura A.2.124. „Copil geopolitic” 1943, u/p., 44,5x52 cm, Muzeul „S.Dali” Sent Pitersberg, Florida, SUA. Salvador Dali..... | 204 |
| Figura A.2.125. „Metamorfoza lui Narcis” 1937, u/p, 50,8x78,3 cm, Galeria Teit, Londra. Salvador Dali..... | 204 |
| Figura A.2.126. „Leda și lebăda” 1515-1520, u/p., 69.5x73.7 cm, Muzeul Wilton, Britania Cesare da Sesto..... | 204 |
| Figura A.2.127. „Compoziție în roșu, galben, albastru și negru” 1921, u/p., 59,5x59,5 cm. Kunstmuseum Haaga, Niderlande. Piet Mondriaan..... | 204 |
| Figura A.2.128. „Rayonism roșu” 1913, acua./h. Mikhail Larionov..... | 204 |
| Figura A.2.129. „Ochiul atotvăzător”, simbol creștin..... | 204 |
| Figura A.2.130. Hexagramă religioasă (Mandala lui Vajravarahi) Disponibil: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vajravarahi_Mandala.jpg | 205 |
| Figura A.2.131. Vitraliu. Steaua lui David. Sursa: Templul Coral, București..... | 205 |
| Figura A.2.132. Icoană creștină. Disponibil: http://www.crestinortodox.ro | 205 |
| Figura A.2.133. „Turnul Babel” 1563, u./l.,114x155 cm. Muzeul Kunsthistorisches, Viena. Pieter Bruegel cel Bătrân..... | 205 |
| Figura A.2.134. Mozaic cu Labirint, în centru cu minotauromahia. Vilă romană din sec. I d.Hr., Cremona..... | 205 |
| Figura A.2.135. Labirint cu Iisus Hristos Pantocrator. Biserica San Francesco, Alatri, Italia..... | 205 |
| Figura A.2.136. Mozaic simetric, Sursa: https://pixnio.com/ro/arta/arabesque-mozaic-simbol-simetrie-arta-model-decor-textura | 205 |
| Figura A.2.137. „Suprematism”, 1916, u/p, Muzeul de Artă, Krasnodar. Kazimir Malevici..... | 205 |
| Figura A.2.138. Fractal, Disponibil: https://www.mixdecultura.ro/2016/10/ce-sunt-fractalii/ | 205 |
| Figura A.2.139. „Omul Vitruvian” 1490, c./h, 35x26 cm, Galeria Academiei din Veneția. Leonardo da Vinci..... | 206 |
| Figura A.2.140. „Cina Cea de Taină” 1495–1498, ulei, t./ipsos, 460 x 880 cm. Biserica Santa Maria delle Grazie, Milano. Leonardo da Vinci..... | 206 |
| Figura A.2.141. „Nașterea lui Venus” 1484, t/p, 172,5x278,5 cm. Galeria Uffizi, Florența. Sandro Boticelli..... | 206 |

| | |
|---|-----|
| Figura A.2.142. „Crearea lui Adam” 1511, fr., 2.8x5,7 m, Capella Sixtină, Vatican. Michelangelo Buonarroti.... | 206 |
| Figura A.2.143. „Natură moartă cu gutui, lămâi, pere și struguri” 1887, u/p. Vincent Van Gogh..... | 206 |
| Figura A.2.144. „Fata cu cerceș de perle” 1665, u/p, 44,5x39 cm. Muzeul Mauritshuis, Haga. Jan Vermeer..... | 206 |
| Figura A.2.145. „Închinarea magilor” 1634, u/p, Peter Paul Rubens..... | 206 |
| Figura A.2.146. „Femei algeriene” 1834, u/p, 180x229 cm. Luvru, Paris. Eugene Delacroix..... | 207 |
| Figura A.2.147. „Barul de noapte” 1888, u/p., 72.4x92.1 cm, Muzeul Artă New Haven, Connecticut. Vincent Van Gogh..... | 207 |
| Figura A.2.148. „Secerătorul II” 1889, u/p.,73x92 cm, Muzeul Kröller-Müller, Nederlande. Vincent Van Gogh.. | 207 |
| Figura A.2.149. „Munții Himalai” 1924, t./cart., 47x79 cm, Muzeul Artă Orientală, Moscova. Nicolai Rerih..... | 207 |
| Figura A.2.150. „Asociații cromatice” Disponibil: https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html | 207 |
| Figura A.2.151. „Roșu Galben Albastru” 1925, u/p., 127x200 cm. Muzeul Național de Arte Moderne, Moscova. Wassily Kandinsky..... | 207 |
| Figura A.2.152. „Bucuria vieții” 1906, u/p., colecția privată a lui Barnes. Henri Matisse..... | 208 |
| Figura A.2.153. „Pescarii în mare” 1796, u/p.,91x122 cm, Galeria Națională de Artă, Londra. William Turner... 208 | 208 |
| Figura A.2.154. „Grecia pe ruinele Missolunga” 1826, u/p, 208x147 cm. Muzeul Beaux Arts Bordeaux. Eugene Delacroix..... | 208 |
| Figura A.2.155. „Carul cu boi” 1899, u/p, Nicolae Grigorescu..... | 208 |
| Figura A.2.156. „Natură statică cu covor” 1965, u/p. Elena Bontea..... | 208 |
| Figura A.2.157. „Separarea luminii de întuneric” 1473, frescă, tavanul Capelei Sixtine. Michelangelo..... | 208 |
| Figura A.2.158. Icoană „Schimbarea la față”, tem./lemn, sec.XVII. Muzeul de Artă, București..... | 208 |
| Figura A.2.159. „Amor dormind” 1608, u/p, 72x105 cm. Palatul Pitti, Florența. Michelangelo Caravaggio..... | 209 |
| Figura A.2.160. „Rondul de noapte” 1642, u/p, 379,5 x453,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Rembrandt Harmenszoon van Rijn..... | 209 |
| Figura A.2.161. „Revolta paletelor” 1976, ulei, gazete, hârtie. Andrei Sârbu..... | 209 |
| Figura A.2.162. „Apariția Căii Lactee” 1575, u/p,149,4x168 cm. Galeria Națională Londra. Jacopo Tintoretto... 209 | 209 |
| Figura A.2.163. „Gelozia” 1892, u/p, 66x89 cm. Muzeul Pușkin, Moscova. Paul Gauguin..... | 209 |
| Figura A.2.164. „Golful Marsiliei de la Estaque” 1886, u/p, 80.2x100.6 cm. Institutul Arte Cicago.Paul Cézanne.209 | 209 |
| Figura A.2.165. „Fără titlu” 1955, u/p. Hans Hartung..... | 209 |
| Figura A.2.166. Pictură flamandă cu flori. Autor necunoscut..... | 209 |
| Figura A.2.167. „Furia” 2021, instalație. Disponibil: https://www.enlife.ro/catalog/arta-47 | 210 |
| Figura A.2.168. „Ultima călătorie a navei „Brave” 1839, u/p., William Turner..... | 210 |
| Figura A.2.169. „Înger în devenire” 1934, u/p, 50,7x50,7 cm. Colecție privată, Elveția. Paul Klee..... | 210 |
| Figura A.2.170. „Fără titlu” 1962, Henri Michaux..... | 210 |
| Figura A.2.171.„Hector și Andromeda” 1924, u/p, Colecția Peggy Guggenheim, Veneția. Giorgio de Chirico..... | 210 |
| Figura A.2.172. „Lampa filosofului” 1936, u/p, 50x60 cm. Colecție privată. Rene Magritte..... | 210 |
| Figura A.2.173. „Pădure și hulub” 1927, u/p, Max Ernst..... | 210 |
| Figura A.2.174. „Un pahar pe masă” 1909, u/p, 34,9x38,7 cm. Galeria Arte Tate, Londra. Georges Braque..... | 210 |
| Figura A.2.175. „Steaua matinală. Constelație” 1959, st./h.,36x43.5 cm. Joan Miró..... | 210 |
| Figura A.2.176. Pictura „Nº 23” 1949. Paul Jackson Pollock..... | 211 |
| Figura A.2.177. „Coș cu fructe” 1596, u/p, 64.5x46 cm. Pinacoteca Ambrosiana Milano, Italia. M.Caravaggio... 211 | 211 |
| Figura A.2.178. „Natură moartă cu ciocolatieră” 1909, acua/h., Pablo Picasso..... | 211 |
| Figura A.2.179. „Zebre alergând” 1937, serigrafie. Viktor Vasarely..... | 211 |
| Figura A.2.180. „Grădina Castelului” 1931, u/p, 67.2x54.9 cm. Paul Klee..... | 211 |
| Figura A.2.181. „Cupidon, Venus și Timpul” 1545, u/l.,147x117 cm.Gallery National Londra.Agnolo Bronzino. 211 | 211 |
| Figura A.2.182. „Moarte și viață” 1908, u/p., Gustav Klimt..... | 211 |
| Figura A.2.183. „Lanul de secară” 1878, u/p.,107x187 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Ivan Șişkin.....211 | 211 |
| Figura A.2.184. „Moină” 1871, u/p., 53.3x107 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Fiodor Vasiliev..... | 212 |
| Figura A.2.185. „Liniștea eternă” 1894, u/p.,152x207.5 cm, GaleriaTretyakov, Moscova. Isaak Levitan..... | 212 |
| Figura A.2.186. „Drumul spre Apii la apus de soare” 1845, u/p., 44x61 cm. GaleriaTretyakov, Moscova. Alexandru Ivanov..... | 212 |
| Figura A.2.187.„Ioan cel Groaznic și fiul său” 1883, u/p,199,5x254 cm, Galeria Tretyakov,Moscova.Ilya Repin. 212 | 212 |
| Figura A.2.188. „Marea” 1844, u/p. Galeria Tretyakov, Moscova. Ivan Aivazovskii..... | 212 |
| Figura A.2.189.„Somnul lui Narcis” 1980 u/pan.,120x120 cm. Salvador Dali..... | 212 |
| Figura A.2.190. „Piața de sclavi cu bustul lui Voltaire care dispare” 1940, u/p, Salvador Dali..... | 212 |
| Figura A.2.191. „Expoziția stampelor”, mezzotinto/ litografie. Maurits Cornelis Escher..... | 212 |
| Figura A.2.192. „Orfeu o salvează pe Euridice din infern” 1861, u/p., 112,3x137,1 cm. Muzeul Arte, Houston. Camille Corot..... | 213 |
| Figura A.2.193. „Coborarea lui Hristos în iad” 1468, u/p. Andrea Mantegna..... | 213 |

| | |
|---|-----|
| Figura A.2.194. „Întoarcerea fiului risipitor“ 1663-1669, u/p., 262x206 cm, Muzeul Ermitaj, Sankt-Petersburg. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn..... | 213 |
| Figura A.2.195. „Boieroaica Morozova”1887,u/p.,304x587.5 cm, Galeria Tretyakov,Moscova. Vasilii Surikov... | 213 |
| Figura A.2.196. „Italiana” 1887, Muzeul d'Orsay, Paris. Vincent Van Gogh (leagănul ascuns)..... | 213 |
| Figura A.2.197. „Crearea lui Adam” 1511, frescă, 280x570 cm, Capela Sixtină. Michelangelo Buonarroti. (e sesizată imaginea creierului uman pe fondalul lui Dumnezeu)..... | 213 |
| Figura A.2.198. „Vulturul” identificat de Sigmund Freud în tabloul „Sf. Ana, Fecioara și Pruncul”..... | 213 |
| Figura A.2.199. „Pictură murală de la Curtea de Arges”, România..... | 214 |
| Figura A.2.200. „Portet votiv cu domnitori”. Curtea de Arges, România..... | 214 |
| Figura A.2.201. „Tetraevangheliarul lui Paladie”, 1489..... | 214 |
| Figura A.2.202. „Ștefan cel Mare”, frescă din timpul vieții domnitorului,1488, Mănăstirea Voroneț..... | 214 |
| Figura A.2.203. „Oșteni moldoveni din epoca lui Ștefan cel Mare”. Frescă din biserica din Părhăuți, Suceava.... | 214 |
| Figura A.2.204. „Arc scurt moldovenesc purtat în tolbă de șold”. Frescă, Mănăstirea Humor..... | 214 |
| Figura A.2.205. „Irsarii”. Pictură pe biserica Olari Covești din Horezu, jud. Vâlcea, 1826. Ilie ot Teiuș..... | 214 |
| Figura A.2.206. Ilustrarea proverbului „A vedea gunoiul din ochiul altuia și a nu vedea bârna din propriul ochi”. Biserica Nașterea Maicii Domnului, Piscu Mare, jud. Vâlcea, începutul sec. XIX-lea..... | 214 |
| Figura A.2.207. „Ștefan cel Mare și Sfânt și familia sa”, pictură murală, mănăstirea Voroneț..... | 214 |
| Figura A.2.208. „Țărancă cu fus” 1895-1905, u/p., Nicolae Grigorescu..... | 215 |
| Figura A.2.209.„Nistru la Criuleni” 1896, u/p., 59x116 cm. Pavel Piskariov..... | 215 |
| Figura A.2.210. „Portret de model, Ecaterina Grosu” 1922, u/ h., 51x42 cm. Kogan Șneer..... | 215 |
| Figura A.2.211. „Odalisce” 1936, u/p., 50x 62 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău. Dimitrie Sevastianov | 215 |
| Figura A.2.212. „Lichidarea analfabetismului” 1946, u/p., 69x85 cm. Moisei Gamburg..... | 215 |
| Figura A.2.213. „Fetele din Ceadâr-Lunga” 1960, u/p., 193x172 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău. Mihai Grecu..... | 215 |
| Figura A.2.214. „Plantarea pomilor” 1961, u/p, 122x144. Valentina Rusu-Ciobanu..... | 215 |
| Figura A.2.215. „Seara pe deal” 1967, u/p., Eleonora Romanescu..... | 215 |
| Figura A.2.216. „Istoria unei vieți. Copilărie” 1967, triptic, u/p., 130 x140 cm. Galereia Tretyakov, Moscova. Mihai Grecu | 215 |
| Figura A.2.217. „Fericirea lui Ion” 1967, u/p., 212x130 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău. Igor Vieru..... | 216 |
| Figura A.2.218. „Natură statică cu covor”, 1964, u/p. Elena Bontea..... | 216 |
| Figura A.2.219. „Trenul prieteniei” Valentina Rusu-Ciobanu..... | 216 |
| Figura A.2.220. „În doi. Schimbul de noapte”, 1972. Igor Vieru..... | 216 |
| Figura A.2.221.„Miez de vară”, u/p. Igor Vieru..... | 216 |
| Figura A.2.222. „Podul de la Vilcovo” 1963, u/p. Ada Zevin..... | 216 |
| Figura A.2.223. „Fântână la Butuceni” 2003, u/p., 35x35 cm. Ludmila Țonceva..... | 216 |
| Figura A.2.224. „Natură statică pe fonul mării” 1991, u/p., 60 x 60 cm. x/m. Ludmila Țonceva..... | 216 |
| Figura A.2.225. „Natură statică” u/p., Ada Zevin..... | 217 |
| Figura A.2.226. „Legendă” u/p., Eleonora Romanescu..... | 217 |
| Figura A.2.227. „Dansul zestreii la Camenca” u/p., Muzeul Național de Artă al Moldovei. Elena Bontea..... | 217 |
| Figura A.2.228. „La cumătra lăudată” 2011, u/p., colaj textil, 1000x750 cm. Ecaterina Ajder | 217 |
| Figura A.2.229. „Ospitalitate” 1966-1967, u/p., Mihai Grecu..... | 217 |
| Figura A.2.230. „Vulcan” 1977, u/p., bitum. Mihai Grecu..... | 217 |
| Figura A.2.231. „Microcosmos” 1982, u/p., bitum, aur. Mihai Grecu..... | 217 |
| Figura A.2.232. „Geneză. Flori de mucegai” 1977, u/p., bitum. Mihai Grecu..... | 217 |
| Figura A.2.233. „Balta tomnatică” 1976, u/p, 72x66 cm. Ada Zevin..... | 217 |
| Figura A.2.234. „Buchet în vas albastru”, u/p., Ada Zevin..... | 218 |
| Figura A.2.235. „Autoportret”, u/p., Ada Zevin..... | 218 |
| Figura A.2.236. „Lumini de seară”, u/p., pigment auriu, Ada Zevin..... | 218 |
| Figura A.2.237. „Câte ceva despre cai și ape” 1981, u/p., Igor Vieru..... | 218 |
| Figura A.2.238. „Amândoi” 1968, u/p., Muzeul Național de Artă al Moldovei. Igor Vieru..... | 218 |
| Figura A.2.239. „Moartea salcânilor”1979, u/p.,102x86 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei. Igor Vieru. | 218 |
| Figura A.2.240. „Meșterul Manole” 1981, u/p., Igor Vieru..... | 218 |
| Figura A.2.241. „Fructe și floarea-soarelui”, u/p., Andrei Sârbu..... | 218 |
| Figura A.2.242. „Gutuie” 1998, u/p, 84x85 cm. Andrei Sârbu..... | 218 |
| Figura A.2.243. „Regizorul Emil Loteanu” 1967, u/p.,119x113 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei. Valentina Rusu-Ciobanu..... | 219 |
| Figura A.2.244. „Portretul lui Ion Druță” 1972, t/p, 79x70 cm. Muzeul Național de Literatură „M. Kogălniceanu”. Valentina Rusu-Ciobanu..... | 219 |

| | |
|---|-----|
| Figura A.2.245. „Portretul lui Grigore Vieru” 1972, t/p, 70x54 cm. Muzeul Național de Literatură „M. Kogălniceanu”. Valentina Rusu-Ciobanu..... | 219 |
| Figura A.2.246. „Plantarea pomilor” 1961, u/p, 122x144 cm. Valentina Rusu-Ciobanu..... | 219 |
| Figura A.2.247. „Filosofia oului negru” 1997, u/p., 49x34 cm. Eleonora Brigalda-Barbas..... | 219 |
| Figura A.2.248. „Arlechini imperiali” 2019, sculptură, 143x65x20 cm. Elena Samburic..... | 219 |
| Figura A.2.249. „Biserică”, u/p. Ghenadie Jalbă..... | 219 |
| Figura A.2.250. „Natură statică cu floarea-soarelui ” 1992, u/p., Vasile Cojocaru..... | 219 |
| Figura A.2.251. „Cuibul Păsării Albastre” 2000, u/p., 100x80 cm. Dumitru Bolboceanu..... | 219 |
| Figura A.2.252. Pictură. Expoziția personală „Raze de lumină”. Andrei Mudrea..... | 220 |
| Figura A.2.253. „Fără titlu” 2017, ac./p., 140x150 cm. Tudor Zbârnea..... | 220 |
| Figura A.2.254. „Life Abstract”, u/p. Ana Costov..... | 220 |
| Figura A.2.255. „Pomi în floare”, u/p. Inessa Țâpin..... | 220 |
| Figura A.2.256. „Omagiu lui Bach” 1973, t. mixtă, 64,5x71 cm. Colecția națională de pictură. Ada Zevin..... | 220 |
| Figura A.2.257. „Compoziție” 1994, u/p., 58x70 cm. Colecția națională de pictură. Ion Pacea..... | 220 |
| Figura A.2.258. „Domnișoara cu pălărie” 2000, u/c.,84x98 cm. Colecția națională de pictură. Dimitrie Peicev... | 220 |
| Figura A.2.259. „Tron” 1984, u/p., 89,5x89, 5 cm. Colecția națională de pictură. Marin Gherasim..... | 220 |
| Figura A.2.260. „Interferențe” 2020, u/p., 100x120 cm. Andrei Negură..... | 220 |

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei de cercetare. Interesul și controversele discursurilor generate de fenomenele artistice și practicile creative moderne, abordările netriviiale în studiul acestora, prin prisma diferitor tipuri de gândire (analitică, științifică, critică, informațională, asociativă), impun o cercetare interdisciplinară a temei și domeniului de referință (istoria și teoria artei, sociologia, culturologia, filosofia, semiotica și psihologia artei, teorii informaționale și comunicaționale, ș.a.), bazată pe analize filosofico-estetice, semiotice și psihologice, desfășurate simultan pe două direcții: 1) natura și structura generică a operei de artă; 2) sondarea actelor interne ale conștiinței și structurilor acesteia (conștient, subconștient, inconștient) în momentul creației, când are loc activarea unor stări mentale și emoționale complexe.

Încă de la început, arta și estetica au stimulat apariția a două direcții empirice de cercetare care încearcă să explice acest fenomen: 1) bazate pe mecanismele logice cognitive și impactul dintre conștiința umană și obiectele de artă; axate mai mult pe cunoașterea experienței externe; 2) bazate pe descifrarea misterului acțiunii operei de artă (sentimente, dispoziții afective, stări de spirit, emoții, ș.a.) asupra conștiinței umane; axate mai mult pe experiențele interne. Mai multe lucrări estetice, opere de artă și tratate „canonice” din domeniu expun aceste teorii într-un mix greu de înțeles fără a fi catalogate după criteriul specificității, domeniul de analiză și metodele folosite. Astăzi, distincția semnificativă dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice devine o necesitate pentru a înțelege limbajul ei inedit, surprinderea și descoperirea practicilor intelectuale creative specifice. Impactul operei și a creației, actele interne ale conștiinței, stările mentale implicate în procesele de contemplare artistică, explorarea celor mai adânci straturi ale psihicului uman în raport cu esteticul, sunt argumentate cu justificări teoretice incomplete.

Plecând de la acest aspect ambiguu al esteticii actuale, prezentul studiu *Pictura ca fenomen plasticizator al gândirii asociative* propune explicit și sistematizat o cercetare conceptuală și teoretică printr-o abordare sistemică interdisciplinară a argumentelor științelor filosofice, semiologice, semiotice, istorice, informaționale, psihologice, biologice, neurologice, ș.a. Obiectul artistic este un concept extrem de echivoc, iar abordarea viziunii sistemice (L. Bertalanffy¹) a făcut posibilă încadrarea noțiunilor specifice aparent detașabile în cercetare prin sesizarea unor asociații între ele și a elementelor semnificative. Psihicul uman este văzut de știința modernă ca un ansamblu de structuri (conștient, subconștient, inconștient) interdependente unele de altele și de mediul exterior. Abordările semiotice au structurat coerent tipajele semnelor plastice și semnificațiile acestora; teoria informației a facilitat conturarea

¹ БЕРТАЛАНФИ, Л. *Общая теория систем – обзор проблем и результатов.* /Системные исследования: Ежегодник. Москва: Наука, 1969. с. 30–54. Disponibil: https://grachev62.narod.ru/bertalanffy/bertalanffy_2.html

viziunii holistice asupra picturii, permițând înțelegerea caracterului informațional al acesteia și propunând o serie de concepte acceptate și în estetică, care prin comuniune cu psihologia a conturat latura informațională (cu caracterul său sistemic și integrator) al operei de artă.

Bazându-se din cele mai vechi timpuri pe principiul „mimesis-ului ” (din greacă –imitație), arta s-a dezvoltat exclusiv prin imitarea și redarea realității obiective din jur. Nimeni nu punea problema subiectivului sau semnificativului în artă, nimeni nu se aprofunda în trăiri lăuntrice și profunde. Cataclismele și schimbările sociale au adus cu sine profunde mutații în conștiința omului. Începând cu sec. XVIII – XIX, relația dintre pictor și realitatea înconjurătoare s-a transformat cardinal prin spargerea stereotipurilor vechi, a sistemelor de valori și a idealurilor, prin descoperiri noi în structura materiei și în psihologie (teoria subconștientului), optică, mecanică, fizică și alte domenii ale științelor, deschizând accesul spre sfere nebănuite ale existenței umane². Pictorii încep să creeze o realitate nouă, aproape de irațional și dincolo de obișnuit. În acest context apare un nou tip de relații între artist și public, nu tocmai loial³, iar în artă începe să prevaleze funcția ontologică și cea gnoseologică⁴. Postmodernismul a dus la extinderea granițelor artei unde în vizorul apropiat al artistului vine Ideea, Conceptul. Toate aceste căutări și ruperi de la tradițional, refuzul figurativului obiectiv, abstractizarea reprezentărilor, iluzia obiectivității și realității nemijlocite au dus la infiltrarea gândirii asociative ca fenomen plasticizator în pictură, bazată pe un bogat limbaj visual plastic, asociativ-simbolic. Artă este o formă de expresie umană a personalității, un proces complex cu implicarea factorilor mentali, senzoriali, motori, asociativi, intelectuali și emoționali. Astfel, *opera de artă finită dobândește virtuțile unui mesaj vizual plastic specific și complex, care este dezvăluit receptorului prin conținutul său asociativ-simbolic*⁵.

Fenomen bazat pe abstract, intuiție, simbolism, interpretații metaforice, diverse aspecte psihice, pictura, axată pe latura asociativului, a apărut ca un mod de introspecție, sesizare simbolică și conceptuală a lumii înconjurătoare și a personalității umane; ca o dorință firească de reevaluare a tuturor certitudinilor de către personalitatea creatoare⁶. Artiștii, pictorii, asociază idei, forme și concepte, aproape sau contraste ca conținut și ton emoțional, care uneori din punct de vedere logic nu au nimic comun. Datorită asociațiilor, pictorul poate lega într-un tot comun

² FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: Intertext, 2019, Nr. 3/4 (51/52), p. 225. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177

³ Ibidem, p. 226

⁴ BOREV, I. *Estetica*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1979, p. 201

⁵ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: Intertext, 2019, Nr. 3/4 (51/52), p. 226. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177

⁶ BOREV, I. Op. cit., p. 208

practic orice fenomen, idee, concept, formă, realizând un conținut artistico-plastic integrat, adesea cu un mesaj simbolic-estetic mai amplu. Compoziția picturală asociativă poate căpăta și forme particulare în funcție de personalitatea și viziunile artistului. Aceasta există și în creația plasticienilor din Republica Moldova (M. Grecu, A. Sârbu, A. Mudrea, A. Zevin, I. Vieru, E. Bontea, I. Matei, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, E. Zavtur, E. Romanescu, T. Zbârnea, ș.a., fig. A.2.231, A.2.241, A.2.236, A.2.240, A.2.22, A.2.246, A.2.226, A.2.253). Având repere în diferite mișcări și stiluri artistice din cele mai vechi perioade și până în prezent, pictura asociativă tinde să se manifeste ca ceva de sine stătător, independent, axat mai mult pe muchia Eului lăuntric, elementului experimental neașteptat, acceptând latura asociativă, semnificativ-simbolică, conceptuală, ideatică a substanței artistice⁷.

Această direcție este selectată în demersul științific pentru studiul fenomenului gândirii asociative ca factor plasticizator în pictură. Alegerea temei de cercetare a fost condiționată de interesul societății actuale pentru domeniile interdisciplinare, conexiunile dintre diferite genuri de artă și științe, aspectele mai adânci ale actului de creație, de impactul emoțional și psihic al picturii; de lipsa unor cercetări complexe critice în acest domeniu. Astfel, necesitatea realizării unei analize a acestor aspecte importante s-a conturat într-un studiu aparte, ce a identificat și sistematizat particularitățile reprezentative, semiotice, simbolice, filosofice, stilistice, morfologice și psihologice din cadrul compozițiilor picturale asociative antice, medievale, neoclasice, moderne și contemporane.

Cadrul cronologic și geografic al cercetării include fenomenul universal și național al picturii și artelor plastice. Vastitatea segmentului temporal și a cadrului geografic impune o expunere generalizată a teoretizărilor deduse.

Gradul de studiere al temei de cercetare. Viziunea complexă asupra temei în cauză prezintă diferite aspecte novative interdisciplinare dezvăluite de cercetări analitico-științifice în domeniu, studii filosofice, semiotice, artistice, culturale, sistemice, informaționale, psihologice, ș.a.; analiza asociațiilor artistice și psihologice, a semnelor plastice, a mijloacelor artistice și a aspectelor lor semiotice și semnificativ-simbolice, a codurilor culturale, a relațiilor sinestezice și confluențelor dintre diferite genuri de artă, a particularităților compozițiilor picturale asociative, a simbolismului imaginii, a aspectelor aplicative și practice ale fenomenului și metodelor picturii asociative. În paginile materialelor bibliografice se atestă opinii și momente ce vin să întregască tabloul fenomenului picturii prin aspecte asociativ-simbolice și semnificativul elementelor plastice.

⁷ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: Intertext, 2019, Nr. 3/4 (51/52), p.227. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177

În urma examinării literaturii de specialitate referitoare la fenomenul gândirii asociative implicat în estetică, la delimitările teoretice conceptuale ale artei și procesului de creație, se atestă că până în prezent aspectul asociativ-simbolic al picturii nu a devenit obiectul unui studiu multilateral și complex. Cercetările în acest domeniu sunt lacunare și fragmentare; în cadrul picturii se remarcă o analiză incompletă a acestor aspecte. Unii autori pun în evidență anumite referințe și particularități ale compozițiilor asociative, ale semnelor plastice și semnificativului acestora, unele aspecte legate de simbolismul imaginilor și configurația lor metaforică, reflecții analitice și de sinteză asupra limbajului vizual artistic, tendințele creative moderne și contemporane. Din punct de vedere istoriografic, s-a cercetat fenomenul gândirii asociative în cadrul picturii universale și a celei naționale, biografia și analiza creației artiștilor plastici, repertoriul lucrărilor realizate, maniera plastică.

Interdisciplinaritatea temei a impus studiul de surse bibliografice și publicații din diverse domenii: 1) semiotică: Y. Lotman⁸, U. Eco⁹, T. Sebeok¹⁰, G. Barthes¹¹, C. Pierce¹², F. Saussure¹³, D. Micu¹⁴, G. Georghiu¹⁵, C. Ailincăi¹⁶, A. M. Apostrofoaie-Iftimi¹⁷, E. Abrudan¹⁸, N. Suci¹⁹, S. Șaptefrăți²⁰; 2) artă: P. Francastel²¹, I. Daghi²², M. Bartos²³, R. Berger²⁴, D. Cruceru²⁵, Z. Dumitrescu²⁶; cercetători și plasticieni autohtoni ca: E. Florea²⁷, E. Brigalda²⁸, R. Ursachi²⁹, T.

⁸ LOTMAN, I. *Studii de tipologie a culturii*. București: Univers, 1974. 48 p.

⁹ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982. 447 p.

¹⁰ SEBEOK, T. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Humanitas, 2002. 240 p.

¹¹ BARTHES, R. *L'information visuelle*. Œuvres complètes, vol. II, editor É. Marty, Paris: Le Seuil, 1995.

¹² PEIRCE, C. *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990. 347 p.

¹³ SAUSSURE, F. *Scrieri de lingvistică generală*. Iași: Polirom, 2003. 352 p. Disponibil:

https://monoskop.org/images/6/6c/Saussure_Ferdinand_de_Scrieri_de_lingvistica_generala.pdf

¹⁴ MICU, D. *Semiotica imaginii vizuale*. Disponibil: <https://www.calameo.com/books/006777369c8185b9238f0>

¹⁵ GEORGIU, G. *Cultură și comunicare*. București: Comunicare, 2008. 310 p. Disponibil: ru.scribd.com

¹⁶ AILINCĂI, C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Cluj-Napoca: Dacia, 1982. 178 p.

¹⁷ APROTOSOAIIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice*. În: *Artă și Educație Artistică*, Nr. 1(19), Iași: UA „George Enescu”, 2012, p. 12. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/author_articles/36207

¹⁸ ABRUDAN, E. *Comunicare Vizuală. Curs*. Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării. 76 p. Disponibil: <https://dokumen.tips/documents/comunicare-vizuala.html?page=1>

¹⁹ SUCIU, N. *Repere semantice în onomastica picturii contemporane*. 14 p. Disponibil:

https://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9_08_Suciu_Nicolae_ICONN_2.pdf

²⁰ ȘAPTEFRĂȚI, S. *Teoria semiotică a culturii: limite și perspective*. În: *Anale științifice ale Academiei „Ștefan cel Mare” a MAIRM*, Chișinău: 2009, nr. IX, p. 222-224.

²¹ FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Albatros, 1972. 167 p.

²² DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală*. Chișinău: Prim, 2010. 104 p.

²³ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009. 232 p.

²⁴ BERGER, R. *Descoperirea picturii*. *Arta de a vedea*. vol. I, București: Meridiane, 1975. 176 p.

²⁵ CRUCERU, D. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981. 206 p.

²⁶ DUMITRESCU, Z. *Structuri geometrice. Structuri plastice*. București: Meridiane, 1984. 221 p.

²⁷ FLOREA, E. *Teoria artelor plastice. Curs de prelegeri*. Chișinău: Copitec- Plus, 2011, 52 p.

²⁸ BRIGALDA-BARBAS, E. *Arta maștrilor basarabeni din sec. XX*. Ch.: ARC, 2016. 287 p.

²⁹ URSACHI, R. *Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă*. În: *RȘSU N.3(19)*, 2011, UPSC „I. Creangă”, Chișinău, p. 25.

Stăvilă³⁰, T. Zbârnea³¹, L. Toma³², C. Spînu³³, L. Platon³⁴; 3) cercetări analitico-științifice și filosofico-estetice: simbolismul lui M. Eliade³⁵ și G. Durand³⁶, imaginarul lui G. Bachelard³⁷, J.J. Wunenburger³⁸, „Estetica” lui T. Vianu³⁹, conturările lui L. Blaga⁴⁰, mitocritica lui R. Vulcănescu⁴¹; 4) psihologie: studiile lui K. G. Jung⁴², S. Freud⁴³, L. Vîgotski⁴⁴, H. Delacroix⁴⁵, M. Zlate⁴⁶, M. Roco⁴⁷, I. Moraru⁴⁸, G. Popescu⁴⁹, T. Abt⁵⁰, N. Dumitrașcu⁵¹, C. Enăchescu⁵², V. Preda⁵³, C. Mincu⁵⁴, I. Holdenici⁵⁵, B. Edvards⁵⁶, N. Burducea⁵⁷ (studiu al fenomenului sinesteziei artistice), V. Zamfirescu⁵⁸ (implicarea inconștientului în acte artistice), Iu. Koloșina⁵⁹, O. Korepanova⁶⁰, A. Kopîțina⁶¹, L. Lebedeva⁶², Iu. Nikanorova⁶³, N. Taracanova⁶⁴, K. Teilor⁶⁵, I.

³⁰ STĂVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia: 1887-1940*. Chișinău: Știința, 2000, 160 p.

³¹ ZBÂRNEA, T. *Catalogul expoziției personale: Inserții arhetipale*. Chișinău, oct. 2010.

³² TOMA, L. *Pictura din RSSM*. Chișinău: Lumina, 1994, 148 p.

³³ SPÎNU, C. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940-1990)*. Chișinău: Știința, 1994. 11 p.

³⁴ PLATON, L. *Pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2020. Disponibil:http://www.cnaa.md/files/theses/2020/56060/liliana_platon_thesis.pdf

³⁵ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994, 235 p.

³⁶ DURAND, G. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. București: Nemira, 1999.

³⁷ BACHELARD, G. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. București: Univers, 1995, 220 p.

³⁸ WUNENBURGER, J.-J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004, 416 p.

³⁹ VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2011, 432 p.

⁴⁰ BLAGA, L. *Trilogia culturii. Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Humanitas, 1994, 436 p.

⁴¹ VULCĂNESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. București: Editura Academiei, 1982, 149 p.

⁴² JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Trei, 2003, Vol. 1, 165 p.

⁴³ ФРЕЙД, З. *Лекции по введению в психоанализ* / Пер. с нем. М. В. Вульфа/. Москва: Государственное издательство, 1922. Т. 1. 252 с.

⁴⁴ ВЬГОТСКИЙ, Л. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1986, 573 с.

⁴⁵ DELACROIX, H. *Psihologia artei*. București: Meridiane, 1983, 420 p.

⁴⁶ ZLATE, M. *Psihologia mecanismelor cognitive*. Iași: Polirom, 2004, 263 p.

⁴⁷ ROCO, M. *Creativitate și inteligență emoțională*. Iași: Polirom, 2001, 248 p.

⁴⁸ MORARU, I. *Psihologia creativității*. București: Victor, 1997, 166 p.

⁴⁹ POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Fundația România de Măine, 2004, 144 p.

⁵⁰ ABT, T. *Întroducere în interpretarea iunghiană a desenelor*. București: Trei, 2019, 394 p.

⁵¹ DUMITRAȘCU, N. *Tehnicile proiective în evaluarea personalității*. București: Trei, 2005, 327 p.

⁵² ENACHESCU, C. *Psihologia activității patoplastice*. București: Editura Științifică Enciclopedică, 1977, 180 p.

⁵³ PEDA, V. *Terapii prin mediere artistică*. Cluj - Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2003, 297 p.

⁵⁴ MINCU, C. *Proiecția grafică în psihodiagnosticul personalității. Testul Configurației Tematice*. București: Editura Universitară, 2013, 152 p.

⁵⁵ HOLDENICI, I., CRACIUN, B. *Orientări contemporane în psihoterapie și consiliere psihologică*. București: Trei, 2019, 431 p.

⁵⁶ EDVARDS, B. *Desenează folosind partea dreaptă a creierului*. București: Litera, 2021, 320 p.

⁵⁷ BURDUCEA, R. M. *Sinestezia în arta contemporană*. Teză de doctorat în domeniul artelor vizuale, rezumat. Cluj-Napoca: UAD, 2014, 13 p. [citată 11 octombrie 2020]. Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAME%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Burducea%20Maria%20Roxana%20rezumat%20ro.pdf>

⁵⁸ ZAMFIRESCU, V. *Filosofia inconștientului*. București: Trei, 2001, 204 p.

⁵⁹ КОЛОШИНА, Ю., ТРУСЬ, А. *Арт терапевтические техники в тренинге*. Санкт-Петербург: Речь, 2010, 189 с.

⁶⁰ КОРЕПАНОВА, О. *Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция*. Москва: Феникс, 2014, 448 с.

⁶¹ КОПЫТИНА, А. *Практикум по арт-терапии*. СПб.: Питер, 2001, 448 с.

⁶² ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. *Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт-терапии*. Санкт-Петербург: Речь, 2006, 336 с.

⁶³ ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. Op.cit.

⁶⁴ ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. Op.cit

Levin⁶⁶. Teoreticienii T. Vianu⁶⁷, R. Arnheim⁶⁸, V. Mašek⁶⁹, M. Difrenne⁷⁰, L. Mocan Vožian⁷¹, au conturat structurile percepției vizuale și receptării estetice. Au fost analizate reviste științifice de profil, albume și cataloage ale operelor realizate de specialiști în domeniul artelor vizuale, publicații științifice scrise de criticii de artă din Republica Moldova: C. Spînu⁷², L. Toma⁷³, T. Stăvilă⁷⁴, I. Ciobanu⁷⁵, E. Brigalda⁷⁶, și de peste hotare: C. Ailincăi⁷⁷, C. Nae⁷⁸, C. Prut⁷⁹, V. Florea⁸⁰, J. Paseron⁸¹, P. Francastel⁸², M. Popescu⁸³, N. Laneyrie-Dagen⁸⁴ ș.a.; studii privind problema compozițională și semantică a tabloului pictural publicate de M. Bartos⁸⁵, I. Truică⁸⁶, T. Mocanu⁸⁷, N. Volkov⁸⁸, E. Șorohov⁸⁹ ș.a.

Edițiile din anii postbelici timpurii referitoare la studiile artelor plastice din RSS Moldovenească atestă o analiză insuficientă a picturii, fapt marcat de influența ideologică a timpului. Edițiile din anii '60 -'70 ai sec. XX includ deja explorări ale limbajului plastic pictural, reflecții simbolico-asociative asupra culorilor și formelor, tendințe creative naționale, publicații ce conțin adeseori opinii contradictorii referitoare la metodele creative moderne considerate „formaliste”, în contravenție cu metoda realist-socialistă. Investigațiile în domeniu vizează și lucrări ce descriu evoluția istorică, organizarea plastică și cea compozițională, tratarea realității și

⁶⁵ ТЕЙЛОР, К. *Психологические тесты и упражнения для детей*. Москва: Апрель-Пресс, 2005, 216 с.

⁶⁶ ЛЕВИН, И., ПАНКСЕНОВ, Г. *Портретный образ в живописной ассоциативной композиции с введением архитектурного мотива*. Учебно-методическое пособие. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2020, 106 с.

⁶⁷ VIANU, T. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, 117 p.

⁶⁸ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Polirom, 2011, 504 p.

⁶⁹ MAŠEK, V. *Arta de a fi spectator*. București: Meridiane, 1986, 263 p.

⁷⁰ DIFRENNE, M. *Fenomenologia experienței estetice*. vol. I. București: Minerva, 1981, 434 p.

⁷¹ MOKAN-VOZIAN, L. *Metodologia receptării artistice a operei de artă (pictură)*. În: RȘS, nr. 1(20), 2012, p. 49-57. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/16549

⁷² SPÎNU, C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: ARTA '95. Seria: Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, pp: 109-115.

⁷³ TOMA, L. *Tendențe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: ARTA '2005. Chișinău: AȘM, 2005, pp. 55-64.

⁷⁴ STĂVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia (1887-1940)*. Chișinău: Știința, 2000, 159 p.

⁷⁵ CIOBANU, I. *Mitologia operei picturale (Consemnări privind creația maeistrului Mihai Greuc)*. În: ARTA '96. Chișinău: Tipografia AȘM, 1996, pp: 109-114.

⁷⁶ BRIGALDA-BARBAS, E. *Tradiții și inovații în pictura moldovenească*. În: ARTA '96. Chișinău: AȘM, 1996, pp. 37-47

⁷⁷ AILINCĂI, C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Ed. III-a. Iași: Polirom, 2010, 227 p.

⁷⁸ NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015, 129 p.

⁷⁹ PRUT, C. *Dicționar de artă modernă*. București: Albatros, 1982, 486 p.

⁸⁰ FLOREA, V. *Arta românească de la origini până în prezent*. București: Litera, 2016, 814 p.

⁸¹ PASERON, R. *Opera picturală și funcțiile aparentei*. București: Meridiane, 1982, 424 p.

⁸² FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Meridiane, 1972, 540 p.

⁸³ POPESCU, M. *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*. A-M. București: Meridiane, 1995, 294 p.

⁸⁴ LANEYRIE-DAGEN, N. *Pictura secretă și dezvăluiri*. Monografie. București: Enciclopedia Rao, 2004, 272 p.

⁸⁵ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, 184 p.

⁸⁶ TRUICĂ, I. *Arta compoziției*. București: Polirom, 2011, 221 p.

⁸⁷ MOCANU, T. *Morfologia artei moderne*. Monografie. București: Meridiane, 1973, 347 p.

⁸⁸ ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Москва: Искусство, 1977, 130 с.

⁸⁹ ШОРОХОВ Е. *Композиция. Учебник*. Москва: Просвещение, 1986, 285 с.

spațiului, semnificația și simbolismul imaginii, subiecte tematice, maniere și tehnici picturale, genuri și stiluri artistice din diferite perioade. S-au studiat și materiale bibliografice referitoare la științele comunicării. Semantica formelor și culorilor în spațiul plastic este dezvăluită de cercetările pictorului W. Kandinsky⁹⁰ despre culoare și formă, care stabilește un model cromatic propriu, A. Pleșu⁹¹, M. Duțu⁹² și H. Focillon⁹³ tratează forma, P. Francastel⁹⁴ și P. Klee⁹⁵ definesc figurativul. Semnificația culorii au dezvăluit-o și autorii: M. Mardare⁹⁶, B. Bazâma⁹⁷, D. Micu⁹⁸, D. Mihăilescu⁹⁹, L. Vișneci¹⁰⁰, I. Șușală¹⁰¹, O. Bărbulescu¹⁰², M. Trofim¹⁰³, I. Țăgulea¹⁰⁴, R. Ursachi¹⁰⁵ ș.a.

Prezenta cercetare s-a axat și pe biografiile de creație ale unor artiști universali și autohtoni. Studiile scot în evidență maniera plastică, stilul, repertoriul lucrărilor realizate, evoluția creației pe parcursul vieții prin intermediul analizei albumelor și cataloagelor operelor realizate de specialiști în domeniul artelor vizuale (T. Stăvilă¹⁰⁶, I. C. Ciobanu¹⁰⁷, L. Toma¹⁰⁸, E. Brigalda-Barbas¹⁰⁹ ș.a.). O viziune calitativ nouă asupra artelor plastice naționale se stabilește după anii '80 ai sec. XX în scrierile criticilor de artă: L. Toma¹¹⁰, C. Spînu¹¹¹, T. Stăvilă¹¹², T.

⁹⁰ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994, 129 p.

⁹¹ PLEȘU, A. *Călătorie în lumea formelor*. București: Meridiane, 1974, 244 p.

⁹² DUȚU, M. *Forma ca element de limbaj plastic*. Resursă educațională deschisă. Drăgănești-Olt. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/398813014/Arte-Vizuale-DU%C8%9AU-%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83#> Marcel- Lucrare-

⁹³ FOCILLON, H. *Viața formelor și Elogiul mâinii*. București: Meridiane, 1977, 142 p.

⁹⁴ FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Albatros, 1972, 167 p.

⁹⁵ KLEE, P. *Album-antologie*. București: Meridiane, 1972,

⁹⁶ MARDARE, M. *Fascinația culorilor*. Chișinău: Ruxanda, 2007, 120 p.

⁹⁷ БАЗЫМА, Б. *Психология цвета: Теория и практика*. Москва: Речь, 2005, 290 с.

⁹⁸ MICU, D. *Cromaticul în sistematizarea vizuală*. vol.I, Iași: Artes, 2009, 104 p.

⁹⁹ MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, 254 p.

¹⁰⁰ ВЫГОТСКИЙ, Л. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1986, 573 с.

¹⁰¹ ȘUȘALĂ, I. *Culoarea cea de toate zilele*. Chișinău: Lumina, 1993, 244 p.

¹⁰² ȘUȘALĂ, I., BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993, 302 p.

¹⁰³ TROFIM, M. *Particularitățile simbolice ale culorii și implementarea acestora în artele vizuale*. Conferința Tehnico-Științifică a Colaboratorilor, Doctoranzilor și Studenților, Chișinău:UTM, 2011, vol. 3, pp. 110-111. Disponibil: <http://repository.utm.md/handle/5014/4064>

¹⁰⁴ ȚĂGULEA, I. *Semantica cromatică și dezvoltarea la orele de educație plastică a gustului artistico-plastic al studenților-pedagogi*. În: Acta et commentationes (Științe ale Educației), 2018, nr. 1(12), pp. 115-123.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/64611

¹⁰⁵ URSACHI, R. *Particularitățile culorii din pictura moldovenească*. In: RȘS , 2009, nr. 1(11), pp. 62-68.

¹⁰⁶ STĂVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX. Album-catalog*. Chișinău: Literatura Artistică, 1991, 121 p.

¹⁰⁷ CIOBANU, I. C. *Andrei Sârbu. Monografie-album*. Chișinău: ARC, 2004, 96 p.

¹⁰⁸ ТОМА Л. *Ада Зевина. Каталог*. Кишинэу: Тимпул, 1979, 24 п.

¹⁰⁹ BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru. Album*. Chișinău: ARC, 2006, 95 p.

¹¹⁰ TOMA, L. *Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970-1980*. În: Arta `2006. Chișinău: IPC al AȘM, 2006, pp. 53-58.

¹¹¹ SPÎNU, C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: Arta `95. Seria: Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, pp: 109-115.

¹¹² STAVILĂ, T. *Arta basarabeană și procesul artistic în anii postbelici*. În: Arta `95. Seria Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, pp: 54-59.

Zbârnea¹¹³ ș.a.; lucrări și publicații ce prezintă pictura națională în contextul evolutiv al schimbărilor socioculturale și artistice din țară și din afara ei. Cultura vizuală astăzi este studiată activ de semiotică, filosofie, științe comunicaționale și informaționale, neurobiologie, psihologie. Importante sunt și cercetările în antropologia contemporană, sociologia artei (V. Bulat¹¹⁴, L. Blaga¹¹⁵, D. Cruceru¹¹⁶). „Metoda de cercetare (semiotică, filosofică, psihologică, etc.) a esteticii moderne pornește de la forma operei de artă, analiza funcțională a elementelor și structurii ei, interpretarea hermeneutică și semantică posibilă până la reconstituirea reacției estetice și stabilirea legilor ei generale, conștientizării și înțelegerii ei”¹¹⁷.

Examinarea literaturii de specialitate, a studiilor realizate în domeniul picturii și laturii sale asociativ-simbolice cuprinde diverse aspecte: istorice, stilistice, organizațional-structurale, tratarea realității (realist, abstract, simbolic) în spațiul plastic, semnificația semnelor plastice și a imaginii, a obiectelor reprezentate în tablouri, a subiectelor tematice, etc. Problema asociativului semnificativ-simbolic în imaginea artistică, a aspectelor comunicaționale, semiotice, culturale, filosofice și psihologice ale picturii fiind cercetate incomplet, fragmentar sau tangențial, sunt bazate adesea pe opinii contradictorii, limitate la anumite perioade de timp, artiști sau opere. Aceste momente creează impedimente serioase în procesul de înțelegere, cunoaștere și receptare corectă a unei opere picturale, și ca rezultat – în estimarea și valorizarea adecvată a acestui gen important de artă. Analiza incompletă a acestor laturi semnificative ale picturii impune un studiu complex interdisciplinar.

Scopul cercetării constă în stabilirea influenței și impactului gândirii asociative ca factor plasticizator în pictură și a rolului acesteia în formarea viziunii artistice, a conceptelor asociativ-simbolice, a semnificației mijloacelor artistice și semnelor plastice.

Obiectivele cercetării. S-au delimitat următoarele:

- 1) analiza resurselor științifice, didactice și metodice dedicate artelor plastice, a repertoriului bibliografic referitor la tema tezei;
- 2) identificarea, sistematizarea și clasificarea tipurilor de asociații artistice;
- 3) determinarea interferențelor stilistice, conceptuale, sinestezice, culturale, etc. ale compozițiilor picturale;
- 4) elucidarea caracteristicilor semnificative ale elementelor structurale și ale modalităților de rezolvare plastică a unei compoziții picturale asociative;

¹¹³ ZBÂRNEA, T. *Artele vizuale într-un dialog continuu. Bienala Internațională de Pictură 2021*. In: *Limba Română*, 2021, nr. 5-6(265-266), pp. 256-259.

¹¹⁴ BULAT, V. *Artă și ideologie*. Chișinău: Cartier, 2000.

¹¹⁵ BLAGA, L. *Artă și valoare. (Trilogia valorilor III)*. București: Humanitas, 1996, 192 p.

¹¹⁶ CRUCERU, D. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981, 206 p.

¹¹⁷ ВЫГОТСКИЙ, Л. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1986, с. 32

5) valorificarea aspectelor semiotice și comunicaționale ale semnelor plastice și ale semnificațiilor simbolico-asociative ale acestora;

6) evidențierea aplicațiilor teoretice și practice ale metodei asociative de pictură în scopuri educaționale, creativ-artistice, psihotehnologice;

7) examinarea picturii de șevalet din Republica Moldova în context asociativ-simbolic.

Ipoteza de cercetare este axată pe studiul complex al picturii ca fenomen plasticizator al gândirii asociative, prezența și impactul acesteia în spațiul plastic. Activitatea de cercetare s-a desfășurat conform temei proiectului și ipotezelor enunțate:

1) fundamentarea și descrierea fenomenului gândirii asociative ca factor plasticizator în pictură; 2) stabilirea legăturilor sinestezice între diferite genuri de artă;

3) evaluarea valorilor semantice ale asociațiilor artistice în lucrările artiștilor;

4) dezvoltarea caracterului comunicațional informativ și semantic al imaginii artistice picturale și mecanismului de receptare al acesteia;

5) determinarea condițiilor de evoluție și dezvoltare ale asociativului simbolic în creația picturală, tendințele și viziunile plastice contemporane ale artiștilor, a valorilor de ordin plastic și semantic din substratul operelor.

Metodologia cercetării. Prezenta investigație este preponderent analitică, sintetică, deductivă, teoretică și aplicativă, fiind axată pe identificarea și tipologizarea asociativului și aspectului semantic al operei plastice picturale. Având un caracter interdisciplinar (artă, pictură, literatură, semiotică, filosofie, științe informaționale și comunicaționale, psihologie ș.a.) s-au aplicat următoarele:

1) *metode de cercetare științifice:* analiza, sinteza, inducția, deducția, comparația, generalizarea, analogia, studiul de caz, documentarea, descrierea și selectarea materialului empiric;

2) *metode de cercetare specifice artelor plastice:* analiza istorică, cercetarea teoretică, comparativă, formal-stilistică, studiul critic al izvoarelor istorice, studiul bibliografic (literatură, anuare, cataloage de artă, surse istorice, biografii ale artiștilor, reviste de artă);

3) *metode de cercetare aplicate în științele comunicării și psihologie:* analiza calitativă, observarea, descrierea, compararea, studiul de caz, metoda analizei produselor activității¹¹⁸, analiza psihologică (metode proiective)¹¹⁹. S-au aplicat de asemenea și metode de analiză

¹¹⁸ SANDU, A. *Metode de cercetare în știința comunicării. Suport de curs.* U M. Kogălniceanu, Fac. Drept. Iași : Lumen, 2012, p. 1. D.: https://www.umk.ro/images/documente/crp/suporturi_curs/an_I/metode_de_cercetare.pdf

¹¹⁹ ILIE, S. *Strategii și metode de cercetare psihologică.* D.: https://www.armyacademy.ro/reviste/2_2004/r7.pdf

semiotică a imaginii vizuale, de generalizare, metoda deductivă de formulare a concluziilor de la particular la general ș.a.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării rezidă în investigarea detaliată a prezenței și impactului gândirii asociative ca factor plasticizator în pictură, elaborarea și prezentarea în premieră a unei cercetări științifice complexe interdisciplinare asupra acestui fenomen, stabilirea semnificațiilor și symbolismului asociațiilor în substratul plastic și semantic al operelor de artă.

Problema științifică soluționată rezidă în: 1) prezentarea importanței studiului aspectelor asociative, semiotice, filosofico-culturale, comunicaționale și psihologice ale picturii pe plan teoretic în contextul educației și învățământului, dezvoltării personalității umane; 2) stabilirea tipurilor de asociații artistice, ale semnelor plastice și ale elementelor structurale ale compozițiilor asociative și semnificațiilor acestora; 3) conturarea direcțiilor aplicative ale metodelor picturii asociative pentru educație și învățământ, dezvoltarea personalității umane, cunoașterea limbajului vizual și receptarea corectă.

Semnificația teoretică: valorizarea științifică a fenomenului gândirii asociative ca factor plasticizator în pictură; studiul evoluției picturii de la asociativul figurativ la cel abstract conceptual; sistematizarea tipurilor de asociații artistice; dezvăluirea specificului compozițiilor asociative; evaluarea semnificațiilor semnelor plastice și mijloacelor artistice. S-au cercetat interferențele stilistice, compoziționale și conceptuale cu alte genuri de artă (fenomenul sinesteziei). Prezentul demers, atât sub aspect teoretic, cât și aplicativ, prin soluțiile metodologice propuse, introduce în circuitul științific materiale informative noi necesare pentru studierea domeniului artelor plastice, prin confluența interdisciplinară cu științe precum: semiotica, filosofia, culturologia, psihologia, teoriile informaționale.

Valoarea aplicativă constă în identificarea unor noi posibilități de evaluare teoretico-științifică a fenomenului gândirii asociative prezent în spațiul plastic pictural prin metodologia propusă. Implimentările aplicative practice ale asociațiilor artistice și psihologice dau rezultate marcante în studiul limbajului vizual plastic, în receptarea corectă și adecvată a operelor, în psihopractici, etc.

Rezultatele scontate. Lucrarea poate servi ca reper teoretic și metodologic pentru elaborarea unor teze de masterat, doctorat; în procesul didactic profesional din domeniu; în cercetările științifice ulterioare; în cursurile pentru studenții facultăților de arte plastice și design; ca suport de curs pentru receptarea corectă și adecvată a operelor de artă; ca bază teoretică pentru aplicațiile practice ale metodei asociative de pictură; pentru cursurile de psihologie a artei,

semiotica artei, filosofie și culturologie; ca îndrumar pentru dezvoltarea gândirii asociative pentru elevi, studenți, cadre didactice; ca note de curs și publicații științifice în domeniu.

Implimentarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost publicate în 16 articole științifice editate în reviste științifice de profil categoria „B+”; „B” și „C”, culegeri naționale și internaționale („Intertext”, „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, „Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului”, „Review of artistic education”, „Interconf”), în materialele conferințelor: „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, «Science and Practice: implimentation to modern society», «History, Arts and Education», „Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective”, «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре».

Sinteza capitolelor. Introducerea reflectă actualitatea și importanța problemei abordate în teză, gradul de investigare al acesteia, scopul și obiectivele lucrării, determină sinteza metodologiei de cercetare, relevă noutatea și originalitatea științifică, identifică semnificația teoretică și valoarea ei aplicativă, prezintă informația cu privire la aprobarea rezultatelor științifice obținute.

Capitolul 1. „Particularități ale gândirii asociative în pictură”, prezintă rezultatele analizei situației în domeniu. Conținutul este expus în trei subcapitole, ce reflectă aspecte importante ale cercetării, determinate prin studiul istoric, bibliografic, științific și artistic. În *subcapitolul 1.1. Percepția asociativă și gândirea asociativă: impactul acestor fenomene asupra imaginii picturale* este descris modul de percepție asociativ, particularitățile gândirii asociative și influența ei asupra interpretării și înțelegerii sensului imaginii picturale; s-au determinat, sistematizat și clasificat tipurile de asociații artistice. În *subcapitolul 1.2. Repere conceptuale ale imaginarului artistic sub aspect asociativ-simbolic* a fost determinată structura și configurația imaginarului artistic sub aspect asociativ-simbolic; au fost clasificate și descrise tipurile principale de simboluri artistice. În *subcapitolul 1.3. Simbioze sinestezice în pictura asociativă* a fost cercetat fenomenul sinesteziei artistice, a simbiozelor sinestezice ale picturii cu literatura, muzica ș.a., care au proliferat într-un șir de asociații simbolico-artistice inedite. Demersul evolutiv al picturii bazate pe implicarea gândirii asociative, în plan universal și cel național, este descris succint, menționându-se doar cele mai importante aspecte stilistice și conceptuale.

În **capitolul 2. „Specificul compoziției picturale asociative”**, au fost examinate modalitățile de realizare plastică a compozițiilor asociative picturale, a elementelor structurale semiotice ale compoziției asociative; materiale și tehnici utilizate în procesul de reprezentare a

compoziției/picturii asociative. Materialul dat este structurat în trei subcapitole: în *subcapitolul 2.1. Aspecte semiotice structurate ale compoziției asociative* au fost identificate valențele asociative și semnificațiile mijloacelor artistico-plastice în compozițiile picturale (punctul, linia, pata, schemele compoziționale, ritmul, simetria, textura), s-a stabilit semnificația formelor compoziționale. În *subcapitolul 2.2. Aportul semiotic al semnelor plastice în imaginea artistică picturală*, prin prisma semioticii, au fost analizate semnele plastice în imaginea artistică picturală, aspectele lor comunicaționale, a fost descrisă și sistematizată tipologia acestora. Un rol aparte în studiul elementelor compoziționale picturale i-a fost acordat formei și culorii în *subcapitolul 2.3. Polivalența mijloacelor de expresie în compoziția picturală asociativă*, unde s-au cercetat problemele formei și culorii ca semne plastice și elemente ale limbajului artistic, s-au studiat și descris caracteristicile și proprietățile formelor geometrice primare, ale aspectelor lor semiotice și asociativ-simbolice; au fost cercetate efectele culorii, asociațiile lor semnificativ-simbolice în aspect cultural, artistic și psihologic.

Capitolul 3. „Procesele de creație și receptare artistică în cadrul picturii asociative” descrie creația artistică picturală ca o extensie a Sinelui artistului într-o formă simbolică; Sinele artistului devine vizibil anume prin simboluri picturale grafice. Studiul proceselor creativ-artistice impune abordări pluridisciplinare, bazate pe diverse aspecte ale corelației psihologie-estetică. Procesul creator reprezintă punerea în formă a unui conținut codificat prin produsul artistic, care poate fi decodificat, citit și interpretat, dezvăluind astfel interiorul spiritual al artistului. În acest capitol au fost transpuse particularitățile procesului creativ al imaginii picturale într-o abordare nouă, marcată de tendințele artistice contemporane, care deja au produs schimbări pronunțate în modul de interpretare a realității și artei. Pentru receptarea adecvată și corectă a operei este importantă istoria creației și actul de creație sub toate aspectele: artistic, metodologic, biografic, cronologic, psihologic, etc. Conținutul capitolului este structurat în următoarele direcții: *subcapitolul 3.1. Aspecte analitice ale proceselor de creație și receptare artistică aplicate în pictura de șevalet* care descrie unele aspecte analitice ale procesului de creare și receptare a operei picturale, implicarea factorilor psihici în aceste procese. În *subcapitolul 3.2. Pictura asociativă ca proiecție a universului spiritual al artistului* s-a cercetat impactul psihologic al picturii, mecanismul proiecției interioare (bazat pe dezbaterile lui K. G. Jung, S. Freud, ș.a.) prezent în actele artistice și operele picturale, tipurile de imagini plastice proiectate și a metodelor de obținere, s-au stabilit semnificațiile psihologice ale formelor și culorilor. În *subcapitolul 3.3. Contextul asociativ-simbolic al picturii de șevalet din Republica Moldova* s-a conturat aspectul asociativ-simbolic prezent în spațiul plastic pictural autohton.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt prezentate rezultatul cercetării științifice și unele recomandări teoretice și aplicative în contextul artelor plastice și proceselor creativ-artistice contemporane.

1. PARTICULARITĂȚI ALE GÂNDIRII ASOCIATIVE ÎN PICTURĂ

1.1. Percepția asociativă și gândirea asociativă: impactul acestor fenomene asupra imaginii picturale

Aspectele multiple ale imaginii plastice: estetice, filosofice, semiotice, psihologice, etc., și gândirea umană în toate formele sale: imaginativ-reprezentativă, sintetică și analitică, asociativă (cu rol și statut special), bazată pe percepția asociativă¹²⁰, întotdeauna au creat dileme și controverse. Percepția, forma superioară a cunoașterii, include procese psihice cognitive senzoriale prin intermediul cărora sunt reflectate și interpretate însușirile obiectelor și fenomenelor din mediul extern și intern al omului¹²¹. Psihologul englez E. Bullough distinge patru tipuri de percepție vizuală: *obiectivă*; *fiziologică*; *caracterizantă* și *asociativă* (bazată pe conexiuni asociative între obiecte, fenomene, dispoziții mentale proprii, experiențe personale)¹²², interdependente și articulate într-un mecanism perceptiv integral, cu înclinații mai mult sau mai puțin pronunțate spre un anumit tip.

Legile percepției vizuale, stabilite în Antichitate de către Euclid, prin abordarea „geometrizată” a formelor, descriu principiile proiecției geometrice. Domeniul percepției artistice a devenit obiect al cercetării recent, mulți fiind interesați de acest aspect: R. Arnheim¹²³, V. Allakhverdov¹²⁴, V. Barabanshchikov¹²⁵, V. Zinchenko¹²⁶, D. Leontiev¹²⁷, V. Petrenko¹²⁸, O. Sapsoleva¹²⁹. Limbajul imaginilor vizuale, semiotica, psihologia artei, confruntându-se cu subiectivitatea operelor de artă, cu probleme de înțelegere și receptare, își îndreaptă tot mai mult studiile asupra structurii, conținutului, decodificării și înțelegerii sensului creațiilor artistice. Abordarea psihosemantică a operei de artă duce la construirea unor spații semantice subiective, pline de simboluri, metafore vizuale și diverse asociații. Percepția asociativă este strâns legată de factorul emoțional uman; orice formă sau obiect este percepută ca bază a unui conținut¹³⁰.

¹²⁰ COJOCARU, S. *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale*. În: Intertext, 2022, Nr. 1 (59), Chișinău, p. 120.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588

¹²¹ POPESCU-NEVEANU, P. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978, p. 523

¹²² DUMITRANA, M. *Învățare vizuală*. ghid

Disponibil: http://www.die-bonn.de/visual/english/internals/National%20workshops/Romania/FiaTest_Manual

¹²³ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Meridiane, 1979, p. 67

¹²⁴ АЛЛАХВЕРДОВ, В. *Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений*. Москва, СПб.: ДНК, 2001, 198 с.

¹²⁵ БАРАБАНИЦКОВ, В. А. *Общая психология: психология восприятия*. Учебное пособие. Москва, 2019.

¹²⁶ БЕЛОСТОЦКАЯ, Д., ЗИНЧЕНКО, В. *Восприятие художественного текста пожилыми людьми и дошкольниками: согласование смыслов*. Культурно-историческая психология. 2012, № 3, с. 49-59.

¹²⁷ ЛЕОНТЬЕВ, Д. *Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности*. 3-е изд., Москва: Смысл, 2007, 511 с.

¹²⁸ ПЕТРЕНКО, В. *Психосемантика искусства*. Москва: Макс Пресс, 2014, 320 с.

¹²⁹ PETRENKO, V., SAPSOLEVA, O. *Psychosemantics of Art Perception*. Artistic Life: Interdisciplinary Studies, 2015. International Association of Empirical Aesthetics Yekaterinburg, с. 54 – 69

¹³⁰ КОРЕПАНОВА, О. *Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция*. Москва: Феникс, 2014, с. 118

Capacitatea de imaginare, fantezia, operarea cu forme, culori, asociații specifice, semne și simboluri dau posibilitatea de a depăși uzualul, concretul, limitele, de a crea „soluții” noi valoroase din punct de vedere grafic sau pictural. Cercetătorul percepției vizuale a artelor plastice, R. Arnheim printre primii a aplicat aceste principii în pictură și artă, teoretizând concluziile obținute în cartea sa „Arta și percepția vizuală”, unde susține că creierul uman are înclinație spre economie și reduce totul la structuri și forme simple, pentru a putea da sens imaginilor¹³¹; că acesta are capacitatea înăscută de a uni segmente sau părți diferite ale informației într-un înțeles unic (ex. liniuțele scurte și întrerupte creierul le percepe ca o linie continuă); și relevă o afinitate mare pentru simetrie și echilibru¹³². Modul de percepție este dependent în mare măsură de predispoziția mentală, de experiențele anterioare și încărcătura psihologică pe care acestea o dobândesc în timp. Autorul descifrează spațiul plastic al operei și semnificațiile formelor, ținând cont de legile perceptivă; susține că „imaginile formează imagini”¹³³; descrie principiul ghestaltist al simplității, care în artă duce la pânze vopsite uniform sau forme simple perfecte (în special la abstracționiști, expresioniști; fig. A.2.112, A.2.113, A.2.121); crearea tensiunilor în operele picturale prin anumite modalități tehnice, ca utilizarea oblicelor, diagonalelor, racursurilor, sau formelor mai puțin stabile, ca ovalul¹³⁴.

Abordările empirice perceptualiste, prin analiza și structurarea imaginilor artistice, afirmă că *există o legătură directă între formă și conținut, condiționate de asociativitatea și simbolismul acesteia, fapt ce permite o interpretare globală a sensului imaginilor; forma și culoarea devin mijloace foarte eficiente de a reda expresia și viziunea artistului*. Studiile lui E. Panofsky despre *percepția formală* (formă, culoare, lumină) stabilesc două modalități de producere a sensului: *factual* (nivelul primar, semnificația apare în mod natural) și *expresiv* (semnificație produsă prin condiționări culturale, religioase, istorice)¹³⁵. Teoria culturală a percepției pune accent pe aspectele sociale ale timpului și experiențelor (P. Matussek)¹³⁶. Studiile privind raportul dintre percepție și producerea sensului, constată că obiectul/subiectul unei imagini construiesc prin asociere o relație dinamică, bazată mai mult pe contradicții, nu pe similarități; astfel, limbajul vizual aparține unui nou tip de comunicare socială și culturală, cu

¹³¹ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Meridiane, 1979, p. 67

¹³² Ibidem, p. 49

¹³³ Ibidem, p. 67

¹³⁴ Ibidem, p. 124, 179

¹³⁵ ZLATE, M. *Psihologia mecanismelor cognitive*. Iași: Polirom, 1999, p. 88-89

¹³⁶ POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Fundația România de Măine, 2004, p. 17

transmitere rapidă și eficientă a semnificațiilor¹³⁷. Imaginile totdeauna generează sens, iar asociațiile și semnificațiile se produc simultan cu percepția și procesele gândirii¹³⁸.

Psihologia formelor, ca metodă de studiu a imaginii în domeniul artelor vizuale, a dus la importante progrese în analiza morfologică a operei, reușindu-i prima, o decodare plauzibilă a sensului intuitiv și subiectiv al ei. Cercetătorii în domeniu au demonstrat că formele și culorile pot induce diverse emoții; formele geometrice simple (cercul, patratul, ovalul, etc.) sunt percepute mai rapid și memorate mai ușor decât cele complexe, diforme sau asimetrice. Figura geometrică recepționată, vizual se poate modifica la infinit, odată cu orientarea ei spațială sau cu cea a ambientului în care se regăsește¹³⁹. Una din caracteristicile principale ale percepției este mărimea stimulului: forma mai mare atrage mai mult atenția; culorile vii, luminoase, pure atrag atenția mai mult decât cele întunecate; orice linie discontinuă, formă deschisă, structuri separate sunt percepute ca continue și complete; cele simetrice sunt percepute ca o singură entitate (fig. A.2.1, A.2.2). Percepția posedă astfel o schemă internă structurată: orice configurație externă deschisă tinde să o închidă, devenind intern echilibrată; introduce în spațiul dezorganizat vectori de structurare (de la deschis către închis, de la neechilibrat la echilibrat, de la eterogen la omogen; fig. A.2.3, A.2.4); orice element scos în afara configurației sau structurii tinde să-l reintegreze și relaționeze cu celelalte; cele învecinate tind să fie percepute împreună; petele cromatice diferite se contopesc într-o structură cromatică nouă, cu alte tonalități și nuanțe semnificative (pictura impresionistă și pointilistă)¹⁴⁰ (fig. A.2.5, A.2.6).

Neurofiziologii (N. Behtereva)¹⁴¹ afirmă: capacitatea de a construi asociații este cea mai importantă abilitate a creierului uman, la baza formării imaginii perceptive stă activitatea zonelor asociativ-integrative ale analizatorilor și interacțiunea dintre ele. Astfel, apariția unui element, în cazul percepției și gândirii asociative, evocă imaginea altuia asociat cu acesta. Asociația realizează conexiuni de ordin vizual-senzitiv, afectiv, conceptual și ideatic al imaginilor artistice, al senzațiilor și percepțiilor realității. Psihologii susțin că întreaga gândire umană este bazată pe asociații – reprezentări psihice ce au două componente: mentală și fiziologică. Creierul uman (posedând un mod de gândire asociativ) asociază orice reprezentare nouă, formă, idee abstractă,

¹³⁷ DELACROIX, H. *Psihologia artei*. București: Meridiane, 1983, p. 98

¹³⁸ MICU, D. *Cromaticul în sistematizarea vizuală*. Vol. I, Iași: Artes, 2009, p. 33

¹³⁹ ȚĂGULEA, I., GURĂU, F. *Aspecte de percepție vizuală a formelor și culorilor la elevi în clasele primare la orele de educație plastică*. p. 259. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/259-265_2.pd

¹⁴⁰ COJOCARU, S. *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale*. În: *Intertext*, 2022, Nr. 1 (59), Chișinău, p. 122.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588

¹⁴¹ БЕХТЕРЕВА, Н. *Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека*. 2-е изд., Ленинград: Медицина, 1974, 151 с.

cu concepte deja cunoscute, obiecte, forme, imagini concrete din jur (ex. mulțimea de tușe haotice de vopsea galbenă, portocalie, psihicul uman o poate asocia cu frunzișul de toamnă, fig. A.2.7, A.2.8)¹⁴².

Conform Dicționarului de psihologie, „asociația” reprezintă *legătura, conexiunea psihologică dintre diverse obiecte și fenomene, bazate pe experiența proprie a ființei umane; o calitate a fenomenelor psihice de a se uni în câmpul conștiinței*¹⁴³. Conform Dicționarului de filosofie, „asociația” reprezintă *legătura dintre reprezentări, idei, fenomene, etc., reflectarea legăturii reciproce dintre obiecte și fenomene ale realității*¹⁴⁴. În Dicționarul Enciclopedic, „asociația” este definită ca o *legătură psihologică ce apare în anumite condiții între două sau mai multe fenomene mentale; unde fiecare obiect, element, formă, etc. determină un anumit fel de asociații, exprimă anumite caracteristici*¹⁴⁵. Fiecare element, obiect sau fenomen este combinat în diverse asociații, în anumite reprezentări, compoziții obiectuale specifice, interpretări personale cazuistice, exteriorizate de simț și reacție personală la fenomenele din jur, la limite simbolice sau chiar arhetipale. Practic orice obiect al lumii înconjurătoare poate trezi o anumită asociație, iar fiecă formă poate reda și caracterul ei¹⁴⁶, de ex. cercul și formele curbe sunt considerate mai integre, pline, gingașe, față de restul. Fenomenele psihice au proprietatea de a se lega în conștiință, independent de voință; prin *raporturi de contiguitate, similitudine sau opoziție*; aceste legi primare de *asociație (contiguitate, asemănare și contrast)* stau la baza fenomenului percepției și gândirii asociative¹⁴⁷.

Fenomenul asociațiilor a fost descris încă de filosofii antici, iar termenul „asociație” a fost introdus prima dată în 1698 de J. Locke¹⁴⁸; mai târziu unii cercetători separă asociațiile artistice într-un grup aparte de asociații. În sec. XIX, fizicianul și psihologul G. Fehner¹⁴⁹ folosește „principiul asociațiilor” pentru a descrie fantezia, imaginația artistică și calitățile estetice ale operei. Mecanismul apariției asociațiilor unii autori (T. Gobbs)¹⁵⁰ îl explicau prin faptul că acestea sunt niște fantome, umbre ale proceselor encefalice, combinate după anumite

¹⁴² COJOCARU, S. *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale*, p. 122.

¹⁴³ POPESCU-NEVEANU, P. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978, p. 63

¹⁴⁴ FLEW, A. *Dicționar de filosofie și logică*. București: Humanitas, 1999, p. 40.

¹⁴⁵ *Dicționar Enciclopedic român*, Vol.1 A-C, București: Politică, 1962, p. 256 .

¹⁴⁶ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994, p.51.

¹⁴⁷ SILLAMY, N. *Dicționar de psihologie*. București: Univers Enciclopedic, 1996. p. 34.

¹⁴⁸ ЗАЙЧЕНКО, Г. *Джон Локк. Мыслители прошлого*. 2-е изд., Москва: Мысль, 1988.

¹⁴⁹ *Большая советская энциклопедия. Фехнер Густав Теодор*. /под ред. А. М. Прохорова/ 3-е изд., Москва: Советская энциклопедия, 1969.

¹⁵⁰ ГОББС, Т. *О воздействии зрительного восприятия – Самюэлю Сорбьеру*. 8 января 1657 года. (Hobbes 1994, 1: 428 (письмо 112), 429 (перевод).

legi fiziologice, alții (G. Miller)¹⁵¹ considerau apariția asociațiilor un produs al conștientului. La sfârșitul secolului trecut, F. Galton, studiind *metoda asociațiilor*, trage concluzia că asociațiile „pun în lumină cu o ciudată precizie bazele gândirii omului și îi dezvăluie anatomia mentală fără menajament”¹⁵². Neurofiziologul I. Pavlov¹⁵³ considera conexiunile neuronale temporare bază a tuturor tipurilor de asociații; metoda asociațiilor au folosit-o cu succes C.G. Jung¹⁵⁴, S. Freud¹⁵⁵, F. Galton¹⁵⁶ (apud Kanaev) la interpretarea simbolurilor din operele plastice ale persoanelor, pe care le divizau în două grupe: personale (memorii, sentimente personale) și impersonale (cu dimensiuni arhetipale, transpersonale).

Mulți cercetători contemporani consideră că reprezentările vizuale aparțin inconștientului, astfel *conținuturile inconștientului sunt transmise anume prin reprezentări și imagini vizuale*¹⁵⁷; adepții psihologiei asociaționiste susțin că întreaga bogăție a *asociațiilor* provine din multiplele combinații ale senzațiilor și asociațiilor; semioticianul F. Saussure considera „asociațiile un limbaj fixat în creier, esența realității”¹⁵⁸; behaviorismul explică *asociația ca o asociere dintre stimul și reacție*¹⁵⁹. Cercetătorii J. Maltzman și A. Mednick consideră *actul creativ un proces asociativ*; A. Mednick vorbește de mai multe *tipuri de asociații artistice* bazate pe: *serendipitate (noul are la bază asociații întâmplătoare); asemănare; simboluri (asociații simbolice)*¹⁶⁰. Aplicarea și includerea *metodei asociative în artă și pictură a dus la trecerea de la imagini izomorfe la imagini-metafore*, cu soluții simbolico-semantică mai ample, cu un spectru mai larg de interpretări și o înțelegere mai profundă a esenței imaginii.

Autorii L. Gurova¹⁶¹, L. Vekker¹⁶², N. Jinkin¹⁶³ ș.a. au demonstrat că în procesul gândirii omul se folosește de un sistem semiotic specific – un cod de reprezentări, imagini, modele, scheme, figuri, elemente grafice, limbaje abstracte. Baza creativității artistice o constituie anume gândirea bazată pe asociații, iar funcția conceptual-verbală și imaginativ-representativă a celor două emisfere dă posibilitatea de a privi lumea prin prisma verbal-gramaticală și cea intuitivă,

¹⁵¹ MILLER, G., GALANTER, E., PRIBRAM, K. *Plans and the Structure of Behavior*. Martino Fine Books, 2013. 238 p.

¹⁵² SILLAMY, N. *Dicționar de psihologie*. București: Univers Enciclopedic, 1996, p. 34.

¹⁵³ ПАВЛОВ, И. *О типах высшей нервной деятельности и экспериментальных неврозах*. În: Сборник «Классики физиологии» Москва: Академия медицинских наук СССР, 1954, 192 с.

¹⁵⁴ JUNG, C. *Opere complete. Vol. 1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Trei, 2003.

¹⁵⁵ FREUD, S. *Introducere în psihanaliză*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

¹⁵⁶ КАНАЕВ, И. *Фрэнсис Гальтон*. Ленинград: «Наука», 1972, 136 с.

¹⁵⁷ ABT, T. *Introducere în interpretarea iunghiană a desenelor*. București: Trei, 2019, p. 16, 21

¹⁵⁸ SAUSSURE, F. *Scrieri de lingvistică generală*. Iași: Polirom, 2003, p. 331

Disponibil: https://monoskop.org/images/6/6c/Saussure_Ferdinand_de_Scrieri_de_lingvistica_generala.pdf

¹⁵⁹ POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Fundația România de Măine, 2004, p. 16

¹⁶⁰ MUNTEANU, A. *Incursiuni în creatologie*. Timișoara: Augusta, 1999, p. 46-48

¹⁶¹ ГУРОВА, Л. *Психология мышления*. Москва: Пер-сэ, 2005б 200 с.

¹⁶² ВЕККЕР, Л. *Психические процессы. Т. 1 – Ощущение и восприятие*. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1974б 334 с.

¹⁶³ ЖИНКИН, Н. *О кодовых переходах во внутренней речи*. Вопросы языкознания, 1964, № 6, с. 26—38.

cu reprezentări spațiale și vizionare momentană a întregului¹⁶⁴. Actul creativ e mereu dialogul conștientului (dirijorul în creație) și subconștientului (exploratorul tărâmurilor noi). Limbajul artistic are un caracter metaforic evidențiat încă de gânditorii antici și posedă o multitudine de sensuri, dispunând de „libertate” relativă în privința comunicării informației¹⁶⁵ (spre ex. tema dragostei este tratată diferit de pictori, fig. A.2.9, A.2.10, A.2.11, A.2.12). Gândirea asociativă ca factor plasticizator în arta picturii dă posibilitatea de a genera idei și concepte noi, abordări netriviiale și viziuni nestandarde, permite obținerea unei completitudini compoziționale și a soluției picturale; creează legături unice între obiecte, fenomene, permite o înțelegere și receptare mai eficientă a operei. Astfel, *asociativitatea devine o trăsătură caracteristică și esențială a gândirii artistice*¹⁶⁶ (fig. A.2.13, A.2.14).

Formarea legăturilor asociative este strâns legată de nivelul de dezvoltare al gândirii asociative: o exagerare a acesteia se observă la pictorii suprarealiști, simboliști, abstracționiști ș. a. (fig. A.2.15, A.2.16). Pe baza reprezentărilor deja existente (a obiectelor, fenomenelor, acțiunilor) se formează reprezentări noi-prototip, care modelându-se, formează noi asociații; ulterior, asociațiile nou formate duc iarăși la abstractizări – apare o legătură ciclică între formele compoziționale de bază prezente în pictură: abstractă – formală – asociativă¹⁶⁷, deci o *pictură asociativă poate conține atât elemente abstracte, cât și figurative*¹⁶⁸. Cercetătorul T. Vianu considera asociațiile o „componentă extraestetică a procesului de receptare artistică”, susținea că „obiectul estetic conține în sine o anumită virtualitate asociativă, care face să se polarizeze în jurul lui numai asociațiile care îi convin și care îl pot interpreta”¹⁶⁹. Gândirea asociativă stabilește legături între fenomene și obiecte ce coeczistă adesea în mod întâmplător, fapt pentru care unii o consideră o formă de gândire magică (E. B. Tylor; apud A. Glucklich)¹⁷⁰.

Asociațiile se pot forma prin mecanisme de analogie, asemănare și contrast la toate nivelurile de organizare psihică (conștiință, subconștient, inconștient); pot fi interne (legate de lumea interioară) și externe (reflecție a lumii fizice)¹⁷¹; se pot forma în urma interconectării diferitor procese mentale și simțuri (vizual, sonor, olfactiv, gustativ, tactil, etc.), ex., *fenomenul sinesteziei* (un stimul poate provoca asociații diferite: muzica, de ex., provoacă viziuni cromatice; conexiunile asociative dintre diferite concepte manifestându-se nu numai sub formă de imagini,

¹⁶⁴ ЭДВАРДС, Б. *Откройте в себе художника*. Минск: Попурри, 2020, p. 49

¹⁶⁵ KRAMAR, M. *Psihologia stilurilor de gândire și acțiune umană*. Iași: Polirom, 2002, pp. 20, 92.

¹⁶⁶ COJOCARU, S. Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul asupra imaginii vizuale picturale. In: *Intertext*, 2022, nr. 1(59), p. 124. DOI: <https://doi.org/10.54481/intertext.2022.1.13>

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 124.

¹⁶⁸ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: *Intertext*, 2019, Nr. 3/4 (51/52), p. 230. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4/177

¹⁶⁹ VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2011, p. 316

¹⁷⁰ GLUCKLICH, A. *The End of Magic*. Oxford University Press, 1997, p. 32.

¹⁷¹ ЛУРИЯ, А. *Язык и сознание*. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1979, с. 91

dar și mirosuri, sunete, simțuri tactile ș.a.) *definit de unii teoreticieni ca percepție suprasenzorială*¹⁷². Limbajul plastic asociativ este o structură aproape universală și reprezintă forme artistice speciale (metafore, simboluri, semne plastice, asociații, conexiuni psihice specifice), materializate în semne și simboluri grafice/picturale ale diferitor sisteme etnice și culturale. În spațiul plastic pictural, contururile indefinite ale formelor și reprezentărilor nestandarde provoacă incertitudini și duc instantaneu la conectarea percepției asociative, unde semnul formei și culorii începe să corespundă unui anumit sens semantic și emoțional. Folosind metoda asociațiilor, artistul poate crea noi interpretări filosofice ale spațiului pictural, noi plane existențiale, noi realități subiective și expresive¹⁷³.

Prezența asociațiilor în artă este considerată de unii suprareală și supramaterială, realitățile artistice transferându-se astfel, de la nivelele superficiale ale ființei umane spre cele adânci, filosofice. Aceste „legături” multinivelare și „conexiuni” semnificative pot fi inconștiente, iar *artistul poate proiecta pe pânză trăirile sale interne provenite din subconștient, ajungând uneori până la dimensiuni arhetipale* (testele pe baza asociațiilor oferă acest lucru atât pentru psihologi, cât și pentru artiști!)¹⁷⁴. Imaginile asociative nu întotdeauna pot fi receptate și interpretate adecvat. În cazul percepției artistice, informația lipsă din cadrul tabloului, imaginii este completată, „orice experiență estetică fiind o sinteză senzorială, formală și afectivă”¹⁷⁵. Artiștii exprimă pe pânze propriile sale asociații cu un sentiment, fenomen, idee, formă etc., aproape sau contraste ca conținut, ton emoțional, care uneori nu au nimic comun, pe când receptorul poate avea propriile percepții și asociații legate de opera de artă vizată. Compoziția picturală poate căpăta forme particulare (asociații și simboluri particulare) legate de experiența proprie individuală, nespecifică general-umanului, și care nu totdeauna pot fi adecvat înțelese de privitori, spre ex.: gutuia galbenă în picturile lui M. Grecu – simbol al copilăriei (fig. A.2.17), motivul porților – al trecerii (fig. A.2.18); culoarea galbenă la Van Gogh – a prieteniei (fig. A.2.19); culoarea galbenă la F. Marc – a feminității și pasivității (fig. A.2.20); motivul morii de vânt la I. Vieru – persistența și dăinuirea timpului (fig. A.2.21); tabla de șah la Iu. Matei – al unui spațiu ludic¹⁷⁶ (fig. A.2.22).

Compoziția picturală asociativă poate avea aspect tematic sau tehnic. Aspectul tematic, legat de subiecte și obiecte, persistă în toate genurile de pictură: natură statică, portret, peisaj, cea

¹⁷² COJOCARU, S. *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale*. În: Intertext, 2022, Nr. 1 (59), p. 124. D.: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588

¹⁷³ Ibidem, p. 125.

¹⁷⁴ Ibidem, p.125.

¹⁷⁵ DELACROIX, H. *Psihologia artei*. București: Meridiane, 1983, p. 98

¹⁷⁶ COJOCARU, S. *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale*, p. 124.

istorică, scenă de gen ș.a. Subiectul joacă un rol primordial în formularea conceptelor compoziționale, structurale și estetice; conlucrarea subiectului cu obiectul determină semnificativul și valoarea unei picturi tematice (fig. A.2.23). Subiectul și obiectele prezente în picturi capătă valoare prin cerințele societății: epoca preistorică – prin scene rupestre, semne ornamentale, simboluri cu anumite semnificații, căpătând atât forme realiste, cât și abstracte; în Evul Mediu – prin subiecte religioase, personaje biblice, sfinți, Viața de apoi; mai târziu – prin subiecte laice¹⁷⁷. Obiectul sau subiectul poate semnifica în mod simbolic acțiunea, starea sau lumea evocată; astfel poate fi un limbaj reprezentativ semnificativ al picturii figurative¹⁷⁸.

Natura statică are semnificații legate de obiecte, lucruri uzuale, care inițial completeau fundalurile, spațiile picturilor istorice, religioase, mitologice observate încă în frescele lui Giotto. Obiectele pictate în naturile statice, aranjamentele semnificative armonioase în diferite raporturi plastice, teme populare precum: mese îmbelșugate (mozaicul roman „sufrageria nemăturată”, sec. II), compoziții cu flori, vase cu fructe, stofe bogate – toate au o latură semnificativă simbolică. Pictura flamandă și olandeză (J. Brueghel, P. Claesz, W. Heda, W. Kalf, Heem) sugerează expresia efemeră a vieții (florile gingașe, buchete, insecte, animale moarte; fig. A.2.24), viața îndestulată (picturi cu dughene, mese pline cu bucate împrăștiate, bufete cu veselă, cochilii exotice, bijuterii prețioase, coșuri pline de fructe, vase răsturnate, fructe începute), bogăția pământului (compoziții vegetale bogate), caracterul efemer al lumii, aspirațiile spre puritate și perfecțiune (picturi tip „Vanitatea” cu clepsidre, cranii, instrumente muzicale, cărți; fig. A.2.25); astfel, *natura statică capătă accepții filosofice*¹⁷⁹.

Portretul apare ca subiect important de analiză a caracterului și tipologiei umane; omul semnificând creația lui Dumnezeu. Antichitatea redă portretul realist, iar creștinismul rupe tradiția naturalismului, figurile capătă trăsături specifice, stabilite prin anumite canoane de reprezentare. Imaginea figurativă a creștinismului pare detașată de valorarea frumosului estetic (nu este clară nici vârsta, nici constituția corpului uman) prin laconizarea și simplificarea formelor. Renașterea orientează iarăși spre naturalism, portrete „pure”, readuce problema adevărului figurativ (Giotto primul oferă personajelor greutate și volum), sfârșitul Evului Mediu descrie în portret caracterul personajului¹⁸⁰. Cel mai explorat obiect al acestui gen este figura feminină. Prima imagine a femeii vine cu ideea de frumusețe (Venus, venerile, zeițele antice); văzută mai întâi obeză (arta preistorică), figura feminină se remodelează în Antichitate ca zeiță a

¹⁷⁷ LANERIE-DAGEN, N. *Pictura secrete și dezvăluiri*. București: Rao, 2004, p. 24.

¹⁷⁸ PLATON, L. *Subiecte și obiecte în pictura figurativă*. p. 115. Disponibil: https://utm.md/meridian/2015/MI_3_2015/18_Platon_L_Subiecte.pdf

¹⁷⁹ Ibidem, p. 115.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 112.

frumuseții, inspiratoare a vieții și creației (muzele). În Renaștere figura feminină prinde contur, capătă forme voluptuoase, îmbrăcată în stofe fine, devine tot mai preocupată de personalitatea sa fizică și expresia nudității. Nudul constituie partea cea mai sensibilă a picturii figurative, unii fiind revoltați de această formă de reprezentare, considerând-o prea erotică și imorală, alții căutând argumente care îl detașază de aspectul imoral și conferindu-i aspecte semnificative de libertate absolută – atitudine ambiguă ce a dus la asociații simbolice vaste – femeia ca întruchipare a vieții însăși, puritate paradisiacă inițială și goliciunea ispititoare și provocatoare, sursa căderii în păcat¹⁸¹ (fig. A.2.26).

Imaginea naturii, obiectelor și fenomenelor naturale, a avut un impact asociativ simbolic puternic asupra conștiinței umane și picturii. Inițial peisajul completa fondalurile și spațiile de după figuri (în icoane, miniaturi de carte, apoi în portete, scene de gen); pictura preistorică atestă unele reprezentări ale fenomenelor cosmice, cataclismelor naturale (meteoriți, erupții vulcanice, faze solare și lunare); arta antică acceptă peisajul ca scenă de decor pentru subiectele mitologice, figuri de zeiță, încadrate în spații paradisiace; Evul Mediu la fel folosește peisajul ca spațiu spiritual; Renașterea îl aplică ca anturaj pentru portrete (spațiu ireal, peisajele tip „sfumato”, fig.A.2.27). Starea naturii ajunge să redea starea internă a omului: peisajul german cu fior de frică, neliniște; peisajul flamand cu impresie caldă de lume locuită, cu case, oameni, drumuri; fenomenele naturale nefaste (uragane, ploaie, mare zbuciumată, iarnă aprigă, etc.) semnifică lupta omului cu intemperiiile vieții; peisajul italian, subordonat arhitecturii, remarcă geniul uman; ruinele antice ale Romei semnifică gloria apusă¹⁸² (fig. A.2.28, A.2.29, A.2.30, A.2.31).

Scena de gen vine să descrie realitatea fără idealizare, cârciumi vesele, scene de piață, viață rurală și urbană, implicând un caracter alegoric tabloului, simbolizând destinul uman (P. Brueghel cel Bătrân, D. Hals ș.a.). Scenele amuzante pot conține subtext îndreptat spre critica viciilor umane, prostia omenească. În Republica Moldova, scena de gen este analizată amplu de pictorița Eleonora Barbas¹⁸³. Cele mai importante asociații simbolice obiectuale în artă și pictură le-a adus Alegoria – un cod evident ce se strecoară în subiectele istorice, mitologice, biblice; care codifică personajele prin obiecte-atribute, forme și semne specifice¹⁸⁴. Obiectele „atribute” ale muzelor, zeitelor și personajelor în picturile alegorice ale Evului Mediu indicau genul și tipul activităților: cartea, bufnița – simbol al înțelepciunii; lira, instrumentele muzicale – al artelor și muzicii; aripile – al libertății și victoriei (zeița Nike). *Asociația artistică presupune transformarea unui concept abstract în imagine, în expresii plastice viabile și cunoscute ca:*

¹⁸¹ Ibidem, p. 113.

¹⁸² Ibidem, p. 114.

¹⁸³ BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova.(1945-2000)*. Chișinău: Știința, 2002.

¹⁸⁴ PLATON, L. Op. Cit., p. 112.

alegoria, fabula, parabola etc. (fig. A.2.32) ce au la bază personificarea ca principala modalitate plasticizantă¹⁸⁵. Interacțiunile dintre aceste forme artistice au fost descrise de T. Vianu în studiul „Problemele metaforei” unde așează metafora la baza discursului artistic, considerand-o superioară, esențială, spirituală, de o expresivitate și farmec estetic aparte¹⁸⁶.

Un alt element important al compozițiilor picturale asociative este cel legat de aspectul tehnic al metodelor de pictură (ud pe ud, ud pe uscat, *ala prima*, *impasto* etc.) și cel al utilizării materialelor tradiționale (ulei, acril, acuarelă, vernisuri, paste etc.) și netradiționale (picturi tip colaj), *facturilor și texturilor*. Tehnicile abstracte de pictură (stropire, picurare, *fluid-art* etc.) imprimă operelor aspecte aluzive și asociative, creând un univers cu forță de sugestie mare, prin care autorul își exprimă gândurile, ideile, sentimentele, transmite un mesaj, concept sau emoție (fig. A.2.33). Arta abstractă non-obiectivă modernă este un protest împotriva naturalismului, fapt ce a dus la accepția în spațiul plastic a materialelor netradiționale pentru pictură, gen colaj – contribuție adusă de P. Picasso, G. Braque, N. Gabo, M. Duchamp, A. Matisse, V. Tatlin, K. Schwitters ș.a. Folosirea materialelor obișnuite în combinație (hârtie, țesătură, lemn, metal, sticlă, accesorii textile, naturale etc.) duc la compoziții picturale neobișnuit de expresive: „montajele” lui H. Bosch (fig. A.2.34); „aplicațiile” bizare sofisticate la G. Arcimboldo (fig. A.2.35); M. Vrubel – autocolante pentru volum în „Autoportret” din 1905 (fig. A.2.36); I. Efimov – folie aurie și hârtie colorată. În tehnica colajului au lucrat mulți pictori abstracționiști ruși: A. Lentulov, M. Larionov, N. Goncharova, A. Rodchenko; alții au folosit colajul în opera lor ca metodă de schițare – A. Matisse, S. Malyutin, E. Ajder (Republica Moldova). Cultura postmodernă vede colajul ca depășind limitele unei tehnici artistice, manifestându-se mai mult ca o trăsătură a gândirii artistice; apare expresia „gândire de tip colaj”, prin care artistul este capabil să creeze o imagine holistică, să combine incompatibilul, să vadă sensul și profunzimea în lucruri obișnuite; gândire în concordanță absolută cu conștiința „ruptă” a persoanei moderne¹⁸⁷.

Gândirea asociativă a adus în artă și pictură sensibilitatea psihică umană, iar pe pânzele artiștilor – linii, culori, forme, ritmuri, organizări compoziționale, ce devin, prin modulațiile plastice, un ansamblu de semne fără referință la realitate, care capătă prin aceasta o semnificație dublă sau chiar multiplă¹⁸⁸. *Imaginea artistică este asociativă prin natura sa*¹⁸⁹, iar tendința actuală a picturii moderne este evoluția ei spre latura asociativă, semnificativ-simbolică,

¹⁸⁵ VIANU, T. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957, p. 17.

¹⁸⁶ VIANU, T. Op. Cit.

¹⁸⁷ MOKAN-VOZIAN, L. *Arta colajului: Suport de curs*. 2023, p. 4.

Disponibil: <http://dir.upsc.md:8080/xmlui/123456789/4368>

¹⁸⁸ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. In: *Intertext*, 2019, nr. 3-4(51-52), p. 227.

¹⁸⁹ BOREV, I. *Estetica*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1979, p. 208.

conceptuală, ideatică. Cercetătorii D. Hume și J. Milli clasificau asociațiile prin: 1) *similitudine*, 2) *contrast* și 3) *contiguitate în spațiu și timp*; D. Hume distinge și *asociații cauzale* (fulger-lumină orbitoare), A. Back – „asociații artistice”¹⁹⁰. Cercetătorul G. S. Șciur descrie următoarele tipuri de asociații: 1) *ontologice* – bazate pe proprietățile asociative obiective; 2) *empirice* – determinate de experiența subiectivă a persoanei; 3) *mentale* – asocieri psihice „individuale” sau „accidentale”¹⁹¹. Primele încercări de clasificare a asociațiilor artistice au fost întreprinse de filosoful Aristotel, care distingea: 1) *asociații adiacente* (primăvară-floare, toamnă-ploaie, iarnă-fulgi); 2) *asociații după asemănare/similitudine* (sferă-portocală, patrat-case); 3) *asociații după contrast* (mare-mic, alb-negru)¹⁹².

Formele și mijloacele compoziției plastice – culoarea, punctul, linia, forma, contrastul, simetria, textura, ritmul etc., se asociază activ cu formele și noțiunile abstracte din imaginile picturale. Conform acestor mijloace, se disting următoarele asociații:

- 1) *asociații bazate pe culoare (simbolismul și semnificațiile cromatice)*;
- 2) *asociații bazate pe linii de diferite caractere (semnificațiile diferitor tipuri de linii)*;
- 3) *asociații bazate pe ritmul de linii și pete (asociații muzicale)*;
- 4) *asociații de diverse tehnici artistice (plastica hârtiei, pe ud, monotipia, ștanțarea)*;
- 5) *asociații simbolice (bazate pe simboluri)*.

Asociațiile artistice pot fi: 1) *emoțional-psihologice*, 2) *subiect-semantice* și 3) *cultural-simbolice*. Emoțiile umane sunt un instrument de evaluare rapidă a impactului mediului ambiant (pozitiv, negativ, neutru). Pictorul, acționând asupra sentimentelor și gândurilor contemplatorului operei, folosește diverse asociații cromatice, formale, simbolice, care reflectă diverse emoții și atitudini. Un impact afectiv puternic o are culoarea, fiind asociată cu diferite emoții: „alb ca ceara de spaimă”, „roșu de furie”, „vânăt de ciudă”, „verde de frică”, „negru de scârbă”¹⁹³. Asociațiile artistice ale culorilor, formelor, mijloacelor plastice au fost analizate detaliat și de pictorul teoretician W. Kandinsky¹⁹⁴. Conform conținutului asociațiile artistice pot fi:

1) *directe* – reprezentări ce corespund adecvat conținutului formei (asociațiile naturale, fig. A.2.6);

2) *indirecte* – nu corespund întru tot conținutului. Imaginația umană vede lucruri și imagini concrete în reprezentări non-figurative, abstracte, vage și indecise, ea poate recunoaște în necunoscut forma, figura, configurația, prin comparație și asociere cu cunoscutul familiar – L. da

¹⁹⁰ CIUICO, M. *Psihologia asociaționistă*. p.1. D.: https://www.academia.edu/12387739/Psihologia_asociationista

¹⁹¹ ЩУР, Г. *Теория поля в лингвистике*. Москва: Наука, 1974, с. 145

¹⁹² ГОЛУБЕВА, М. *Что такое ассоциации в психологии. Ассоциации к слову*. Disponibil: <http://psychologist.tips/3491-cto-takoe-assotsiatsii-v-psihologii-assotsiatsii-k-slovu.html>

¹⁹³ MUREȘAN, P., ANTAL, A. *Culoare, armonie, confort*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p.53.

¹⁹⁴ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994. p. 51.

Vinci recomanda aceste tehnici pentru dezvoltarea imaginației și gândirii asociative la pictorii începători (găsirea formelor în nori, în pete de culoare).

Conform tipului senzitiv sunt asociații:

1) *cromatice* – culoarea are un impact afectiv puternic, poate excita diferite simțuri – văz, auz, miros, gust, tactil; poate provoca *asociații fizice – greutate* (ușoară, grea, aerată), *temperatură* (culori calde și reci), *texturate* (dur, moale, neted, lunecos), *acustice* (liniștită, țipătoare, muzicală), *spațiale* (depărtare-apropiere)¹⁹⁵. Împărțirea culorilor în game calde și reci, tonuri închise și deschise a dus la asocierea lor cu emoțiile pozitive (tonuri deschise ale culorilor, luminoase, calde) și negative, asociate des cu culori reci, întunecate¹⁹⁶ (fig.A.2.10; A.2.11). Deci, *culoarea are forță asociativă prin ea însăși*.

2) *auditive* – capacitatea creierului uman de a analiza și compara informația captată prin nervii optici și auditivi și de a o retransforma în asociații vizual-auditiv se numește *sinestezie*¹⁹⁷. Asociațiile vizual-auditiv duc la combinații de neconceput: unii oameni, ascultând muzica, văd imagini grafice sau reprezentări plastice cromatice; alți artiști vedeau în picturile lor compoziții muzicale („Improvizații” de W. Kandinsky, fig. A.2.77, „Sonate” de M. Čiurlionis, fig. A.2.78).

3) *de miros* – în pictură, mirosul florilor, parfumului este exprimat adesea prin tehnica difuziei stropilor și picăturilor de culoare pe fondal; vizualizarea imaginilor pictate (munții, bradul, citricele, florile, plantele, ș.a.) pot provoca asociații olfactive (fig. A.2.39). Despre „culori parfumate” vorbea și W. Kandinsky¹⁹⁸.

4) *gustative* – culoarea poate provoca asociații gustative, senzații de gust (galbenul lămâii provoacă senzația de acru; culorile roze și albe sunt asociate cu dulce) (fig. A.2.40). Asociații gustative vaste a adus în pictură stilul Rococo: culorile delicate, pastelate, „de prăjituri”, asociate cu viața dulce, plăcere, belșug, bucurie și satisfacție evocă sinceritate, relaxare, dragoste, gingășie, sentimente pure, tinerețe, sănătate; sunt delicate, feminine și curate.

5) *tactile* – apar prin impactul texturii: tușa groasă facturată sugerează corporalitate, pasiune, temperament, energie (Rembrandt, Tițian, Rubens, impresioniștii, expresioniștii; fig. A.2.37, A.2.38), ajunsă în prezent la „picturi sculptate” (J. Pollock: impasto cu nisip, sticlă mărunțită ș.a.); tușele fine, subțiri, netede imprimă un stil ușor și delicat („sfumato” la L. Da Vinci, pictura olandeză și flamandă; fig. A.2.24, A.2.27).

¹⁹⁵ ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Искусство, 2004, с.19.

¹⁹⁶ БИЦЕНКО, Р. *Развитие художественно-образного мышления в процессе создания ассоциативной композиции*. 2019. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-hudozhestvenno-obraznogo-myshleniya-v-protseste-sozdaniya-assotsiativnoy-kompozitsii/viewer>

¹⁹⁷ BURDUCEA, R. M. *Sinestezia în arta contemporană*. Teză de doctor în domeniul artelor vizuale. Rezumat. UAD, Cluj-Napoca, 2014, p.1. Disponibil:<https://www.uad.ro>

¹⁹⁸ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994. p. 52.

6) *spațiale și iluzorii* – bazate pe proprietățile spațiale ale culorilor, iluzii optice și efectele termodinamice ale culorilor: cele reci (albastre, verzui, violete) pleacă în adâncul tabloului, reconstruiesc spațiul, redându-i adâncime și volum; cele calde (galben, portocaliu, roșu) tind spre comasarea și micșorarea spațiului, adesea ies în prim-plan. Proprietățile spațiale ale culorilor, perspectivele cromatice, aeriene și geometrice au fost utilizate cu succes încă de artiștii antici: frescele din vilele și casele romanilor (orașele Pompei, Herculaneum, Roma); pictura murală din templele și casele grecilor antici, scenele de pe ceramica greacă și mozaicuri; pictura renascentină și flamandă.

Asociațiile artistice în artă și pictură oferă sensuri profunde operei, prin transmiterea și comunicarea unor mesaje complexe cu o anumită semnificație, raportată la experiențe și idei universale, la valori ce transcend timpuri și culturi. În pictură asociațiile creează o legătură între artist și receptor, transmit o anumită idee, emoție sau concept, ajută la receptarea corectă a operei de artă, adăugând dimensiuni suplimentare de semnificație, sporind valoarea operelor.

1.2. Repere conceptuale ale imaginarului artistic sub aspect asociativ-simbolic

Imaginea artistică nu poate exista în afara imaginarului – reprezentare majoră ce include un vast areal de simboluri, semne culturale și arhetipuri, cristalizate în mituri, folclor și narațiunile unui popor, care-i definesc identitatea lui culturală și existențială. Imaginarul artistic reprezintă o matrice asociativ-simbolică a realității, idei și concepte actualizate în diverse forme plastice. Imaginarul artistic, pe lângă aceste semne și simboluri comune, poate fi alimentat și de structurile psihice ale personalității, precum: imaginația, fantezia, percepția, elemente instinctuale, relații sinestezice și logice a memoriei etc. Filosofia contemporană concepe imaginația ca o facultate umană autonomă, figurativă și conotativă în același timp, ca o activitate producătoare de ficțiuni, ce aparține în principal domeniului artei; astfel, imaginile artistice sunt înzestrate cu puternice forțe de semnificare și transformare¹⁹⁹.

Conform concepției cercetătoarei H. Vedrine, imaginarul artistic reprezintă „un întreg univers de credințe, idei, mituri și ideologii în care se dezvoltă fiecare individ și civilizație”²⁰⁰. Filosoful G. Durand afirma că imaginarul reprezintă sensul implicit al realului; cercetătorul J.J. Wunenburger susține că structurile imaginarului – simbolurile, fantezmele și imaginile, sunt „situate între reprezentarea senzorială și noțiunea intelectuală”²⁰¹. De-a lungul timpului

¹⁹⁹ FLEW, A. *Dicționar de Filosofie și Logică*. București: Humanitas, 1996, p. 176.

²⁰⁰ VERDINE, H. *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*. Livre de poches. Biblio-Essais, 1990, p. 6. Disponibil: <https://archive.org/details/lesgrandesconcep0000vedr>

²⁰¹ WUNENBURGER, J.J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004, p. 9, 41.

imagarul a căpătat și trăsături negative fiind considerat subiectiv, puțin motivant, sursă de iluzii și erori, cu limbaj indefinit, vag și funcții sociale reduse (imaginația exagerată era apanajul alienaților). Crearea lui este percepută ca o evadare din universul real în altul mai familiar și mai sigur. Imagarul artistic, entitate dinamică și în veșnică schimbare, explică atât latura conștientă (imaginația conștientă – S. Dali, P. Picasso ș.a.), cât și cea inconștientă, intuitivă a creației.

Imagarul artistic descrie un complex de imagini vizuale și reprezentări materializate în producții și forme plastice – metaforă, simbol, asociație, arhetip, mit, legendă etc. Cele trei structuri de bază ale imagarului – mistică, diaretică și sintetică, îmbină formalismul cu semnificațiile, în reprezentări și imagini legate prin legități asociaționiste²⁰². G. Durand extinde sfera imagarului la ansamblul producțiilor culturale (opere de artă, creații artistice etc.); cultura este mediul unde imagarul se manifestă în toată plenitudinea sa, prin reprezentări simbolice specifice cu diverse conotații²⁰³. Imagarul artistic surprinde conștiința unei realități transcendente cu amprenta supranaturalului, a sacrului. J.J. Wunenburger considera că „imaginea este inseparabilă de considerații metafizice”²⁰⁴. Imagarul asociativ-simbolic transcede opera artistică, depășește referințele personale, miturile culturale, revalorifică din nou repertoriul spiritual și istoric al omenirii. Imaginea plastică se formează pe pânză, iar imagarul se formează în mentalul celui care privește tabloul. De la imagine până la imagar are loc actul decodificării sensului mesajului artistic prin apelarea la un limbaj semantic vizual universal și simboluri comune. Reprezentarea mimetică este caracteristică pentru imagar – la baza oricărei imagini artistice stă realitatea pe care omul o reinterpretează și o metacrează.

Cercetătorul E. Cassirer susține că „omul trăiește într-un univers simbolic pe care el însuși l-a creat. Limbajul vizual, mitul, arta, religia constituie părți ale acestui univers, fațete multicolore ce țes pânza simbolică, rețeaua compactă a existenței umane”²⁰⁵. Filosoful român M. Eliade considera că „imaginile, simbolurile, miturile răspund unei necesități și îndeplinesc o funcție: dezvăluirea celor mai secrete modalități ale ființei”²⁰⁶. Prin imagini și simboluri se regăsește limbajul și experiența primordială paradisiacă; simbolurile își pot schimba înfățișarea, dar funcția lor rămâne mereu aceeași²⁰⁷. Abordările filosofice, semiotice, culturale și psihologice ale imagarului artistic au dus la un travaliu epistemologic de clasificare, tipizare, descriere și sistematizare a acestuia; imagarul are „logica sa” și se organizează în structuri legitime.

²⁰² DURAND, G. *Structurile antropologice ale imagarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers Enciclopedic, 1998, p. 34.

²⁰³ Idem. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imagarul*. București: Nemira, 1999, p.184.

²⁰⁴ WUNENBURGER, J.-J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004, p. 10.

²⁰⁵ CASSIRER, E. *Eseu despre om*. București: Humanitas, 1994, p.16.

²⁰⁶ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994, p. 15.

²⁰⁷ Ibidem, p. 16, 20.

Încercări de a construi tipologii ale imaginarului artistic au realizat F. Schiller (realiștii și idealiștii), C. Oswald (clasicii și romanticii), F. Nietzsche (apolinicii și dionisiacii), O. Spengler (apolinicii și fausticii), M. Kretschmer (realiștii și romanticii, artiștii formei); autorii români: T. Vianu (idealism și realism), M. Ralea (stiliștii și creatorii de expresie), L. Rusu (simpatetic și demoniac, apud N. Groeben)²⁰⁸. Fenomenologia și hermeneutica vin să întregească tipologizarea și interpretarea imaginarului artistic din toate culturile și epocile istoriei.

Analiza structurii imaginarului artistic este axată pe studiul limbajului vizual și al conținutul ideatic al formelor culturale (simbolisme fundamentale, metafore, asociații, arhetipuri, mentalități, credințe, concretizate în diverse reprezentări mitologice și folclorice), pe fenomenologia percepției vizuale și a dezbaterilor semiotice (R. Barthes²⁰⁹, A. Greimas²¹⁰); a hermeneuticii simbolice (G. Bachelard²¹¹, G. Durand²¹², H. Corbin²¹³, M. Eliade²¹⁴, P. Ricoeur²¹⁵, H. Gadamer²¹⁶); cercetări ale imaginarului artei (E. Cassirer²¹⁷, E. Panofsky²¹⁸); demersuri filosofice; direcții inspirate de lucrările lui C.G. Jung²¹⁹. „Imaginea artistică plastică constituie o categorie mixtă, situată între concret și abstract, real și ideal, sensibil și inteligibil”²²⁰; natura, funcția și structura ei fiind plurivalentă.

Teoreticianul E. Gombrich susține că „orice imagine implică asocierea unui concept și a unui semn”²²¹. Funcția expresiv-semnificativă a semnelor plastice, al simbolului și a metaforei dă sens operelor artistice: simbolismul (simbolul), Art Nouveau (linii sinuoase, asimetrice, lujere de flori, aripi de insecte, vrejuri de plante), Art Deco (motive stilizate, culori intense), impresionismul („impresia”, senzația), postimpresionismul (formele și culorile), expresionismul (hiperbolizarea caracteristicilor realității, psihologismul), cubismul (geometrizare, distorsionare), fauvismul (culori pure spectrale), abstracționismul (forme geometrice, ritm), futurismul (dinamică)²²². Imaginarul artistic se cristalizează într-o multitudine de structuri simbolice

²⁰⁸ GROEBEN, N. *Psihologia literaturii*. București: Univers, 1978, p. 76-83.

²⁰⁹ BARTHES, R. *Romanul scriiturii. Antologie*. București: Univers, 1987.

²¹⁰ ГРЕЙМАС, А. *Структурная семантика: Поиск метода*. Москва: Академический Проект, 2004.

²¹¹ BACHELARD, G. *Psihanaliza focului*. București: Univers, 2000.

²¹² DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers Enciclopedic, 1998.

²¹³ КОРБЕН, А. *Мир Воображения (Mundus Imaginalis)*. În: Дельфис 2013, № 73(1), с. 90-97.

²¹⁴ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994.

²¹⁵ РИКЕР, П. *Герменевтика. Этика. Политика*. Москва: АО «КАМІ», 1995.

²¹⁶ ГАДАМЕР, Г.-Г. *Игра искусства*. Вопросы философии 2006, № 8, с. 164.

²¹⁷ CASSIRER, E. *Eseu despre om*. București: Humanitas, 1994.

²¹⁸ ПАНОВСКИЙ, Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. În: Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999.

²¹⁹ JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Editura Trei, 2003.

²²⁰ WUNENBURGER, J.-J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2007, p. 9.

²²¹ GOMBRICH, E. *Arta și iluzie*. București: Meridiane, 1986, p. 222.

²²² CLAPATIUC, A. *Formarea culturii artistice a liceenilor prin artele plastice*. Teză de doctor în științele educației. Chișinău, 2021, p. 100. D.: http://www.cnaa.md/files/theses/2021/57670/alexandra_clapatiuc_thesis.pdf

antropologice, sociale, religioase și culturale care formează mentalitățile, ideologiile, mitologiile unei colectivități, încadrate într-un sistem de reprezentare simbolică²²³. Simbolul, alcătuit din „imagine” și „sens” (semnificație, înțeles), în creația artistică intervine între realitatea concretă și lumea spirituală a artistului, fiind un intermediar între lumile reale și cele superioare, care apelează la concept în locul imaginii propriu-zise și încărcându-l cu valori simbolice semnificative. Conform filozofiei anticilor (Platon) și a simboलिष्टilor, lumea reală este o reflectare a lumii de dincolo, sarcina artistului fiind de a vedea și arăta anume aceste adevăruri și realități. Mulți cercetători au încercat să clasifice aceste semne și simboluri (M. Eliade²²⁴, G. Durand²²⁵, G. Bachelard²²⁶, R. Vulcănescu²²⁷), să le ordoneze în sisteme clare și descifrabile. Sistemele simbolice cromatice, formale, geometrice, naturale (fitomorf, zoomorf, antropomorf), cosmice, magice, sacrale etc. sunt diverse și unice pentru fiecare cultură în parte, fiecare popor elaborându-și propriul limbaj semnificativ simbolic. Acest tezaur inedit este elucidat în dicționarele de simboluri culturale, elaborate de mai mulți cercetători ai domeniului (I. Evseev²²⁸, R. Antonescu²²⁹, J. Chevalier²³⁰, A. Gheerbrant²³¹ ș.a.).

Simbolurile cosmice țin de planete, stele, soare, lună, fiind prezente pe steme heraldice, semne zodiacale, cerc zodiacal, roata destinului, semne planetare, cosmice, ritmuri cosmice, calendare cerești, corespondențe planetare cu zeități etc. Sunt legate de cultul solar (la egipteni – discul solar cu raze lungi dotate la capete cu mână sau bifurcații; vaca lunară – întruchiparea Zeiței Hathor), cultul lunar (Selena, Hecate), religii (zoroastrism, păgânism, slavonismul vechi). Cel mai vechi simbol cosmic – Soarele este reprezentat prin cerc, halou, punct, cruce simplă sau înscrisă în cerc, svastică, spirală, rozete (picturi rupestre neolitice, Mesopotamia, Grecia Antică, Epoca Renașterii, India, Asia Centrală), semne asociate cu centrul Universului, locul de întretăiere, focul divin, căldura, energia vieții, ciclul naturii, anotimpurilor (fig. A.2.45). Crucea, derivând din motivul soarelui, simbolizează conexiunea dintre lumea cerească și cea terestră,

²²³ Ibidem, p. 100.

²²⁴ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994.

²²⁵ DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers Enciclopedic, 1998.

²²⁶ BACHELARD, G. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. București: Univers, 1997.

²²⁷ VULCĂNESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. București: Editura Academiei, 1982.

²²⁸ EVSSEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994.

²²⁹ ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Ediție digitală, 2016. Disponibil: <http://cimec.ro>

²³⁰ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. 3, București: Artemis, 1995.

²³¹ Idem. *Dicționar de simboluri: Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași: Polirom, 2009.

verticalitatea omului, devine Arbore cosmic, simbolul împăcării omului cu Dumnezeu, speranța recăpătării Paradisului pierdut²³² (fig. A.2.46).

Pomul vieții, simbol venit din neolitul Europei și regăsit pe statuetele antropomorfe feminine din necropolele Epocii Bronzului, în tradiția creștină devine Crucea Răstignirii lui Hristos, cioplită din lemnul arborelui binelui și răului. Pomul Vieții este asociat cu manifestarea divină, cu Iisus însuși, fiind adesea identificat și cu Axis Mundi (axul central al universului) ce leagă cerul cu pământul. Facerea lumii descrie creația lumii vegetale cu pomi de tot soiul plăcuți la vedere și cu roade bune; în mijlocul Raiului creștea pomul vieții și pomul cunoașterii binelui și răului (fig. A.2.47). Multe mitologii ale lumii acceptă simbolul arborelui cosmic: în Mesopotamia Pomul Vieții era puntea între cer și pământ, populat cu diverse ființe (ca protecție), cu ramuri încărcate de rod (fertilitate și abundență); în țările nordice – Yggdrasil, imensul Arbore al Vieții conectează lumile, fiind axa lumii. În Egiptul Antic, Copacul Vieții era asociat cu ideea imortalității și regenerării; în cultura iudaică, Arborele sefirotic era considerat simbol al creației și conexiunii cu divinitatea; în filosofia orientală, budism și hinduism – Arborele Iluminării, sub care Budda a primit iluminare. Pomul Vieții reprezintă capacitatea umană de a depăși suferința, ignoranța, atașamentul material, accesarea spre o stare de cunoaștere profundă, pace interioară, stabilitate, creștere spirituală, conexiunea fizică cu cea spirituală²³³.

Simbolurile geometrice folosite din cele mai vechi timpuri au semnificația intrinsecă a cunoașterii și înțelegerii umane. Geometria sacră, sursă importantă și mobilizatoare a simbolurilor geometrice, ridicată la rang de știință, regăsită în diferite perioade ale istoriei lumii, a dat naștere la diverse însemne, privite ca structuri în planul creației și ca limbaj al zeilor (ex. arhitectura antică și medievală, picturile renescentine, construite după reguli și proporții geometrice stricte). Arta populară românească la fel era dominată de motive geometrice ca: punctul, linia, cercul, rozeta, spirala, crucea, triunghiul, pătratul, rombul ș.a., acestea având diverse semnificații cosmologice, naturale, magice etc²³⁴. Cercul reprezintă întregul, călătoria inițiatică, perfecțiunea, Eul, infinitul, echilibrul, eternitatea și Dumnezeu, Soarele, Universul, sferele existențiale, ciclul timpului, semința și embrionul. Patrul, simetric, cu patru laturi, semnifică o lume în echilibru, stabilă, natura cu cele patru anotimpuri, direcții, elemente principale (aer, apă, pământ, foc)²³⁵. Triunghiul, folosit des în contexte religioase semnifică: în Creștinism – sub formă de „Sfanta Treime” (Tatăl, Fiul, Sfântul Duh, fig. 1.48); în Budism în

²³² GOGOLAN, A. *Simboluri cosmice și vegetale în ornamentica bănățeană*. Disponibil: <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/Analele-Banatului/04>

²³³ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994, p. 49.

²³⁴ MILLER-VERGHU, M. *Vechi motive decorative romanesti*. București: Vestala, 2007, p. 5.

²³⁵ EVSSEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 36.

Mandale – forme geometrice asociate cu cosmosul și Dumnezeu; în Iudaism și ocultismul medieval – cu vârful în sus, simboliza principiul masculin, focul și aerul, cu vârful în jos – principiul feminin (uterul), pământul și apa. Semnele geometrice simple, combinându-se între ele, intercalându-se după anumite legități matematice, dau o serie mai complexă de forme spațiale și simboluri: Floarea Vieții, Semința Vieții, Cubul Metatron, etc²³⁶.

Simbolurile fitomorfe s-au format de-a lungul timpului, reieșind din predilecțiile umane, locul de trai, arealul și zona geografică, vegetația ambientală și culturile cultivate – toate fiind axate pe rituri magice, religioase, în timpul cărora se foloseau diverse plante, precum și de medicina naturistă fitoterapeutică. Simbolismul vegetal al plantelor și florilor, devenit important încă din perioadele arhaice, îmbogățit cu semnificații antice (primul limbaj simbolic floral în Grecia Antică), apoi medievale, urmat de influențele romantismului, cultura britanică și a Europei Centrale, unde în anii 1800 apar studii ale simbolisticii florilor (J. Hammer-Purgtsall²³⁷, L. Cortambert²³⁸). Din timpuri străvechi, natura era văzută ca reflexie ale divinului. Era victoriană a dezvoltat ulterior un limbaj elaborat și destul de sofisticat al exprimării emoțiilor și sentimentelor prin flori. Perioada modernă folosește simbolismul vegetal la nivel mai generalizat. Simbolismul florilor și al plantelor se nuanțează și în funcție de specia căreia îi aparține. Popoarele agricole ca element principal al credinței aveau plantele de cultură, cultivarea lor, care prin rolul lor nutritiv, de asigurare a vieții, au căpătat aspect divin. Săditul plantelor semnifica „moartea” seminței (germenele vieții) pentru reînviere; glia, câmpul era asociat cu femeia (primește sămânța); sensul metaforic al acestor idei cu timpul s-a identificat cu viața omului (viața e ca floarea, planta care încolțește, crește, înflorește, rodește și moare)²³⁹. Floarea, practic în toate tradițiile culturale, este asociată cu femeia (S. Freud considera florile simbolul sexului feminin), dragostea, fragilitatea extremă, potențialul vital (fig. A.2.49). Ofilită, simbolizează pierderea grației, frumuseții, asociindu-se perfect cu îmbătrânirea²⁴⁰.

Simbolurile zoomorfe în cultura umană sunt prezente din cele mai vechi timpuri. Imagini cu animale au fost descoperite în peșterile din Franța, Spania, Scandinavia, Africa, datând cu mileniul 60-10 î.Hr. Practic toate picturile rupestre din paleolit descriu animale, executate cu o mare abilitate artistică, ce erau destinate magiei, ritualurilor de vânătoare, ucidere simbolică, rituri asociate fertilității (bizonul mascul și femela în peștera Tuc-lo-Dubert din Franța). În multe

²³⁶ Ibidem, p. 61.

²³⁷ HAMMER-PURGSTALL, J. *Dictionnaire du langage des fleurs*. 1809.

²³⁸ CORTAMBERT, L. *La langage des Fleurs, Oak Spring Flora 97*. (later edition) 1819. Disponibil: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/268506#page/15/mode/1up>

²³⁹ URSACHI, R. *Factori fundamentali în formarea viziunii artistice – corelări și premise*. În: RȘSU , 2014, nr. 3(28), p. 89.

²⁴⁰ EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994. p. 61.

practici religioase există ritualuri de închinare la zei în mască de animal (China, Japonia, Africa, America de Sud). Religiile totemice (animal totem), zeitățile himerice ale Greciei Antice și ale Egiptului au dus la căpătarea de diverse semnificații simbolice ale speciilor animaliere (fig. A.2.50). Babilonul a transferat zeii în cer sub forma semnelor zodiacale: berbec, taur, crab, leu, scorpion, pește etc.; egiptenii reprezentau zeița Hathor sub forma unei femei cu cap de vacă, zeul Amon – sub chip de bărbat cu cap de berbec; zeul Thoth – bărbat cu cap de ibis sau babuin. Ganesha, zeul indian, are corp uman și cap de elefant, zeul Vishnu – trăsături de mistreț, iar zeul Hanuman – de maimuță. Mitologia greacă este plină de simboluri asociate lumii animale: Zeus lua forma unei lebede, taur sau vultur; himerele aveau caractere de om și animal: Medusa, Centaurul, Ciclopul etc. În mitologia germanică, pisica era animalul sacru al zeiței Freya; în Creștinism, Hristos apare sub imaginea mielului lui Dumnezeu, duhul sfânt este reprezentat sub forma unui porumbel alb (fig. A.2.51). Semnificațiile simbolice a animalelor depind în mare măsură de particularitățile și caracteristicile speciei²⁴¹.

Simbolurile antropomorfe descriu corpul uman și elemente ale lui (figurine de lut hipertrofiate – venerele; cultul Zeiței-mamă, Marea Mamă; vasele de ceramică antropomorfe, etc.). Elementele semiotice și semantice relevate de figurinele antropomorfe fac parte dintr-un sistem cultural preistoric, cu implicații atât la nivel religios, cât și social, ideologic și artistic în cadrul comunității. Sunt cunoscute și simboluri care includ elemente ale corpului uman: ochiul atotvăzător (Creștinism, fig. A.2.52), ochiul lui Gor (egipteni), mudrele (gesturi sacre ale mâinilor, fig. A.2.53), falice (Tibet, Butan) ș.a.²⁴².

Simbolurile magice sunt de esență mistică, religioasă, ocultă. Acestea evocă mister divin, atmosferă spirituală plină de taină²⁴³, având rădăcini adânci în religiile totemice preistorice, în misterii tainice din Grecia Antică, dedicate zeiței Demetra, Persefona, Orfeu, închinare belșugului, muzicii, poeziei, dragostei; vachanaliile în cinstea zeului Dionysos; în Roma Antică – consacrate lui Cybele, Marea Zeiță Mamă, Attis. Aceste culte aveau caracter ezoteric și presupuneau ceremonii tainice de inițiere, purificare, rostire a formulelor magice, ritualuri de sacrificii ale animalelor, procesiuni divine, simboluri ale fertilității (spice de grâu, coșuri cu flori, șerpi încolăciți) și nemuririi sufletului²⁴⁴. Perioada medievală a concretizat caracterul ocult al acestor simboluri (arta romanică, gotică, căutările alchimice savante ale artiștilor Renașterii,

²⁴¹ SIMION, V. *Imagini, legende, simboluri: reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.

²⁴² MOISEI, L. *Ornamentica țesăturilor tradiționale din Republica Moldova*. Teză de doctor în istorie, p. 134. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2015/23386/ludmila_moisei_thesis.pdf

²⁴³ GAVRILEAN, T. *Simboluri cu valențe magice*. Teză de doctorat, rezumat. Cluj-Napoca: UAD, 2011, p. 5. Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAMA%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumat%20romana/Gavrilean%20Bogdan%20Teodor%20%20rezumat%20ro.pdf>

²⁴⁴ BURKERT, W. *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*. München, 1990, p. 29, 56.

membri ai societăților secrete: L. Da Vinci, I. Bosh ș.a.); epoca postrenaștere întregeste repertoriul mistic al acestor reprezentări prin curentul metafizic și simbolist, care au adus un aport considerabil de simboluri și obiecte cu conotații ezoterice în pictură²⁴⁵ (fig. A.2.54).

G. Bachelard, prin teoria sa fenomenologică dezvoltă un instrumentariu conceptual special pentru structurarea imaginarului și tipurilor de imagini artistice, bazat pe simbolismul celor patru elemente (apă, aer, pământ, foc). Imaginația, la G. Bachelard, creează două tipuri de imagini: a materiilor elementare (apă, aer, pământ, foc) și a dinamismului acestor elemente (zborul, căderea, plutirea, curgerea)²⁴⁶. Conform acestor principii, autorul distinge creații ce au ca element primordial:

1) focul – principiu activ, creativ și distructiv în același timp, cu aspect metafizic de purificare (ritualuri de purificare) și aluzii erotice (focul pasiunii, dragostei). Focul (lumină, energie, căldură), de la începutul omenirii, era perceput ca forță benefică și distructivă; semnifică transformarea alchimică (Heraclit), sacrul (Zeul Suprem, Dumnezeu), existența non-materială; creația (Hefaistos, zeul focului, al fierarilor, meșteșugarilor)²⁴⁷.

2) apa – ilustrată de pictori prin complexul Ofeliei, Narcis, Haron („Moartea Ofeliei” – J.E. Millais, fig. A.2.55; „Narcis” – Caravaggio, fig. A.2.56). Autorul considera că apa corespunde profundității sufletului uman, este imaginea simbolică a inconștientului (C.G. Jung); realizează o sinteză dintre Apă, Frumusețe și Moarte. Imaginea combinației apă-pământ (mlaștina-viața abundentă) este valorizată de mulți pictori peisagiști (Heerdael, Ruisdael, Vasilyev, Șișkin). Imaginile dinamice ale apei sunt întâlnite în pictură sub forma cascadelor, mării învolburate, râurilor tumultuoase, oceanelor (apa vieții, oceanul cosmic, apele primordiale)²⁴⁸.

3) aerul – imagini ale mobilității, dinamicii, imponderabilității, verticalei, zborului, căderii, splendorii și grandorii²⁴⁹.

4) pământul – imagini ale muncii, odihnei, rezistenței, durtății, dialecticii putrefacție-zămislire, noroiului, uneltelor de muncă etc. Pământul este Mama născătoare de forme vii; simbol feminin viu și fertil după M. Eliade; Adam e născut din pământ; totul iese din pământ și se reîntoarce în el (cicluri naturale veșnice)²⁵⁰.

²⁴⁵ GAVRILEAN, T. Op. cit., p. 5.

²⁴⁶ BACHELARD, G. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. București: Univers, 1997.

²⁴⁷ Idem. *Psihanaliza focului*. București: Univers, 2000, p. 17.

²⁴⁸ Idem. *Apă și visele. Eseu despre imaginația materiei*. București: Univers, 1995, p. 7.

²⁴⁹ Idem. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. București: Univers, 1997, p. 12.

²⁵⁰ Idem. *Pământul și reveriile vointei*. București: Univers, 1998, p. 11.

Mulți autori (G. Bachelard²⁵¹, C.G. Jung²⁵², S. Freud²⁵³ ș.a.), situează bazele imaginației în adâncurile inconștientului, în arhetipuri, „imagini primordiale de esență colectivă, comună unor popoare sau epoci istorice”²⁵⁴. M. Eliade susținea că „simbolul, mitul, imaginea arhetipală țin de substanța vieții spirituale”²⁵⁵. Filosoful G. Durand creează un sistem de clasificare a simbolurilor și arhetipurilor imaginarului artistic în felul următor: 1) simboluri diairetice și verticalizare – arhetipul sceptorului, spadei, cu semnificație simbolică masculină; 2) simboluri de coborâre și interiorizare – arhetipul cupei, cavernei, cu semnificație feminină; 3) scheme ritmice, ciclice sau progresive – arhetipul vieții și al pomului²⁵⁶, pe care le grupează în două categorii speciale: a) regnul diurn, masculin, corespunzător lui animus; războinic, arme, rituri înălțare și purificare. b) regnul nocturn, feminin, corespunzător lui anima; simboluri inversării, încetineală, pânțele, noapte, Marea Mamă Acvatică, Telurică, simboluri ale intimității (mormântul și odihna, cupa), ritmuri ciclice (ciclul lunar, calendarul, triada sacră, haosul, potopul, crisalida, roata, carul), simbolurile întoarcerii, miturile astrobiologice, simbolistica matriarhală, nutritivă a recipientului²⁵⁷.

În cartea sa „Structurile antropologice ale imaginarului”, G. Durand descrie următoarele simboluri: 1) teriomorfe – simbolism animal cu valori negative (reptile, șobolani, păsări nocturne, bestiarul) și pozitive (porumbel, mielul, animale domestice); 2) nictomorfe – tenebrele, bezna nocturnă, culoarea neagră, ape sumbre, femeia fatală, păianjenul, plasa; 3) catamorfe – căderea, adâncimea, frica, tantal, tartarul, prăpastia; 4) ascensionale – cerul, cetatea, scara, aripile, îngerul, pasărea, arcașul, săgeata, arcu, sceptorul, spada, Fenixul; 5) spectaculare – soarele, lumina, aurul, lumânarea, coroana, culoarea albă, azurie, aurie; 6) diairetice – arhetipurile transcendenței, arma, eroul, spada, tăișul purificator, botezuri și purificări, focul purificator; 7) schizomorfe – geometrism, simbolurile regimului diurn²⁵⁸.

Imaginarul la J. J. Wunenburger este un „ansamblu de producții materializate în opere, lucrări, obiecte, imagini vizuale și forme ca: metaforă, simbol, poveste, mit”²⁵⁹. Autorul evidențiază particularitățile dinamice creatoare ale acestuia, analizează imaginarul cultural românesc (lucrarea lui L. Blaga „Spațiul mioritic”). Analistii J. P. Sartre și J. Lacan consideră

²⁵¹ Idem. *Poetica reveriei*. București: Paralela 45, 2017.

²⁵² JUNG, K. *Opere complete. Puterea sufletului. IV parte*. București: Trei, 2003.

²⁵³ FREUD, S. *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

²⁵⁴ JUNG, C.G. *Tipuri psihologice*. București: Humanitas, 1997, p. 477.

²⁵⁵ ELIADE, M. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978, p. 10.

²⁵⁶ DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers Enciclopedic, 1998, p. 3.

²⁵⁷ Ibidem, pp. 51, 126.

²⁵⁸ Ibidem, pp. 69, 86, 104, 127, 144, 154, 171.

²⁵⁹ WUNENBURGER, J. J. *Imaginarul*. Cluj Napoca: Dacia, 2008, p. 35.

imaginarul o „distorsiune a realității obiective”, un „decalaj dintre simbolic și real”, un „produs al semantismului psihologic și logic-adevărat”²⁶⁰. Filosoful român M. Eliade relevă imaginarul printr-o viziune adâncă, arhaică, primordială; simbolul îl considera o „prelungire a hierofaniilor” (hierofanie – formă de manifestare a sacrului)²⁶¹, pe care le clasifică în patru categorii: 1) *uraniene* (ființe cerești, zei, culte solare, mistică lunară, epifanii acvatice etc.); 2) *chtoniene* (pietre, pământ, femeie, fecunditate etc.); 3) *spațiu și timp*; 4) *dinamica veșnicei întoarceri*.

M. Eliade susținea că, cunoașterea hierofaniilor permite înțelegerea corectă a simbolului, sacrului, mitului, arhetipului în reprezentările artelor vizuale (tab.A.1.1), iar C. G. Jung explică și clasifică simbolurile prin latura inconștientă a activității omului, idee ce propune o cheie specială de interpretare a artelor vizuale, iar simbolurile și imaginile relevă cele mai profunde aspecte ale realității, situate la nivelul arhetipal al existenței umane²⁶². Imaginarul antic și medieval s-a materializat în creațiile diferitor stiluri și curente artistice, unde funcția mimetică trece subtil în mentalitatea alegorico-simbolică, alegoria fiind un mod de expresie privilegiat în arta romanică și cea gotică. Alegoria plastică reprezintă imagini specifice cu figuri umane sau antropomorfe, animale etc., însoțite de atribute semnificative (obiecte-simboluri) ce exprimă un concept sau idee abstractă. Epoca medievală a personificat în alegoriile picturale artele, filosofia, virtuțile, sentimentele, viciile, anotimpurile anului și multe alte fenomene a vieții umane. (fig. A.2.57).

Cea mai mare sursă artistică creatoare de multiple semnificații și asociații simbolice a fost religia creștină: porumbelul – simbolul harului sfânt, al împăcării cu sine; șarpele – al vicleniei, răului, slăbiciunilor umane; femeia – al maternității; Hristos – al jertfirii de sine; mielul – darul jertfelnic; crucea – destinul uman; pruncul – al curățeniei sufletești și lipsei de păcat; Adam – copie nereușită a divinității; Eva – sensibilitatea ființei umane; botezul – purificare; Sfânta Treime – ipostazele lui Dumnezeu; cerul – transcendența, forța, sacralitatea; Raiul – Paradisul pierdut; iadul – suferința infernală; icoana – imaginea divină pictată, rugăciunea; lumânarea – simbol al luminii²⁶³. Islamul a dezvoltat asociațiile simbolice pe altă cale, refuzând exprimarea chipului omenesc și al vietăților, ele au proliferat în arta ornamentică, caligrafică și decorativă prin procedee de stilizări inedite (semiluna, stele, arabescuri, vrejuri răsucite, flori, arbori). Budismul a venit cu atributele sale specifice legate de armonie, echilibru interior, pacifism și

²⁶⁰ LACAN, J. *Funcția și câmpul vorbirii în psihanaliză*. București: Univers, 2000, p. 10.

²⁶¹ MUREȘAN, V. *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*. rev. Verso, nr. 36-37, mai 2008. Disponibil: <https://vladmuresan.wordpress.com/2008/09/09/gramatica-arhetipala-a-lui-mircea-eliade/>

²⁶² JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Editura Trei, 2003, Vol. 1, pp. 3, 44, 165.

²⁶³ TRISTAN, F. *Primele imagini crestine. De la simbol la icoana, secolele II-IV*. București: Meridiane, 2002, p. 118.

contemplare (ex.: lotosul – sacralitate, curățenie; gesturile, poziția corpului – armonie, introspecție; mandale – forme perfecte, simbol al universului)²⁶⁴.

Romantismul, simbolismul, ulterior suprarealismul, devin reperele rezistenței și persistenței valorilor imaginarului artistic. Pictorii simbolști (G. Moreau, G. Klimt, M. Čiurlionis, O. Redon, H. Fantin-Latour, E. Munch, M. Vrubel, N. Roerich, M. Nesterov, F. Kahlo, M. Graves ș.a.) au creat spații plastice într-o manieră metaforică sugestivă, asociativ-simbolică inedită, care suscită la gândire și meditație asupra misterelor existențiale și transcendente – cosmosul, absolutul, metafizicul²⁶⁵. Des elucidat în pictura simbolistă este aspectul conflictului, contrapunerii, agresivității, războiului, în scene de luptă cu animale, oameni, personaje mitologice (tritonii, nereide), forțele stihionice ale naturii, care semnifică barbaria, cultul forței animalice, caracterul distructiv, spiritul revoltat²⁶⁶ (fig. A.2.58). Arta suprarealistă (V. Brauner, S. Dalí, G. Chirico, P. Delvaux, M. Ernst, R. Magritte, J. Miró, Y. Tanguy, ș.a.) a promovat în pictură imagini delirante, terenuri virgine, lumi noi metafizice, onirice, simboluri și asociații izvorâte din abisul inconștientului uman (fig. A.2.59, A.2.60, A.2.61). Metodele gestuale ale picturii expresioniste (J. Pollock, M. Rothko, A. Gorky ș.a.) au dus la găsirea „formelor arhetipale simbolice” (fig. A.2.33, A.2.62, A.2.63), pictura abstractă a survolat simbolismul formelor geometrice primare și culorilor pure (fig. A.2.16), postmodernismul a dus la pătrunderea artei în realitatea înconjurătoare (happening, performance, cinetic-art etc.).

Operele devin astăzi o art-practică, unde în vizorul artistului vine Ideea, Conceptul. Aceste căutări, ruperi de la tradițional, abstractizare a reprezentărilor, iluzia obiectivității realității, semnificativul bogat au dus la infiltrarea gândirii asociative în pictură, iar opera de artă dobândește virtuțile unui mesaj psihologic specific și complex, prin care conținutul interiorului artistului creator este proiectat în exterior²⁶⁷. Societatea și arta contemporană face un travaliu continuu de simbolizare, exprimând ideile și conceptele artistice într-un limbaj asociativ vast. Tendințele estetice moderne, desprinderea de real și orientarea spre imaginar, viziunile contemporane noi bazate pe asociații, simbol, hazard, stări specifice, tehnici novative cu elementul imprevizibilului (colaj, ready-made, frotaj, fluid-art, gestual action etc.) prezente în spațiul plastic actual, contribuie mult la îmbogățirea imaginarului artistic cu noi reprezentări.

²⁶⁴ ELIADE, M. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Vol. III, București: Univers Enciclopedic, 2000, p. 218.

²⁶⁵ URSACHI, R. *Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă*. În: *Revistă de științe socioumane*. Chișinău 2011, nr. 3(19), p. 25.

²⁶⁶ JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Vol. 1, București: Editura Trei, 2003.

²⁶⁷ COJOCARU, S. *Concepții și prezențe arhetipale în pictură*. În: *Intertext 2020*, Nr. 1/2 (53/54), Chișinău: ULIM, p. 152. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5013

1.3. Simbioze sinestezice în pictura asociativă

Formele timpurii de activitate artistică se distingeau printr-un sincretism arhaic pe planele diferitor manifestări culturale: plastice, sonore, cinetice, verbale, dramatice etc. Evoluția ulterioară a creativității artistice a dus la segregarea treptată a acestuia în specii aparte și apariția genurilor de artă distincte cu caracteristici ontologice proprii (arte plastice, dramatice, muzicale). Însă procesul de separare și diferențiere morfologică a genurilor și speciilor de arte nu a fost definitiv și absolut, „ruptura” ireversibilă nu se produce până la urmă, ci se formează un fenomen corelațional, bazat pe intermediaritate și interrelaționare specifică, definitivat în teoria artelor prin noțiunea de *sinestezie artistică*.

Sinestezia (gr. synaisthesis – „a percepe împreună”) este un fenomen ce presupune interferența a două sau mai multe domenii de artă; din p. de v. științific definește un mod specific de percepere senzorială intercalată a diferitor simțuri: vizual, auditiv, olfactiv, gustativ, cinetic, tactil²⁶⁸. Conexiunile întâmplătoare și asocierea a mai multor tipuri de percepție se produc automat, inconștient, adesea spontan, în moduri diferite, și duc la apariția anumitor senzații neobișnuite. Impusurile senzoriale în cazul acestui fenomen sunt transmise către un simț anumit, dar sunt receptate ulterior de un alt simț, și ca rezultat, apar niște senzații mixte, amalgamate, cum ar fi vizualizarea unei imagini ce poate provoca senzații sonore, iar percepția diferitor sunete – asociații cromatice uimitoare. *Sinestezia desemnează asociația spontană între două sau mai multe senzații de natură diferită; dublate de stabilirea unor corespondențe semnificative, care conduc la apariția impresiei particulare, că respectivele senzații sunt corelate sau asociate simbolic prin transpunerea metaforică a datelor unui simț în limbajul altui simț*²⁶⁹.

Percepția sinestezică poate antrena diferite simțuri precum: văz, auz, mirosuri, gusturi, texturi, amplasare spațială etc., fiind întâlnită cel mai des în rândul artiștilor (conform cercetărilor). Artiștii creează operele sale conform propriilor percepții sinestezice, care în majoritatea cazurilor sunt de ordin strict particular. Conform concepției formulate și demonstrate de H. Heyrman, sinestezia artistică poate fi înnăscută (moștenită genetic) sau dobândită, creată (în urma experiențelor artistice). Capacitatea sinestezică înnăscută nu e frecvent întâlnită nici la artiști, nici la oamenii simpli, de aceea mulți dintre ei au căutat diferite metode de a induce anumite stări sinestezice care pot interconecta simțurile (cazul picturii psihedelice). Cele două tipuri de sinestezie: perceptuală (bazată pe asociații perceptive: văz, auz, miros, gust, ș.a.) și

²⁶⁸ POPESCU-NEVEANU, P. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978, p. 659.

²⁶⁹ BURDUCEA, R. M. *Sinestezia în arta contemporană*. Teză de doctorat, rezumat. Cluj-Napoca: UAD, 2014. Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAMA%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumat%20Romana/Burducea%20Maria%20Roxana%20rezumat%20ro.pdf>

conceptuală (capacitate de a vedea concepte abstrakte – ex. unități de măsură a timpului) plasează marcant acest fenomen în arealul artistic, subiectiv, intuitiv și adesea nevalorificat pe deplin²⁷⁰.

Conexiunea și intercalarea misterioasă a simțurilor și senzațiilor a interesat marii gânditori și oamenii de știință din cele mai vechi timpuri până la cercetarile contemporane: Aristotel²⁷¹ (ideea unui „sentiment comun”, „gând asociat cu o imagine”), Goethe²⁷², Leibniz²⁷³, F. Galton²⁷⁴ (descrie fenomenul în 1880), fizicianul C. Bergson²⁷⁵, L.-B. Castel (construiește un organ muzical color)²⁷⁶. Fizicianul I. Newton²⁷⁷, în urma cercetărilor efectuate, deduce că tonurile muzicale și cele de culoare sunt niște lungimi de undă ce au frecvențe comune; de aceea se intercalează; iar distribuția luminii albe în spectrul cromatic este analogă cu distribuția tonurilor muzicale în octavă, cele șapte culori spectrale fiind echivalente cu cele șapte note muzicale. Artă simbolistă universală și cea autohtonă, investigațiile realizate de H. Heyrman, prezentate la „Prima conferință internațională despre artă și sinestezie” (2005) la Universitatea Almeria, Spania, studiile mai multor cercetători contemporani (R. M. Burducea²⁷⁸, S. Biborka²⁷⁹, M. Ciobanu²⁸⁰, I. Moldovanu²⁸¹ ș.a.), au transformat noțiunea de sinestezie într-un procedeu plasticizant al operei artistice.

Sinestezia a adus în pictură mijloace specifice și diversificarea procedeelelor de manifestare artistică, creând corespondențe inedite între culori, forme, sunete, simboluri, analogii și metafore diferite pentru emoțiile și sentimentele umane. *Fenomenul dat face posibilă orice combinație perceptiv-asociativă*. Metodele și mijloacele creative ale pictorilor, bazate pe efecte sinestezice, sunt axate pe transpunerea simbolico-metaforică a datelor unui simț în limbajul altui

²⁷⁰ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica*. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr. 1 (38), pp. 248-252. Disponibil:

https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/130974

²⁷¹ ARISTOTEL. *Despre suflet*. București: Humanitas, 2005, p.13.

²⁷² GOETHE, J. W. *Teoria culorilor*. Iași: Princeps, 1995, p. 10.

²⁷³ ЛЕЙБНИЦ, Г. *Новая система природы и общения между субстанциями, а также о связи, существующей между душою и телом*. Энциклопедия Кольера, 2000.

²⁷⁴ ГАЛЬТОН, Ф. *Психология: Биографический библиографический словарь*. Под ред. Н. Шихи, Э. Дж. Чепмана, У. А. Конроя. СПб.: Евразия, 1999.

²⁷⁵ БЕРГСОН, А. *Творческая эволюция*. Москва, 2006.

²⁷⁶ ХЭНКИНС, Т. *Окулярный клавесин Луи-Бертрана Кастеля, или Инструмент, которого не было*. Осирис, 1994.

²⁷⁷ НЬЮТОН, И. *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света*. Москва: Гостехиздат, 1954.

²⁷⁸ BURDUCEA, R. M. *Sinestezia în arta contemporană*. Teză de doctorat în domeniul artelor vizuale, rezumat.

C. N.: UAD, 2014, 13 p. [citată 11 octombrie 2020].

Disponibil:

<https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAMA%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Burducea%20Maria%20Roxana%20rezumat%20ro.pdf>

²⁷⁹ BIBORKA, S. *Sinestezia din perspectiva lingvisticii cognitive*. Teză de doctorat/U. „Babeș-Bolyai”, 2011. D.: https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2011/filologie/Salamon_Biborka_Ro.pdf

²⁸⁰ CIOBANU, M., MOLDOVANU, I. *Fenomenul sinesteziei: o enigmă neurologică în curs de rezolvare*. In: Congresul consacrat aniversării a 75-a de la fondarea USMF „N Testemițanu”, Chișinău, 2020, p. 336.

²⁸¹ CIOBANU, M., MOLDOVANU, I. Op. cit.

simț, folosind în acest scop diverse asociații simbolice, prin redarea grafică, cromatică a unei idei, concept, senzații, fenomen, sentiment, formă sau obiect²⁸². În pictură, sinestezia a creat corespondențe dintre culori și sunete (W. Kandinsky, M. Čiurlionis ș.a.), culori și idei (simboluri), analogii metaforice pentru trăiri și sentimente (fig. A.2.76, A.2.77). Asocierea unei culori cu un număr, litere, formă, sunete muzicale, identificarea unei reale percepții gustative, simțire tactilă – toate acestea sunt efectul sinesteziei. Există mai multe tipuri de sinestezie, fiecare având aportul său distinct în experiențele artistice:

1) *cromestezie* – valorificat frecvent și plener în pictură; asociază automat culorile cu sunetele: sunetul, muzica pot provoca vizualizarea imaginilor colorate, iar culorile, la rândul lor, pot „suna” și se aranja în compoziții picturale muzicale prin organizarea ritmică și orientarea pe anumite direcții a liniilor, formelor, culorilor;

2) *sinestezie grafem-culoare* – tip unde un semn, o formă, o literă este asociată cu o anumită culoare. Cel mai des artiștii asociază formele cu anumite culori, procedeu ce a dus la apariția unor interferențe stilistice asociative inedite – pictura abstracționistă. Având un aspect semiotic bine structurat, semnul plastic *formă-culoare* (*cromorfem*) completează, diminuează sau amplifică forma cu semnificațiile culorilor²⁸³. În pictură forma, alături de culoare, este unul din principalele instrumente semantice cu latură estetică și afectivă bine pronunțată²⁸⁴. Artistul W. Kandinsky (dotat cu capacități sinestezice înnăscute) a elaborat o teorie întreagă de corespondențe a formelor și culorilor, legând organic culoarea de o formă: culorile intense sunt asociate cu forme ascuțite, culorile adânci sunt potențate mai bine de forme rotunde²⁸⁵.

3) *sinestezie spațio-temporală* – asociată unei locațiuni din spațiu (numere, direcții, puncte cardinale, lunile anului, zilele săptămânii etc.); are caracter virtual bazată pe efectele iluziilor optice (op-art’ul), spațiului tridimensional, perspectivei geometrice, tehnicii trompe l’oeil, creării planelor spațiale și adâncimii în tablou, fapte ce au direcționat trecerea spre arta panoramică și cea a imaginilor cu potențial sinestezic intenționat (ex. seria peisajelor cu nuferi a pictorului

C. Monet)²⁸⁶ (fig. A.2. 37).

²⁸² FLOREA, E., COJOCARU, S. *Aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica*. p. 252. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021, nr. 1 (38).

²⁸³ MIHĂILESCU, D. *Limbaajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 36.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

²⁸⁵ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994, p. 51.

²⁸⁶ ARNHEIM, R. *Artă și percepția vizuală*. Iași: Polirom, 2011, p. 365.

4) *personificarea* – tip în care numerele, literele, formele au personalitate proprie, primesc un gen, particularități sau calități personale. Pitagora (500 î.H) considera că orice număr are personalitate masculină sau feminină, este frumos sau urât, perfect (ex. numărul 10) sau nu²⁸⁷.

Cercetările arheologice, etnografice și istorice relevă faptul că artele aveau încă din Antichitate un caracter sincretic. Muzica, dansul, poezia, teatrul și literatura alcătuiau un tot unitar, al cărui scop era de a exprima sentimente, emoții, percepții, senzații prin melodie, ritm, culoare, formă, semne, acestea îndeplinind diferite funcții. Cultura Antichității este caracterizată prin *confluența imaginii și cuvântului*, care erau identificate adesea ca un tot întreg, cuvântul era considerat o imagine, iar imaginea descria un cuvânt (pictogramele, petroglifele, ieroglifele, semnele simbolice, ornamentale, picturile rupestre narrative). Pictura la etapele timpurii era marcată de narativitate și integritatea elementului vizual cu cel verbal. Pictura antică și cea renașterii la fel posedau calități și proprietăți descriptiv-narative prin prezența imaginilor biblice, scenelor istorice, epice, legende, imortalizate în frescele antice, bisericesti, laice ș.a. Pictura și literatura sunt apropiate și prin faptul că ambele sunt limbaje comunicative cu funcții specifice și mesaje comune²⁸⁸. Prin *utilizarea procedeele literare, cum ar fi metafora, alegoria, comparația, personificarea, parabola etc.*, dau naștere la diverse *genuri artistice picturale: pictura lirică, romantică, alegorică, metaforică, filosofică, simbolistă*.

Mulți artiști simbolisti au adus pe pânze tematica operelor literare – poezia, baladele, miturile (G. Moreau, G. Klimt, M. Vruble, N. Roerich; fig.A.2.64, A.2.65). Interpretarea plastică a procedeele literare (metafora, alegoria, simbolizarea, personificarea ș.a.) în pictură a permis o redare mai amplă a ideilor și conceptelor abstracte contradictorii. Forma artistică, rezultată în urma acestor corelații, redă mai complex conținutul mesajului artistic, sentimentele și viziunea artistului. *Metafora*, concept semantic frecvent întâlnit în creațiile artistice, se manifestă prin limbajul figurativ și expresiv al simbolurilor, asociațiilor artistice semnificative, coduri specifice a mesajelor plastice; evocă tendința ruperii de realitate și crearea altor realități și dimensiuni spațio-temporale²⁸⁹. Tendința spre idealuri înalte, sentimente superioare, probleme etice complexe, căutări filosofice, sensuri existențiale, pictorii le materializează pe pânze în subiecte eterne ca viața, dragostea, bunătatea, frumusețea, suferința, moartea, iar căutările compoziționale

²⁸⁷ PARNOVEL, V. *Personificarea (antropomorfismul) – componentă indispensabilă a culturii spirituale contemporane*. CZU: 111.85 Disponibil:

http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/3415/1/Parnovel_personificare.pdf

²⁸⁸ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica*. p. 252. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021, nr. 1 (38). Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/130974

²⁸⁹ VERȘINA, M. *Metafora și structura ei semantică*. *Anale științifice US „B.P. Hașdeu”*. Vol. III, Cahul, 2007. Disponibil: <http://www.ibn.idsi.md/>

artistico-plastice, achiziția metaforelor, alegoriilor, simbolurilor și personificărilor au scos pictura din spațiul îngust și formal al lexicului vizual.

Pictura simbolistă are valențe semnificative prin promovarea ideilor, potrivit căreia orice fenomen din lumea inconjurătoare poate fi exprimat prin anumite simboluri. Inspirându-se din diferite genuri artistice, mituri, balade, plasticienii au creat analogii și corespondențe metaforico-simbolice între culori, forme și simboluri, sinestezii și elemente stilizate pentru identificarea propriilor sentimente și trăiri, creând astfel un spațiu plastic nou și inedit. Concepția simbolismului literar, extinsă în spațiul plastic, impune pictorii și conștiința umană la meditație asupra misterelor existențiale (natura, omul, viața) și transcendente (cosmosul, absolutul, metafizic)²⁹⁰. Astfel, simbolul în pictură se prezintă prin ipostaza sa „inteligibilă”, ca un fascicol de semnificații cu influență majoră asupra spiritului uman, promovând, prin anumite corespondențe cromatice și formale, noțiuni abstracte și concepte general-umane²⁹¹.

Pictorii simbolști în expresia lor plastică utilizează simboluri din mitologie, folclor, vise, imaginar, iar adevărul absolut îl redau pe pânze doar în mod indirect, semnificativ și metaforic. Ei pictează natura în mod spiritualizat, viața și activitatea omului – prin prisma inevitabilului, fenomenele din lumea reală – într-o manieră simbolico-metaforică sugestivă, încadrată în „tonalitatea” melancolică a spațiului ambiental, aducând în creații imagini și obiecte cu conotație ezoterică²⁹². Exemple notorii sunt creațiile reprezentative ale picturii simboliste: G. Moreau „Perseu și Andromeda” – simbolul șarpelui (fig. A.2.66); G. Klimt „Sărutul”, „Îmbrățișarea” – forme simbolice cu context erotic: patratul – al masculinității, cercul – al feminității (fig. A.2.11, A.2.67); E. Munch „Țipătul” – figura umană contorsionată, simbol al spaimei, disperării (fig. A.2.68); O. Redon „Năluca”, „Păianjenul” – forme fantasmatică din lumi paralele (fig. A.2.69, A.2.70). Pictorul suprarealist V. Brauner a inventat o combinatorică artistică nouă – „pictopoezii” (fig. A.2.71). Pictura alegorică exprimă concepte și idei abstracte insesizabile (binele, răul, dragostea, puterea, maternitatea, înțelepciunea, forța, gingășia, libertatea, viața, moartea) prin imagini concrete de ființe vii, animale, figuri umane și forme de care s-au atașat istoric anumite sensuri simbolice (Femida – personificarea legii, Moartea – schelet cu coasă, Maternitatea – madone cu prunci, Dragostea – zeițe frumoase).

Compozițiile alegorice dau impresia desfășurării unei povestiri imaginare, folosind ca forme de expresie fabule, parabole, metafore, comparații și personificări (ființe vii, abstracte,

²⁹⁰ URSACHI, R. *Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă*. În: RȘSU N.3(19), UPSC „I. Creangă”, Chișinău, 2011. p. 26.

²⁹¹ PĂSTRĂGUȘ, M. *Simbol și semnificație în filosofie și artă*. p.2. Disponibil: /<http://www.slideshare.net/> [citat 19 septembrie 2020].

²⁹² URSACHI, R. *Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă*, p. 26.

obiecte, fenomene, stări ale naturii, sentimente)²⁹³. Imaginea leului, de exemplu, se asociază cu puterea, vulturul – cu vigilența, bufnița – cu înțelepciunea. Artă și pictură Evului Mediu, Renașterii, Barocului, Clasicismului și Romantismului culminează prin crearea de compoziții alegorice cu valoare eternă: „Primăvara” de S. Botticelli (fig. A.2.72); „Alegoria sacră” de G. Bellini (fig. A.2.73); „Alegoria picturii” de J. Vermeer (fig. A.2.57); L. da Vinci, Rafael, madonele cu prunci; „Amorul sacru și profan” de Tițian (fig. A.2.9); „Unirea apei cu pământul” de P. Rubens (fig. A.2.23); „Libertatea călăuzind poporul” de E. Delacroix (fig. A.2.75).

Pictura se combină într-o simbioză sinestezică armonioasă și cu muzica prin prezența conceptelor comune pentru ambele arte (sonoritate, ritm, ton, gamă), prin analogii, paralelisme, succesiune a formelor, liniilor, suprafețelor de culoare, tușelor, aspectelor compozițiilor picturale muzicale. Relația dintre culoare și tonul muzical este întemeiată pe asociațiile dintre culoare și sunet: cele șapte culori spectrale corespund cu cele șapte note muzicale; pe asocierea culorilor deschise, intense și luminoase – cu sunetele înalte; iar culorile închise – cu tonurile muzicale joase. Această relație rezultă din proprietățile sunetului de a evoca culori sau a culorilor de a se aranja în compoziții melodioase („simfonii cromatice”, „muzică înghețată în piatră” – opera lui A. Gaudi). Instrumentele muzicale la fel au anumite corespondențe și asociații: pianul – tristețe; vioara – melancolie; pianul – gravitate; fluietul – emoții adânci, aproape funebre; flautul – neliniște; harfa – vibrațiile cosmice. Muzica era stăpânită de zeii supremi: Apollo (harpa cu șapte strune), Orfeu (lira), Pan (naiul), Krishna (fluiet), și muzele artelor, care transmiteau vibrațiile „muzicii din sferele divine” oamenilor simpli. În India antică exista pictura specială cu tematică muzicală – „vanica”, în care cele șapte culori corespundeau cu cele șapte sunete din gama muzicală, iar melodia avea formă grafică²⁹⁴.

Explicația logică pentru această corespondență au intuit-o mulți artiști și oameni de știință implicați în dezvoltarea misterelor sinesteziei, ca I. Newton, care explica cazurile inversărilor de simțuri prin faptul că undele de lumină și frecvențele sonore au aceeași lungime, creând astfel unele confuzii ale percepției²⁹⁵. W. Kandinsky a încercat să explice relația dintre culoare și muzică, formulând o teorie a corespondenței și echivalenței tonurilor cromatice cu cele muzicale, stabilind reguli de reciprocitate între culoare, formă și sunet (culorile „acute” le asocia cu forme și sunete „ascuțite”, ex., culoarea galbenă – cu forma triunghiulară; culorile profunde (ex.

²⁹³ ГРОМОВ, Е. *Начала эстетических знаний*. Москва: Советский художник”, 1984, с. 138.

²⁹⁴ FLOREA E., COJOCARU S. *The presence of the phenomenon of artistic synesthesia in painting*. În: Review of artistic education, no. 21-22, 2021, Iași: UA „George Enescu”, p. 244. Disponibil: https://rae.arts.ro/filecase/filetypes/documents/archive/RAE_21_22.pdf

²⁹⁵ НЬЮТОН, И. *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света*. Москва: Гостехиздат, 1954.

albastru) – cu forme rotunde și sunete domoale)²⁹⁶; asocia culorile cu melodii a diferitor instrumente muzicale (culoarea albastră – cu flautul, azuriul – cu violoncelul, roșul – cu sunetul trompetei); concluzii exprimate în lucrarea „Spiritualul în artă”. Sunetele muzicale precum fuga, alegro, preludiu și andante artistul le exprima în pictură prin elemente geometrice (cercuri, semicercuri, unghiuri, linii drepte și curbe); iar picturile sale abstracte le numea cu termeni muzicali: „compoziții”, „improvizații”, „impresii”²⁹⁷. Compozițiile corale ale lui Mozart și Beethoven artistul le asocia cu arhitectura măreață, solemnă și calmă a stilului gotic. Inspirându-se din muzica lui Wagner și Scriabin, W. Kandinsky creează seria de lucrări Compoziția I–X (1907–1939) (fig. A.2.76), operă cu statut și calitate de simfonie cromatică, iar „Improvizațiile” (fig. A.2.77) lui prin aspectele sale dramatice seamănă mult cu piesele concertistice de pian – „picturi muzicale”, în care artistul optează pentru compoziții ritmice complicate aranjate după principiul simfonic²⁹⁸.

Unii muzicieni și compozitori aveau diferite forme de sinestezie, de ex. pentru Mozart tonalitatea Re major avea sunet cald „portocaliu”; Si bemol minor – negru; La major – ca un curcubeu, lucru ce poate explica de ce muzica sa este în tonalități majore. Alți mari compozitori marcați de sinestezie au fost A. Scriabin și N. Rimsky-Korsakov vedeau muzica în culori. Datorită acestor capacități, A. Scriabin realizează opera „Prometeu. Poema focului”, bazată pe mitul lui Prometeu, pentru care este construită o orgă colorată, ce producea lumini colorate diferite în funcție de notele muzicale care se cântau, destinată să inunde întreaga sală de concert cu lumini colorate, oferind un spectacol cromatic vizual inedit²⁹⁹. Alt artist, marcat de experiențe sinestezice, a fost V. Van Gogh, care declara că sunetele au culoare, particularitate ce a oferit picturilor sale o expresivitate excepțională. Tușele energice de vopsea dispuse cu abundență pe pânză conferă fiecărui detaliu din tablou mișcare și vibrație, dotându-le cu viață și melodicitate proprie. Prezența feedback-ului senzorial și a cromesteziei i-a permis artistului să simtă pictura într-o modalitate proprie, să vadă realitatea într-un mod ciudat și privilegiat, fascinant și actual. Despre spațiul plastic ca „spațiu muzical” vorbea și R. Berger³⁰⁰.

Creația pictorului M. Čiurlionis a îmbinat pictura și muzica în conexiuni deosebite și armonioase, cu conotații filosofice, axate pe ideea creației lumii – combinații polifonice de motive „sonore”, asemănătoare cu „miniatura de pian” („În pădure”, „Marea”, „Sonata mării”)³⁰¹.

²⁹⁶ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994. pp. 55-57.

²⁹⁷ Ibidem, p. 24.

²⁹⁸ Ibidem, pp. 112-117.

²⁹⁹ MELNIC, V. *Trăsăturile armoniei romantice în preludiile op. 11 de Alexandr Scriabin*. Disponibi: <http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/arta/continut/arta17-18/V.Melnic.pdf>

³⁰⁰ BERGER, R. *Descoperirea picturii. Arta de a vedea*. Vol. I, București: Meridiane, 1975, p. 116.

³⁰¹ URSACHI, R. *Coordonate muzicale în creația lui M. Čiurlionis*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și

Lucrările sale peisajere, bazate pe echivalențe vizual-sonore, prezintă imagini înscrise ca pe un portativ, de coline, pomi, case, plasate la diferite înălțimi. Compozițiile inspirate și organizate după structura sonatei muzicale: „Sonata Soarelui” – „Alegro”, „Andante”, „Scherzo”, „Final” (fig. A.2.78), „Sonata primăverii” (fig. A.2.79) sunt bazate pe contrast tonal și tematic (prezența subiectului principal – Soarele și, secundar – Castelul). M. Čiurlionis recurge la repetarea unui și același motiv la diferite distanțe, ritmuri, mărimi („Sonata piramidelor”), la imagini fantastice pline de mister și simboluri (semne astronomice, metafore), la complexitatea structurală a universului („Rex”, „Povestea cetății”)³⁰². Astfel, *muzica prin colaborări sinestezice cu imaginea vizuală și relaționări de tip culoare - formă - sunet duce la apariția de noi forme inedite și unice de expresie plastică picturală.*

Conceptul de operă artistică sinestezică include atât procesul creativ, cât și experiența personală a artistului, și nu în ultimă instanță a receptorului. Transpunerea acestui principiu în proiecte de artă plastică presupune folosirea experiențelor veridice, ale conceptului sinesteziei artistice create (prin analogii cu sinesteziile înnăscute), studii amănunțite ale fenomenului în cauză, abilitatea artiștilor de a lega domenii transdisciplinare neconectate, prin crearea de metafore, analogii, asociații, simbioze și conexiuni între stimuli și simțuri. Astfel, sinestezia artistică creată devine un concept și o metodă de transcriere a emoțiilor estetice, care integrează toate formele contemporane de artă bazate pe tehnologii informaționale, digitalizare, simulare, interactivitate, interdisciplinaritate și multidisciplinaritate, exemplificate prin instalații artistice, scenarii interactive cu lumini și sunete, tehnologii cinetice etc.

1.4. Concluzii la capitolul 1

În capitolul 1 „**Particularități ale gândirii asociative în pictură**” este realizată o descriere a fenomenului gândirii asociative ca factor plasticizator implicat în pictură și o analiză structurată pe trei direcții generale: *1.1. Percepția asociativă și gândirea asociativă: impactul acestor fenomene asupra imaginii picturale; 1.2. Repere conceptuale ale imaginarului artistic sub aspect asociativ-simbolic; 1.3. Simbioze sinestezice în pictura asociativă.* În urma cercetării teoretico-analitice a sintezei fenomenului gândirii asociative cu procesul artistic s-a constatat:

1. Percepția asociativă este în corelație cu factorul emoțional uman, orice formă sau obiect este percepută ca bază a unui conținut. Asocierea semnificațiilor se produce simultan cu percepția asociativă și procesele gândirii asociative.

modernizării învățământului, Vol. 3, seria 19. Chișinău: Tipogr. UPS „Ion Creangă”, 2017, p. 230-234. Disponibil: <http://www.dir.upsc.md:8080/>

³⁰² Ibidem, p. 230-240.

2. Psihicul uman posedă un mod de gândire asociativ. „Asociația” reprezintă conexiunea și legătura psihică dintre reprezentări, idei, obiecte și fenomene ce apar în anumite condiții între două sau mai multe componente mentale, calitate a fenomenelor psihice de a se uni în câmpul conștiinței.

3. Gândirea asociativă este un tip special de gândire, format prin crearea de legături asociative speciale prin care orice reprezentare nouă, formă abstractă, o asociază cu concepte deja cunoscute, cu obiecte, forme sau imagini concrete din jur.

4. Actul creativ este un proces asociativ. Includerea metodei asociative în artă și pictură a dus la trecerea de la imagini izomorfe la imagini-metafore, cu soluții simbolico-semantice mai ample.

5. Limbajul artistic asociativ este o structură universală, cu conținut original, cristalizat în forme asociative specifice (metafore, simboluri, semne, asociații, conexiuni psihologice speciale), materializate în semne, simbolurile grafice și picturale ale diferitor sisteme etnice și culturale.

6. Orice imagine plastică implică asociații ale unui concept, semn, simbol; funcția expresiv- semnificativă a semnului plastic, a simbolului și a conceptului dă sens operelor artistice picturale.

7. Semnele plastice și simbolurile sunt clasificate în anumite sisteme simbolice clare și descifrabile: cromatice, formale, geometrice, naturale (fitomorf, zoomorf, antropomorf), cosmice, magice, sacrale etc., unice pentru fiecare cultură și popor în parte.

8. Imaginarul artistic pictural este alimentat de limbajul vizual plastic și conținutul ideatic al formelor culturale (simbolisme fundamentale, metafore, asociații, arhetipuri, mentalități, credințe, concretizate în reprezentări mitologice și folclorice). Astfel, imaginile artistice sunt înzestrate cu forțe puternice de semnificare și simbolizare.

9. Fenomenul de *sinestezie artistică*, bazat pe intermediaritate și interrelaționare specifică între diverse genuri de artă, definește modul specific de percepere intercalată a simțurilor, în urma căruia apar senzații mixte, amalgamate. Formele artistice rezultate în urma acestor corelări sunt capabile de a reda mai amplu și mai profund conținutul filosofico-imagistic al conceptelor umane.

10. Simbiozele sinestezice implică interferențe stilistice ale picturii cu diferite genuri de artă: literatura, muzica (prin prezența conceptelor comune) etc., fapte ce au transformat *noțiunea de sinestezie într-un procedeu plasticizant al operei artistice*.

11. Sinestezia a adus în pictură mijloace specifice și diversificarea procedeelelor de manifestare artistică, creând corespondențe inedite între culori, forme, sunete, simboluri, analogii și metafore diferite pentru emoțiile și sentimentele umane. Sinestezia artistică creată devine un

concept și o metodă de retranscriere a emoțiilor estetice, care acceptă toate formele contemporane de artă bazate pe tehnologii informaționale, digitalizare, simulare, interactivitate și interdisciplinaritate.

2. SPECIFICUL COMPOZIȚIEI PICTURALE ASOCIATIVE

2.1. Aspecte semiotice structurate ale compoziției asociative

Arta organizării expresive a spațiului plastic se axează pe relația semnificativ-asociativă dintre mijloacele plastice și formele artistice, legătură ce impune organizări și structurări plastice, și un conținut specific plin de semnificații cromatice și formale. Apare astfel compoziția asociativă, bazată pe interpretare creativă a imaginii artistice și procese psihice ca percepția și gândirea asociativă. Această legătură se păstrează mereu între cele trei tipuri de bază ale compozițiilor: abstractă – formală – asociativă. În fond, toată arta vizuală este supusă replicilor asociative în medierea imaginii, ea nu contramandază niciodată și complet asociativitatea. L. da Vinci vorbea despre acele imagini care apar la examinarea petelor fără formă pe diverse suprafețe, văzând în ele peisaje (ireale din fondalul tablourilor sale), figuri diferite, lumi noi. Artistul german M. Ernst, experimentând cu tehnica „frottage”, prin așezarea unei foi pe suprafața neuniformă a obiectelor (scoarță de copac, frunze, pietre etc.) și colorarea acestora, obținea forme fantastice, texturi imprevizibile, cu elemente întâmplătoare și surprinzătoare. Aceste pete de culoare pe care le obțineau pictorii puteau fi asociate cu diferite vietăți, figuri, forme din natură, copaci, peisaje, forme fractalice etc.

Compoziția picturală asociativă, în urma căreia apariția unui element în anumite condiții cheamă prin asociații apariția altei imagini, tangibilă sau legată cu ea, poate reda uneori un tablou artistic mai deplin și mai integru decât o compoziție figurativă. Neposedând ceva concret (mai ales în cazul artei abstracte), ea permite o interpretare mai subiectivă, imprimă un „aspect nefinisat” tabloului, lipsește parcă opera de „ultima tușă” a artistului. Pe de altă parte, orice compoziție duce în sine elementul asociativului – fie formală sau nu. Partea cea mai importantă a procesului creativ e cioplirea la o etapă anumită a acestei substanțe artistice – *asociația*³⁰³. Aceste compoziții pot reprezenta concepte fundamentale de bază: dragoste, bucurie, tristețe, moarte; pot duce în sine mesajul unui anumit sloi cultural; sunt des legate de mitologie, biblie, istorie, literatură și necesită cunoștințe ale proceselor culturale specifice (fig. A.2.80, A.2.81).

Compoziția asociativă este o operă vizuală abstractă sau formal-obiectuală, ce provoacă anumite asociații (emoționale, formale, cromatice) cu imaginile înfățișate. Elementele și mijloacele compoziției picturale se asociază activ cu forme și noțiuni abstracte, ca linia, punctul, forma, culoarea, textura, contrastul, ritmul etc., acestea reprezentând semnele unui limbaj metaforic. Practic orice pictură sau compoziție se bazează pe anumite impresii sau replici asociative, de ex., „vara” orice pictor o asociază cu policromie sonoră și vie, forme vegetale și floristice, abstractizate sau reale, dinamism compozițional; „muzica” în pictură este asociată cu

³⁰³ COJOCARU, S. *Structured semiotic aspects of associative composition*. În: Scientific Collection «InterConf» N3(39), Manchester, Great Britain, 2020, p. 1091-1101. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/120872

dispunerea ritmică a elementelor în spațiul plastic (culori, linii, puncte, forme) sau cu prezența obiectelor muzicale în tablouri: instrumente, partituri, foi cu note muzicale, semne muzicale³⁰⁴. În compozițiile asociative, emoțiile, sentimentele, viziunile pictorului sunt exprimate prin semnificații și relații destul de strânse (fig. A.2.81). Evaluarea estetică a compozițiilor picturale asociative este adesea subiectiv-individuală și depinde mult de nivelul cultural și intelectual al celui care le receptează. Creând o compoziție asociativă obiectual-figurativă sau liberă abstractă, artistul se bazează pe obiectivitatea lumii reale, însă interpretează forme destul de depărtate de realitate, bazându-se mai mult pe imagini asociate cu impresiile sale.

Pictura asociativă poartă în sine atât componente abstracte, cât și figurative, poate aduce semnificația figurativului pe pânză sau a abstractului, uneori nu reprezintă nimic concret, luând forma unui impuls inițial, a unui indiciu voalat, pe care privitorul în virtutea propriei gândiri imaginative receptează subiectul dat conform propriilor sale percepții (pictura abstractă, tașistă, gestuală, fluid-art). Acesta este unul dintre reperatele artei contemporane în general, privitorul devenind participant activ la procesul de creație și intrigat să se alăture acțiunii și fanteziei³⁰⁵. *Orice compoziție artistică poartă în sine elementul asociativ* – fie vorba despre o compoziție pur formală, abstractă, fie că tabloul este o imagine cu personaje sau obiecte concrete. O compoziție asociativă poate crea o țesătură artistică mai plină de sens, mai subtilă și rafinată decât una figurală, permite o interpretare subiectivă, plină de conținut simbolic, aproape arhetipal.

Cercetătoarea O. Korepanova menționează că „compoziția asociativă e determinată de condiția însuflețirii (animării) obiectului, formei, petei de culoare, ritmului de linii și puncte”³⁰⁶. Asociativitatea compozițiilor obiectuale formale se bazează pe simbolismul formelor sau obiectelor din cadrul tabloului, a compozițiilor abstracte – pe prezența petelor aleatorii de culoare, a liniilor, formelor geometrice simple și a celor abstracte obținute prin diferite tehnici de pictură. Asociativă poate fi și o compoziție decorativă – prin prezența elementelor decorative stilizate sau geometrice, cât și una realistă – prin prezența formelor și obiectelor reale, cu conotații semnificative simbolice, ce cheamă anumite asociații (ex. atributele zeilor, diferite obiecte, instrumente muzicale, picturile olandeze „Vanitas”, fig. A.2.25). O. Korepanova consideră că există două metode de creare a compozițiilor asociative: 1) *metoda realistă* – prin culoare, textură, forme etc., 2) *metoda decorativă* – prin culori și forme condiționate (stilizate, geometrizzate, abstractizate, simbolice)³⁰⁷.

³⁰⁴ Ibidem, p. 1094.

³⁰⁵ FLOREA, E., COJOCARU, S. *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: Intertext Nr. 3/4 (51/52), 2019, Chișinău: ULIM, p. 225. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177

³⁰⁶ КОРЕПАНОВА, О. *Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция*. Москва: Феникс, 2014, с. 113.

³⁰⁷ Ibidem, c. 115.

Compoziția asociativă, prin mijloacele și posibilitățile ei tehnice și artistice, dă oportunitatea de a reda inimaginabilul (opera grotescă a lui G. Arcimboldo, I. Bosh ș.a.) sau ceea ce e de neredat: muzica, sunetul, mirosul, emoțiile, sentimentele, liniștea (fig. A.2.34, A.2.35). Portretele neobișnuite stilizate pictate de G. Arcimboldo sunt memorabile și alegorice prin chipurile construite din fructe, legume, obiecte, animale, ce aveau o semnificație aparte, fapt ce conferea lucrărilor sale un rol științific (văzute ca enciclopedii de specii de plante și animale) și educativ. Fiecare obiect din tablourile sale are asociații figurative concrete, legate nemijlocit de tematica lucrării (fig. A.2.82). Pictorul inimaginabilului și irealului este considerat pe drept I. Bosch, a cărui imaginație exuberantă își trage seva din folclorul flamand și lumea fantastică a Evului Mediu, populată de numeroase făpturi grotești. Artistul pictează satire și lucrări moralizatoare cu tematică preponderent religioasă, cu caracter ezoteric, izvorâte parcă din abisul minții, amestecă sacrul cu profanul, obișnuitul cu supranaturalul. Tripticul „Judecata de Apoi” descrie creaturi din infern, monștri stranii, balauri, șerpi, jivine hidoase (fig.A.2.34); tripticul „Grădina desfătărilor” ilustrează excesul plăcerilor senzuale, figuri grotești, animale inexistente, monștri, elemente vegetale stranii, mașini de tortură (fig. A.2.83). I. Bosch este unul dintre primii artiști care a reprezentat concepte abstracte ale vieții umane, precum păcatul, plăcerile, viața, moartea etc.

Culoarea, având forță asociativă în ea însăși, acționează în compozițiile picturale ca indicator al imaginii (dominanta cromatică), făcând posibilă manifestarea diverselor experiențe umane³⁰⁸. Intonațiile emoționale polare (pozitive sau negative) au fost asociate cu diferite culori din cele mai vechi timpuri: bucuria, de ex., artiștii o redau prin tonuri calde, luminoase, clare, ușoare, prin armonii multicolore și compoziție deschisă, dinamică, liberă, asimetrică, cu ritmuri în schimbare; tristețea este redată adesea prin culori întunecate, nuanțe neutre sau gri, tendințe spre culori reci și margini confuze ale petelor de culoare, lipsă de contrast, texturi groase, acromatice, compoziție statică; tandrețea se asociază cu ceva roz, alb, albastru, galben deschis, moale, calm, cu suprafață texturată sau netedă, fără contraste dramatice și tonuri întunecate³⁰⁹ (tab.A.1.6). Culorile luminoase și nuanțele reci de galben, verde, smarald, a lămâii și citricelor se asociază perfect cu gustul acru; formele din astfel de compoziții sunt ascuțite, tăioase, zdrențuite.

³⁰⁸ СОКОЛОВА, И. *Развитие ассоциативного цветового мышления на примере формальной композиции*. Методическое пособие. Ханты-Мансийск, 2014.

Disponibil:http://artcenter-hm.ru/docs/special_partition_docs/metod_hud/%D

³⁰⁹ ПАРАНЮШКИН, Р. *Композиция. Теория и практика изобразительного искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005, p. 47.

Gustul dulce într-o compoziție asociativă se asociază cu nuanțe calde de galben, portocaliu, roșu, roz, maro, iar formele au curbe moi, rotunde, sunt curgătoare, vâscoase, sub formă de picături³¹⁰.

Tipul și forma compoziției asociative este dictată nu numai de tematica operei, ci și de esența sa. Orice compoziție e determinată de anumite scheme compoziționale, ce constau din registre și linii de forță direcționale: orizontale, verticale, diagonale, dreptunghiulare, patrate, triunghiulare, trapezoidale, romboide, eliptice, circulare, spiralate etc. (ex. împărțirea pe diagonală a picturilor baroce, axa verticală în icoane), pe care sunt bazate structura și esența compoziției, forma de ansamblu (fig. A.2.84); și de semnificațiile mijloacelor plastice (punctul, linia, pata, forma, culoarea, ș.a.)³¹¹ (fig. A.2.85). Semnificația schemelor compoziționale, dispuse în diferite registre sau linii de direcție, sub diverse forme geometrice, conduce la înțelegerea și compunerea corectă a subiectului picturii, cât și la descifrarea înțelesului și mesajului artistic³¹² (tab. A.1.2). Tipul static-dinamic al compoziției se stabilește după subiectul abordat, în concordanță cu structura sa constructivă. Compoziția statică se realizează prin organizarea semnelor plastice într-un echilibru stabil, încadrând elementele constitutive într-o formă geometrică stabilă (triunghi, patrat, dreptunghi, piramidă), și cumulara elementelor de limbaj plastic cu semnificație statică: puncte plasate pe diverse trasee și linii orizontale, verticale, perpendicular intersectate, unghiuri drepte. Culorile, în acest tip de compoziții, nu sunt aranjate conform efectului termodinamic. Compozițiile statice se asociază cu stabilitate, liniște, nemișcare, echilibru, sunt calme, silențioase, dau impresia de claritate³¹³.

Compoziția dinamică este opusă celei statice și presupune structurarea semnelor plastice prin folosirea liniilor curbe, spiralate, oblice, întretăiate, diagonale, care conferă mișcare, dinamism imaginii artistice. Se asociază cu instabilitate extremă, asimetrie, deschidere, mișcare³¹⁴. Este tipul de compoziție care reflectă perfect societatea actuală cu cultul său pentru viteză, persuasiune, emoții maxime, spirit novativ, acțiune. Compozițiile dinamice sunt mai complexe și individuale; punctele pot fi diferite ca dimensiune, aglomerate sau dispersate, dispuse pe trasee curbe, zigzag, oblice, circulare; liniile, după formă, pot fi: curbe, frânte, zigzag, sinusoidale, circulare, spiralate; după poziție: oblice, ascendente, descendente, convergente, divergente; după dimensiune: scurte, lungi, groase, subțiri; după expresivitate: active sau pasive. Culorile, în astfel de compoziții, sunt dispuse în contrast, cu efect termodinamic și spațial, adesea

³¹⁰ ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001, с. 19-20.

³¹¹ ПАРАНЮШКИН, Р. *Op. cit.*, p. 11.

³¹² МОКАН-ВОЗИАН, L. *Structura organizării și receptării spațiotemporalității în opera de artă*. Disponibil: <http://ibn.idsi.md> p. 23

³¹³ ПАРАНЮШКИН, Р. *Op. cit.*, p. 18-20.

³¹⁴ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 47.

în tușe groase, texturate³¹⁵. Compoziția deschisă are o tentă romantică, în care sensurile și acțiunile tind în afara limitelor spațiului plastic, are mai multe centre de interes, iar privirea se îndreaptă mereu spre exteriorul lucrării. Compoziția închisă are un singur centru de interes (toate elementele sunt orientate către el) și sugerează desfășurarea acțiunii în interior (fig. A.2.84); liniile de forță principale sunt orientate spre interiorul imaginii, având sensuri centripete și de stabilitate clasică. Elementele sunt ordonate pe scheme compoziționale în formă de triunghi, patrat, cerc, oval, romb. Astfel de compoziții se asociază cu interiorizarea, izolarea, centrarea pe sine, intimitate³¹⁶ (fig. A.2.86).

Compozițiile simetrice, prin suprapunerea imaginărilor a elementelor după o axă de simetrie (radială, bilaterală), se asociază cu autosimilitudinea, principiul unitar și matricea constructivă, ordinea, perfecțiunea supremă și lipsa haosului (compozițiile cu „fractali” – forme simetrice repetate la infinit)³¹⁷. Compozițiile bazate pe echilibru (raportul dintre părțile compoziției, ce se realizează între valori, culori, volume, forme, părți juxtapuse: dreapta – stânga, sus – jos, gol – plin, apropiere – depărtare) sugerează ordinea, egalitatea principiilor și contrariilor, dualitatea armonioasă, echilibrul cosmic și divin³¹⁸. Compozițiile ritmice se asociază cu ordinea, ciclurile naturale, alternanță, scadarea. Acest tip de compoziții se asociază bine cu sunetele, muzica, dansul („Improvizatii” de W. Kandinsky; „Sonate” de M. Čiurlionis; fig. A.2.76-A.2.79). Compozițiile bazate pe proporții rezidă în asigurarea unui raport armonios între părțile spațiului plastic, între detaliu și întreg. Realizate după regula „proporției de aur, divine”, au aspect echilibrat și sunt asociate cu perfecțiunea cosmică supremă, armonia, ordinea divină universală, planul divin de construcție a lumii (picturile lui L. Da Vinci, Rafael, Botticelli, ș.a.)³¹⁹.

Forma picturală este asociată totdeauna cu un anumit conținut, proprietăți și caracteristici. De aceea o imagine abstractă, fără formă, poate fi nu mai puțin semnificativă decât una reală, figurativă, conținutul acesteia fiind determinat de armonia și expresivitatea artistică, de emoțiile și sentimentele pe care le provoacă privitorului. Dezvoltarea metodelor de obținere a acestor imagini cu informații parțiale, voalate, folosirea diferitor tehnici experimentale moderne și netradiționale, a varietăților de texturi, facturi, tipuri noi de materiale și vopsele permit artiștilor să obțină în compozițiile picturale atât imagini spontane, cât și planificate. Creația multor pictori din Republica Moldova se distinge prin astfel de experimente: M. Grecu execută tehnici noi gen colaj cu coloranți fluorescenți, vopsele sintetice, bitum, pigmenți de „bronz”, „aluminu”,

³¹⁵ Ibidem, p. 47.

³¹⁶ Ibidem, p. 56.

³¹⁷ ПАРАНИЮШКИН, П. *Op cit.*, p. 14-16.

³¹⁸ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009. p. 64.

³¹⁹ Ibidem, p. 105

lacuri³²⁰ (ex. „Tragica Veneție”, „Geneză”, „Vulcan”, „Poarta strămoșilor”); A. Zevin combină mijloacele clasice cu cele moderne³²¹ („Balta tomnatică”); M. Saca-Răcilă („Zbor frânt”), A. Lazarev („Înălțarea”, „Țăranca”, fig. A.2.87) valorifică textura; P. Guțu valorifică linia și formatul neobișnuit (fig. A.2.88).

Imaginile bizare și formele sugestive ce se obțin prin aceste tehnici de pictură se completează cu detalii și anumite conturări grafice, se organizează prin prelucrarea ulterioară în structuri asociative reprezentative, până la obținerea unei expresivități artistice inedite și impresie estetică necesară. Studiarea metodelor de obținere a imaginilor cu informativitate parțială cu ajutorul procedurilor tehnice de pictură, multitudinea factorilor și texturilor permite de a crea nu numai reprezentări spontane, dar și imagini planificate artistic, în care figurativul se retransformă, trece dintr-o stare în alta. Conectarea rapidă a gândirii asociative declanșează procese psihice de recunoaștere a acestor forme abstracte, oportunitate ce se extinde odată cu acumularea experienței de viață. Combinația extraordinară a diferitor tehnici de pictură, grafică, folosirea materialelor netradiționale, a tehnicilor inovative prezintă posibilități multiple și neașteptate ale limbajului artistico-plastic³²² (tab. A.1.3).

Culoarea, forma, textura etc., sunt instrumente ce se asociază activ cu obiecte reale, concepte abstracte, emoții, fenomene³²³. Structurate expresiv în contextul unui demers artistic prin prisma semnificației (de la sensul plastic cert și real la semantica metaforică și mesaje simbolico-asociative profunde), acestea capătă calități de semne plastice și mijloace de comunicare specifice. Forța expresiei unui semn plastic depinde de relațiile acestuia cu elementele din cadrul compoziției, relații ce prin limbajul lor asociativ semnificativ definesc expresia și autenticitatea unei picturi. Punctul, ca semn plastic, sugerează ideea de început a creației, ordinea primară³²⁴, este elementul generator, sursa de unde totul ia naștere și în care totul se întoarce, locul de explozie și implozie, simbolul conștiinței supreme, a centrului, locul de legătură și coeziune a toate³²⁵.

L. da Vinci definea punctul ca început și origine a creației, el vedea punctul nu unic și singular, dar amplu și cu diverse semnificații³²⁶. Pictorul J. Miro îl considera o „entitate creativă”,

³²⁰ TOMA, L. *Valoarea netrecătoare a artei lui Mihail Greco*.

Disponibil:

http://akademos.asm.md/files/165_168_Valoarea%20netrecatoare%20a%20artei%20lui%20Mihail%20Greco.pdf

³²¹ Idem, *Ada Zevin*. Chișinău: Literatura Artistică, 1983.

³²² COJOCARU, S. *Structured semiotic aspects of associative composition*. În: Scientific Collection «InterConf» N3(39), Manchester, Great Britain, 2020, p. 1091-1101. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/120872

³²³ APROTOSOAIIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice*. În: *Artă și Educație Artistică* 2012, Nr. 1(19), Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, p. 15. Disponibil https://ibn.idsi.md/ro/author_articles/36207 ap 15

³²⁴ KLEEL, P. *Album-antologie*. București: Meridiane, 1972, p. 16.

³²⁵ DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală*. Chișinău: Prim, 2010, p. 28.

³²⁶ DA VINCI, L. *Tratat despre pictură*. București: Meridiane, 1971, p.10-11.

de la care începe compoziția picturală³²⁷. În operele sale punctul produce trasee spontane, care devin apoi lumi vizibile pe pânză. R. Berger estima că „punctul este originea și începutul în geneza unei opere, el stă la baza creației”³²⁸. P. Klee apropie punctul de sensuri profunde, cosmogonice, ale naturii în continuă transformare³²⁹ (fig. A.2.85). Pointilistul G. Seurat identifica punctele cu o culoare anumită, prin dispunerea lor alăturată pe pânză crea câmpuri cromatice pline de armonie și gust estetic (fig. A.2.6). J. Chevalier și A. Gheerbrant susțin că „punctul simbolizează starea limită de abstractizare a volumului, centrul, originea, focul, principiul emanației și capătul drumului; desemnează puterea creatoare și sfârșitul a toate câte sunt – dintr-un punct a pornit întreaga Creație”³³⁰. Legat cu invizibilitatea și omniprezența Divină, este simbolul Unicului Dumnezeu (cercul cu punct în centru), are semnificația unui moment cosmogonic, centru a tot ce există, de început, locul unificării contrariilor. Toată creația și mișcarea complexă universală gravitează în jurul lui; este elementul primordial, fără substanță și formă, ce stă la baza construcției spațiului și Universului, cu diverse idei de început, sfârșit, concentrare, limită, germinație, sămință etc. Se asociază uneori și cu exteriorizare excesivă, împrăștiere, focalizare și centrare pe sine³³¹.

Linia ca semn plastic are potențial de creare a formei, volumului, spațiului, culorii, texturii, mișcării și dinamicii; linia separă, leagă, secționează, ordonează, conturează forma, spațiul plastic, în construcții logice³³²; are aspect dinamic bine conturat și în funcție de direcția deplasării sau tip (dreaptă, frântă, curbă, etc.), are o semantică foarte diferită, cu expresivități și semnificații deosebite³³³. Linia în pictură a fost valorificată cu succes de V. Gogh, H. Matisse, P. Picasso, G. Braque, A. Masson, De Chirico, V. Vasarely, M. Brion, , N. Knobler, N. Tonitza, T. Pallady, G. Petrașcu ș. a. H. Read susținea că „linia nu este un simplu contur, ea sugerează și mișcare, și masă”, că aceasta „devine nervoasă și sensibilă la limitele obiectelor, alertă și instinctivă”³³⁴. A. Lhote pune accent deosebit pe liniile curbe și drepte, pe raportul dintre ele, considerând că „fiecare curbă tinde spre o viață proprie”³³⁵, iar R. Berger releva „linia ca unul din principiile picturii”³³⁶.

³²⁷ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009. p. 63.

³²⁸ BERGER, R. *Descoperirea picturii. Arta de a vedea*. Vol. I. București: Meridiane, 1975, p. 71.

³²⁹ KLEE, P. *Pedagogical Sketchbook*. Abe Books, 1925.

Disponibil: https://monoskop.org/images/0/07/Klee_Paul_Pedagogical_Sketchbook_1953.pdf

³³⁰ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. 3, București: Artemis, 1995, p. 5.

³³¹ APROTOSOAIIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice*. În: *Artă și Educație Artistică* 2012, Nr. 1(19), Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, p. 9.

³³² *Ibidem*, p. 11.

³³³ *Ibidem*, p. 12.

³³⁴ READ, H. *Semnificația artei*. București: Meridiane, 1969, p. 48-49.

³³⁵ LHOT, A. *Tratat despre peisaj și figură*. București: Meridiane, 1969, p. 117.

³³⁶ BERGER, R. *Descoperirea picturii. Arta de a vedea*. Vol. I, București: Meridiane, 1975, p. 175.

În opera lui F. Goya, invizibilitatea liniei aduce numeroase expresivități și proprietăți deosebite (devin neobservabile, contopindu-se într-un tot întreg; fig. A.2.89)³³⁷; P. Klee conferă liniei personalitate, o definește ca „mijloc primar de exprimare a omului”, care sugerează mișcare, o trece prin diferite stadii „temperamentale”, afirmă că „linia trebuie studiată în structurile naturii, pentru a-i descoperi funcțiile dinamice”³³⁸ (fig. A.2.90). Linia are conotații asociativ-simbolice multiple, valoarea ei expresiv-semnificativă depinde de lungime, grosime, direcție, structură, traseu, amplasare în spațiul plastic: liniile subțiri pot reda zonele luminoase, culorile deschise, materiile fine, ușoare, iar cele groase sunt folosite pentru a reda umbrele, culorile întunecate și materiile grele³³⁹. În artele plastice, linia poate fi redată prin diferite tehnici, procedee de lucru, expresivități plastice inedite, amprentate adesea de temperamentul artistului. Teoreticianul Z. Dumitrescu susține că „dreaptă sau curbă, plană sau spațială, linia dispune de un arsenal extins de elemente de expresivitate plastică, stând la baza unei gramatici fundamentale a imaginii plastice”³⁴⁰.

Linia este un mijloc eficient de comunicare a afectivității în pictură, de materializare a simțurilor, emoțiilor și trăirilor, fiind și simbol al dinamicii și infinitului. În funcție de tip, formă, sens, mărime și poziție se asociază cu anumite caracteristici și semnificații³⁴¹ (tab. A.1.4). „Liniile reci creează forme reci și semnifică liniștea, duritatea, solemnitatea, aspirația; liniile calde creează forme calde și semnifică bucurie, exaltare, atenție, relaxare”³⁴². Gruparea liniilor în diferite poziții într-o compoziție creează expresivități și semnificații diferite: linii de aceeași grosime – simplitate; linii de grosimi diferite – complexitate; linii paralele (orizontale, verticale, oblice) – ordine, armonie; linii orizontale scurte și subțiri exprimă liniște, stabilitate, repaus; linii orizontale lungi și paralele exprimă amploare, măreție; linii verticale paralele dispuse la distanțe egale denotă ordine, grandoare, armonie³⁴³. Forma liniei poate fi determinantă în crearea ritmului liniar: linia dreaptă creează un ritm riguros, rece, ce evocă exactitate, raționament, luciditate, forță, asprime. Asociate cu cele frânte și intersectate, creează senzația unui ritm dinamic plin de vitalitate și fermitate; linia curbă determină stări complexe pe planul expresivității plastice, are caracter feminin, delicat, cald și moale; compozițiile cu ritm liniar curb creează sensibilitate, emotivitate, pot fi asociate cu regnul viu animal și vegetal, sugerând tema vivacității, a creșterii

³³⁷ ȘUȘALA, I. *Culoarea cea de toate zilele*. Chișinău: Lumina, 1993, p. 6.

³³⁸ KLEE, P. *Album-antologie*. București: Meridiane, 1972, p. 11,16.

³³⁹ APROTOSOAIE-IFTIMI, A.-M. Op. cit., p. 12.

³⁴⁰ DUMITRESCU, Z. *Structuri geometrice. Structuri plastice*. București: Meridiane, 1984, p. 11.

³⁴¹ APROTOSOAIE-IFTIMI, A.-M. Op. cit., p. 12.

³⁴² DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală*. Chișinău: Prim, 2010, p. 29-31.

³⁴³ Ibidem, p. 76.

și mișcării³⁴⁴. Organizarea ritmică a imaginii permite direcționarea atenției spre un anumit loc al spațiului plastic, face posibilă dezvăluirea intenției artistului, oferă mișcare și dinamism compoziției (fig. A.2.91). Un ritm alternativ implică o dinamică și focalizare pe un motiv repetat, iar ritmul progresiv este caracterizat printr-o creștere sau scădere treptată a mărimii, numărului sau oricărei alte calități a elementelor ce se repetă³⁴⁵.

Ritmul uniform transmite sentimentul de mișcare continuă, monotonă și infinită, este folosit des în ornamente și în arta decorativă; ritmul neuniform sugerează un sentiment de dezordine, haos, neuniformitate³⁴⁶. Există ritmuri în scădere, în creștere, cu ordine metrice diferite, ce dau asociații vaste: compozițiile ritmice cu aspect static, calm, relaxant, creează sentimente de ordine și structură, pe când cele pline de asimetrie, disonanță și haos sunt percepute ca o stare conflictuală și de incertitudine³⁴⁷ (fig. A.2.92). Ritmul ascendent, de aspirație, folosește verticalele; pentru exprimarea calmului și repaosului se utilizează orizontalele, iar nesiguranța și dezorientarea – prin linii de diverse direcții și forme³⁴⁸. Aceleași posibilități expresive oferă și raporturile dintre linii: paralelism, convergență, perpendicularitate, divergență etc. Astfel, ritmul organizează dinamica și structura internă a operei, creează o anumită „muzicalitate” a imaginii („Improvizatii” și „Compoziții” de W. Kandinsky, fig. A.2.76, A.2.77; „Sonatele” lui M. Čiurlionis, fig. A.2.78, A.2.79)³⁴⁹.

Arta vizuală este statică, iar ritmul vine s-o însuflețească, să-i confere dinamism și mișcare. În operele multor maeștri ritmul devine „semn distinctiv”: S. Botticelli – ritmurile mișcărilor, faldurilor hainelor (fig. A.2.72); verticalele figurilor alungite ale lui El Greco, asemănătoare cu ritmurile arhitecturale ale bisericilor gotice, vin să exprime gânduri spirituale (fig. A.2.93); P. Klee folosea repetarea pentru un ritm asemănător cu muzica; Van Gogh aprecia ritmul tușei și al liniei (fig. A.2.94); P. Mondrian – ritmul echilibrat (fig. A.2.95); A. Rubliov – ritmul curbilor în conturul aripilor îngerilor, poziția corpului (simbol al unității, divinității, păcii și armoniei; fig. A.2.86). Picturii îi este inerent și ritmul cromatic, spre ex. P. Cezanne – în formele colorate identice (fig. A.2.96), P. Klee (fig. A.2.97), H. Matisse (fig. A.2.84). Nemijlocit legată de ritm este simetria, regăsită în toate structurile universului, care sugerează ordinea primară cosmică, principiul divin de organizare a materiei. Artiștii din Renaștere percepeau simetria ca o reflectare a stării ideale, echilibrate, ca o ordine divină universală (fig. A.2.98). Simetria creează ordine în compoziții, asociindu-se perfect cu armonia, frumusețea, perfecțiunea,

³⁴⁴ Ibidem, p. 76.

³⁴⁵ Ibidem, p. 69-71.

³⁴⁶ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009. p. 112.

³⁴⁷ Ibidem. p. 113.

³⁴⁸ Ibidem, p. 113.

³⁴⁹ Ibidem, p.114.

principiul divin, formele perfecte, echilibrarea³⁵⁰. Semnificația imaginii artistice este în dependență directă de axa de simetrie a compoziției, care poate fi orizontală – asociată cu calmul, liniștea, statică; verticală – asociată cu dinamism, înălțare, aspirație; sau oblică, diagonală – asociată cu dinamism extrem, impuls creator. Opusul simetriei – asimetria, exprimă acțiune, mișcare, dinamism maxim, diversificare, sugerează naturalețe, provoacă inconștient anxietate, dezechilibrare³⁵¹.

Legat de simetrie și ritm, echilibrul vizual în imaginea artistică relaționează elementele compoziției (linie, formă, culoare, spațiu, textură) prin greutatea lor vizuală. O imagine dezechilibrată „se răstoarnă”, dă senzația de cădere, instabilitate, neliniște, crează tensiune, distorsiune, dinamism, iar compoziția echilibrată sugerează ordine, stabilitate, confort, statică. Echilibrul simetric creează un sentiment de ordine, stabilitate, raționalitate, solemnitate și formalitate, și este folosit des în arta religioasă³⁵² (fig. A.2.99); echilibrul asimetric contrabalansează diferite elemente, este mai puțin formal și mai dinamic decât echilibrul simetric, de ex., o formă întunecată poate fi echilibrată de mai multe forme deschise (fig. A.2.94). Echilibrul radial se asociază perfect cu naturalețea, perfecțiunea, forma ideală sacră³⁵³.

Textura și factura, semn plastic ce ține de aspectul exterior al formelor, caracterul și specificul materialelor obiectelor³⁵⁴, pentru artiștii contemporani este elementul de bază al operei picturale și unul din principalele mijloace de exprimare, capătând adesea sens independent, prin senzații și asociații specifice³⁵⁵. Pictorul poate transmite informația, mesajul și ideea prin textura operei sale. Dobândind vocație proprie, ea devine o modalitate certă de exprimare a emoțiilor, sentimentelor, trăirilor lăuntrice ale artistului³⁵⁶. Prin intermediul texturii, limitele spațiului plastic se extind, depășesc planul imaginii, crează iluzia multidimensionalității și mobilității ei, devenind o „construcție” a operei, esența materială a „idealului” creat (fig. A.2.100). În pictură textura este înzestrată fie cu o funcție auxiliară, subordonată altor mijloace de exprimare artistică ca compoziția, ritmul, culoarea etc., fie dobândește o valoare expresivă independentă, unde capătă sens propriu și devine o modalitate de a releva impulsul emoțional al artistului³⁵⁷.

Tușa de vopsea nu este doar o mișcare mecanică a pensulei, ci o traducere a gândurilor și sentimentelor artistului, modelată prin aplicări speciale, adesea proprii pictorului. Astfel,

³⁵⁰ Ibidem, p. 108.

³⁵¹ Ibidem, p. 109.

³⁵² Ibidem, p. 106.

³⁵³ DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală*. Chișinău: Prim, 2010, p. 104.

³⁵⁴ Ibidem, p. 36.

³⁵⁵ Ibidem, p. 39.

³⁵⁶ ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001, с. 32.

³⁵⁷ ШТОЛЬЦ, М. *Фактура как средство решения композиционных задач в живописи Дмитрия Кустановича*. Disponibil: <https://dkust.com/about/article/faktura.html>

conținutul semantic al operei depinde mult de tipul ales al tușelor. R. Berger considera că „tușa în individualitatea sa se deosebește prin dimensiune, orientare, consistență, viteză, urmă și dă un accent personal scriiturii artistului”³⁵⁸. Conținutul semantic al texturii depinde de tipul tușelor: cele netede dau senzația de catifelare, uniformitate, integritate (pictura renaștină italiană, pictura din Țările de Jos, pictura olandeză); o tușă groasă, păstoasă are efect expresiv, material, dinamic, tactil, creează relief (pictura impresionistă, expresionistă)³⁵⁹. Vopseaua aplicată gros pe suprafața pânzei aduce subiectul mai aproape, iar opera pare mai voluminoasă și mai mare; textura subțire creează o senzație de îndepărtare și ușor³⁶⁰. *Pata de culoare*, caracterul căreia în pictură adesea este incidental, cu configurație imprevizibilă, mai ales în compozițiile asociative abstracte, sugerând prin aspectul ei anumite forme imaginare, *are în ea o forță sugestivă asociativă mare* (A. Sârbu, fig.A. 2.101, A.2.102; A. Renoir, fig. A.2.103; P. Mondrian, fig. A.2.104).

2.2. Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală

Comunicarea prin imagine, veche de când lumea, apare cu mult înaintea scrisului, originea lui fiind tot pictografică (oamenii transmiteau mesaje desenate, pictate, prin picturi rupestre, ieroglife egiptene, pictograme maya ș.a.). „Gândirea vizuală”, cum a numit-o P. Klee, e cea mai veche pe scara evoluției umane: imaginea e mai ușor de înțeles decât cuvântul abstract³⁶¹. Astăzi arta este abordată ca formă de comunicare, un metalimbaj ce include propriul sistem de semne și coduri cu conținut informațional specific. Comunicarea artistică are particularități specifice, ce o disting radical de alte tipuri de comunicare (comună, științifică). Pe lângă caracterul ontologic dublu (fenomen material și spiritual în acelaș timp) opera artistică are un aspect semiotic bine structurat, ce dezvăluie raportul dintre aceasta și receptor, particularitățile limbajului artistic, tipurile semnelor plastice, valențele lor asociative și semnificative. Perspectiva semiotică a artei a făcut ca tradiționalul concept de comunicare artistică să beneficieze de interpretări și semnificații mult mai ample și profunde³⁶².

Experiența artistică contemporană, dominată tot mai mult de căutarea mijloacelor noi de expresie, complicare a structurilor formale, sporire a capacității de semnificare a limbajului artistic, prin transpunerea sa în configurații inedite a îndepărtat arta de limbajul clasic, fapt ce a

³⁵⁸ BERGER, R. *Descoperirea picturii. Artă de a vedea*. Vol. I, București: Meridiane, 1975, p. 15.

³⁵⁹ ГОЛЫБЕВА, О. Op. Cit., c. 32.

³⁶⁰ Ibidem, p. 33.

³⁶¹ KLEE, P. *Gândirea plastică. Teoria formei și a configurării*. Vol. I. București: Unarte, 2023, p. 10.

³⁶² COJOCARU, S. *Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, Vol.2, Chișinău, 2020, p. 53-54.

determinat ulterior o ruptură în planul expresiei dintre artă și public, rezultând problema interpretării și inteligibilității artei. Apare, astfel, problema accesibilității artei și înțelegerii limbajului specific al ei. Opera artistică în acest context reprezintă un sistem de imagini artistice, cu *limbaj vizual bipolar* (raportat atât la obiecte, forme reale concrete, cât și la lumea imaginară spirituală), integrate într-un tot întregu. Filosoful român G. Georgiu consideră *imaginea artistică una din formele de comunicare ce reprezintă un semn complex*, care unește organic expresia cu semnificația, „semn capabil să trezească anumite trăiri în subiectul receptor, prin forma expresivă a conținutului și stilul original al operei”³⁶³.

„Imaginea artistică unifică două dimensiuni: una concret-sensibilă (expresia) și alta ideatică (semnificația, mesajul), fiind o sinteză între abstract și concret, material și ideal, general și particular. Imaginea artistică este sugestivă, expresivă, figurativă”³⁶⁴. Imaginile pictate conțin un bogat limbaj specific de semne plastice (culori, forme, simboluri) cu caracter aproape universal, care totuși nu au reguli strict stabilite și pot să difere de la o țară la alta. Aceeași temă poate avea un mod de tratare foarte diferit (ex. picturile „Ispita Sf. Anton” a lui I. Bosch și S. Dali, fig. A.2.105, A.2.106). Astfel, „opera de artă se semnifică pe ea însăși”³⁶⁵. Semnele și simbolurile reprezintă elementele de bază ce guvernează procesul comunicării vizuale, din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Semioza nelimitată a acestora prezintă posibilități multiple și practic inepuizabile de transmitere a semnificațiilor, mai ales în artă și pictură.

Pictura se prezintă, astfel, cu un strat multiplu de sensuri cu valențe aproape universale, ancorate în subiectivitatea generatoare de semnificații și interpretări semantice diferite. Analiza semiotică a deschis noi perspective în cercetarea artei ca formă de comunicare prin redescoperirea importanței limbajului vizual artistic; limbaj polisemantic conotativ, expresiv și imprevizibil, original și subiectiv, afectiv, cu conținut ambiguu, cu semnificații multiple, dependente de expresie (mijloc de comunicare, mesaj) și context (istoric, cultural), și care conferă un caracter deschis operelor (prin lecturi multiple), în funcție de orizontul de așteptare și patrimoniul cultural al receptorului. Limbajul plastic pictural include structurări și semnificații cromatice, formale, gramatică vizuală, sisteme de semnificare și codare a informației vizuale, semne plastice cu interpretare specifică, sisteme materiale de punere în formă, reguli de sintaxă (combinare a semnelor) și semantică (interpretare denotativă), asociații comune sau particulare. Orice tablou utilizează astfel de semne și simboluri, pictura determinând, astfel, dezvoltarea

³⁶³ GEORGIU, G. *Cultură și comunicare*. București: Comunicare.ro, 2008, p. 214. Disponibil: ru/scribd.com

³⁶⁴ Ibidem, p. 215.

³⁶⁵ BERGER, R. *Descoperirea picturii. Arta de a vedea*. Vol. I. București: Meridiane, 1975, p. 114.

gândirii asociative simbolice, cunoașterea codurilor culturale existente, o percepție deosebită a frumosului³⁶⁶.

Semioticianul I. Lotman considera arta drept un sistem de organizare și codificare a informației, care face posibilă traducerea informației dintr-un cod în altul, a non-sensului în sens³⁶⁷; cercetătorul L. Strauss definește arta ca sumă de reguli și norme, coduri și semnificații³⁶⁸. Semioticianul U. Eco, la fel, vedea arta ca un proces de semnificare și comunicare, menționând că comunicarea rezidă nu în raportul dintre cod și mesaj, ci în mecanismele percepției³⁶⁹. Codul reprezintă un sistem menit să asigure corespondența dintre elementele grafice vizuale și unitățile perceptive culturale, codificate anterior experienței perceptive³⁷⁰. În viziunea lui U. Eco „semnele sunt codificate cultural”³⁷¹. Semnul artistic ca instrument de structurare impune reguli, anumite coduri de lectură și interpretare, semnificații, indicii raportate la mediul înconjurător, sistematizare socială, culturală și axiologică³⁷². Semnele nu se referă atât la obiect, cât la conceptul lui (Saussure), ex. un cerc pe cer va ține locul Soarelui (fig. A.2.107). Semnele plastice sunt organizate în sisteme de coduri, iar cultura este mediul în care acestea operează, le leagă „interdisciplinar”, creând un univers mai larg, o coeziune și unitate între mai multe sisteme de coduri. Într-o cultură pot exista mai multe coduri, asigurându-se astfel o comunicare metalingvistică.

Din perspectivă semiotică, pictura este un sistem de semne și practici semnificante prin care artistul codifică experiența și mesajul în tablourile sale. Opera (semn / mesaj) are o structură de suprafață (expresia) și alta – de adâncime (conținut) ce trimite la înțelesuri mult mai ample. Pictura apare „ca un ansamblu de limbaje, simboluri și semnificații integrate într-un mesaj artistic”³⁷³, coduri din semne plastice (culori, forme, linii, pete, texturi etc.) care interacționează între ele prin variate relații și semnificații multiple. Mesajul transmis de opera artistică este o construcție de semne care, în urma interacțiunii cu receptorul, produce înțelesul³⁷⁴. Pentru a decodifica aceste semne receptorul trebuie să cunoască elementele limbajului artistic vizual, să fie inițiat în tainele culturii, să cunoască valorile și credințele acestuia. Pictura ca formă de

³⁶⁶ BLAGA, L. *Artă și valoare. (Trilogia valorilor III)*. București: Humanitas, 1996, p. 38, 73-74.

³⁶⁷ LOTMAN, Iu. *Cultură și explozie*. Pitești: Paralela 45, 2004, p. 28-38.

³⁶⁸ COJOCARU S. *Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală*. În: „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, vol.2, Chișinău: AMTAP, 2020, p. 53

Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/53-54_27.pdf

³⁶⁹ ЛОТМАН, Ю. *Статьи по семиотике культуры и искусства, избранные статьи*. Санкт-Петербург: Академический Проект, 2002, с. 129-132.

³⁷⁰ ECO, U. *La structure absente*. Barcelone: Lumen, 1972, p. 188.

³⁷¹ Idem. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 274.

³⁷² Ibidem, p. 255

³⁷³ SEBEOK, T. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Humanitas, 2002, p. 6.

³⁷⁴ ECO, U. *O teorie a semioticii*. București: Meridiane, 2003, p. 65.

comunicare, reprezintă un semn complex, ce unește organic expresia cu semnificația, care prin forma sa originală e capabilă să trezească trăiri, ecouri emoționale, asociații mentale specifice în conștiința receptorului. Specificul limbajului pictural constă în conținutul și forma semnelor plastice (figurale și picturale) care adesea inventează un „limbaj semantic” propriu unui tablou anumit³⁷⁵. Semioticianul U. Eco afirma că tabloul „reprezintă momentul în care un fenomen semiotic ia naștere, în care este propus un cod, prin valorificarea celor precedente”³⁷⁶. Semnele plastice nici până astăzi nu au fost pe deplin studiate și catalogate, vocabularul picturii fiind infinit, prin semnificații multiple și inepuizabile. Forța expresiei unui semn plastic depinde de relațiile acestuia cu elementele din cadrul compoziției, în interiorul tabloului există totdeauna o relație de comunicare între semne, simboluri, forme și culori.

Elementele izolate ale imaginii nu au niciodată un înțeles de sine stătător, dar, integrate într-un tot întreg, preiau o parte din înțelesul/sensul general al imaginii (fig. A.2.108). Imaginile picturale sunt polisemantice și implică lanțuri întregi de semnificații și asociații, care uneori pot stârni confuzii la nivel semnificativ. U. Eco considera că orice enunț plastic poate fi exprimat prin formă, culoare și textură, mai ales prin ansamblul acestora, iar semnificațiile se regăsesc nu atât în elementele în sine, cât în relația dintre ele³⁷⁷. Semnul plastic se referă nu atât la obiectul real, cât la conceptul plin de semnificații, reprezentând esența mesajului vizual artistic (concepție susținută și de F. Saussure)³⁷⁸. Semnul plastic trimite mereu la o idee, la actualizarea unui concept, a unui „eidos”, care nu poate fi definit decât prin forma sa spațială. Semnul plastic nu are referent în lumea reală, valorile lui rămân adesea indefinite.

Cea mai cunoscută clasă de semne plastice artistice sunt semnele ornamentale (geometrice, fitomorfe, zoomorfe etc.) folosite de multe popoare inițial drept mijloc de comunicare. Dependența semnului de obiect se află la originea semnului, iar raportul semiotic se construiește prin punerea în joc a tuturor elementelor convenționale (forme, figuri)³⁷⁹. Semnele picturale, deși apropiate ca formă, devin totuși, subordonate sensului. În lucrarea sa „Opera picturală” R. Passeron menționa „într-o pânză totul e semn. Câteva pete colorate, niște simple trăsături pot include în ele o forță expresivă egală cu a celei mai complicate și mai reprezentative

³⁷⁵ COJOCARU, S. *Aspectele tipologice asociativ semnificative ale semnului plastic în pictură*. În: Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, ed. II, 22 septembrie 2020. Chișinău: AȘM, 2020. p. 72-76. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul_cultural_de_ieri_2020_culegere%2Barticole_site.pdf

³⁷⁶ Ibidem, p. 325

³⁷⁷ ECO, U. *Trațat de semiotică generală*. București: Editura Științifică, 1982, p. 4.

³⁷⁸ COCCIOP, Ф. *Труды по языкознанию*. Москва: Прогресс, 1977, с. 98.

³⁷⁹ ECO, U. *La structure absente*. Barcelone: Lumen, 1972, p. 188.

figuri”³⁸⁰. Structurile formale și cromatice ale tabloului sunt totdeauna dependente de „materia” semnificantului. Cercetătorul R. Arnheim spune că „orice pictură are un înțeles, orice operă de artă spune ceva”³⁸¹.

În pictură se regăsesc toate *tipurile de semne* clasificate de S. Pierce, întemeiate pe trei tipuri diferite de relații posibile între *semnificant și interpretant (receptor)*, clasificare ce a ordonat multitudinea imaginilor artistice: *indiciul*, semnul unei imagini de referință (fumul, de ex. indiciu pentru foc; fulgerele, norii denși – pentru furtună, fig. A.2.109; umbra – pentru lumină etc.); *semnele iconice*, configurații grafice ce includ toată varietatea de semne figurale, inclusiv și semnele plastice; *simbolurile*³⁸². Într-o reprezentare semiotică picturală au dreptul la existență toate semnele, fapt ce se reflectă într-o relație iconico-plastică sugestivă și armonioasă pe pânză. *Semnele plastice* reprezintă unități sintactice care nu sunt niciodată izolate, ci puse în funcție narativă de opozițiile paradigmatică și sintagmatică la care iau parte. Forța expresiei unui semn plastic depinde de relațiile acestuia cu elementele prezente din cadrul compoziției, care prin limbajul și dialogul lor specific definesc mesajul operei picturale. *Semnul plastic are funcție dublă – una de comunicare și alta de semnificare*, de la referințe simple prezente onest pe spațiul plastic până la „trimiteri dincolo” și treceri la valori spirituale³⁸³.

Aportul semiotic al semnului plastic în pictură rezidă în cercetarea felului în care funcționează comunicarea și semnificarea lui, relațiile dintre cod și mesaj, semantica și asociațiile simbolice legate de el. Semnul plastic cuprinde *semnificantul* (existența fizică a semnului) și *semnificatul* (conceptul mental la care semnul se referă), din sinteza dată rezultând semnificația sau înțelesul. *Semnificantul* poate fi urma lăsată pe pânză așa cum o percepe receptorul (ex. o spirală, un cerc, linii paralele), pe când *semnificatul* este conceptul mental³⁸⁴, pe care îl trezește semnul în mintea omului, „infinitul”, „arhetipul”. Semnul plastic poate avea semnificație directă – *denotativă* (descriere sau reprezentare a semnificatului), și indirectă – *conotativă* (simbolismul obiectului respectiv la nivel individual)³⁸⁵. Semnificațiile conotative sunt exploatate mai ales de pictură, publicitate, unde utilizarea unei imagini are semnificații mai ales conotative, prin mecanisme asociative și simbolice specifice³⁸⁶. Semnul plastic niciodată nu

³⁸⁰ PASSERON, R. *Opera picturală*. București: Meridiane, 1982, p. 251.

³⁸¹ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Meridiane, 1979, p. 74.

³⁸² PEIRCE, S. *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990, p. 31.

³⁸³ COJOCARU, S. *Aspectele tipologice asociativ semnificative ale semnului plastic în pictură*. În: Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, ed. II, 22-23 septembrie 2020. Chișinău: AȘM, 2020. p. 72-76. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul_cultural_de_ieri_2020_culegere%2Barticole_site.pdf

³⁸⁴ SEBEOK, T. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Humanitas, 2002, p. 22.

³⁸⁵ Ibidem, p. 23.

³⁸⁶ HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Editure de Minuit, 1968, p. 144.

trimite la el însuși, ci trimite dincolo, depășind realitatea și trecând la valori spirituale³⁸⁷. „Semnul plastic are o structură dublă – una materială și alta sensibilă, uniune din care și rezultă semnificația, expresia, ideea”³⁸⁸.

Sunt trei familii mari de semne plastice: culorile (cromeme), formele (formeme, cromorfeme) și texturile. Aceste subsisteme sunt foarte bogate în diferite forme de expresie (linii, hașurări, nuanțe cromatice, densitate a vopselelor, forme plastice diverse, texturi etc.) și lecturi semnificante multiple³⁸⁹. *Semnele plastice figurale* (obiecte, forme) sunt semne iconice, care „reprezintă obiectul prin similaritatea sa” (Saussure) și se află într-un raport clar de analogie, asemănare și motivare față de obiectele la care se referă (pictura figurativă), dar au și un sens conotativ simbolic³⁹⁰. U. Eco consideră că „semnele figurale prezente în tablou au un sens conotativ adânc”³⁹¹. *Semnele plastice picturale* (culoare, textură, ritm) sunt bazate pe structuri formal-cromatice, analogie și anumite relații perceptivă. Semnele simbolice reprezintă mesajul codat din imaginile picturale care funcționează întotdeauna la nivel de conotație: imaginea unui copac poate semnifica specia biologică, dar și arborele genealogic, pomul vieții, „axis mundi”; imaginea unui măr poate semnifica viață, prosperitate, dar și cunoaștere sau tentație, ispită (fructul din pomul cunoașterii din grădina Raiului).

Cu cât nivelul cultural al privitorului este mai avansat, cu atât gama de interpretări este mai vastă. Ultimul nivel de analiză al unei opere este mesajul simbolic, care duce mereu dincolo de suprafața tabloului, la conceptul aproape arhetipal. Pe lângă *simbolurile generale*, în artă și pictură pot interveni și *simboluri personale*, particulare ale artistului (motivul ghetelor, floarea-soarelui la Van Gogh, fig. A.2.19, A.2.110; animalele la F. Marc, fig. A.2.20; cocoșul la M. Șagal, fig. A.2.111). Semnele plastice în spațiul pictural sunt regizate în funcție de opozițiile paradigmatică și sintagmatică la care iau parte. Acestea sunt inegale, flexibile, dependente de „mărimea semnificantului”, variind de la entități susceptibile de sens până la opere macrosemne („Pătratul negru”, „Pătratul roșu” de K. Malevici, fig. A.2.112, A.2.113). Condiția de existență a semnului artistic este ca el să fie expresiv, determinant și sugestiv, cu o prestanță estetică majoră.

Vizualizat prin prisma semioticii semnul plastic devine un super-semn (hiper-semn): *semnificația semnului plastic este axată mereu pe conținutul expresiv-ideatic al semnificantului*. Conținutul semnului plastic este fragil și dependent de context³⁹². Construirea unei identități vizuale picturale presupune folosirea simbolisticii cromatice, formelor, liniilor, petelor, luminii,

³⁸⁷ *Aportul semiotic in limbajul artistic*. Disponibil: <http://blogspot.com/>

³⁸⁸ GEORGIU, G. *Cultură și comunicare*. București: Comunicare.ro, 2008, p. 222.

³⁸⁹ MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 36.

³⁹⁰ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 104.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 104.

³⁹² ECO, U. *Le signe*. Bruxelles: Labor, 1982, p. 147.

perspectivei, formatul imaginii, tematicii, scheme întemeiate pe mecanisme perceptivă, ce produc diferite asocieri semnificativ-simbolice atât la receptor, cât și la producătorul operei de artă. Spre ex.: forma geometrică dreptunghiulară a imaginii artistice semnifică din perspectiva analizei semiotice încredere, egalitate, siguranță, verticalitate, iar forma rotunjită, dominarea liniilor curbe în imagine semnifică apropiere, căldură, intimitate³⁹³.

Arta și pictura reprezintă un ansamblu de coduri ce pun în relații variate semne sensibile și perceptibile cu semnificații multiple, realizate prin culori, forme inedite, semne grafice, structuri ale imaginarului simbolic, repere culturale. Cultura încorporează aceste semne și coduri într-un univers mai larg, creând coliziuni și legându-le „interdisciplinar”, care obțin accepții și semnificații universale (cercul, de ex., se consideră o structură benefică cu semnificații pozitive în toate culturile). Descifrarea codurilor culturale și artistice presupune cunoașterea culturii (atât a celei vechi, cât și a celei noi) la un nivel cât de cât elementar. În viziunea lui U. Eco, toate „semnele sunt codificate cultural”³⁹⁴. Limbajul artistic plastic reprezintă un sistem de semne-forme cu posibilități și semnificații practic nelimitate de combinare și interpretare, fiecare tablou având o structură și o semantică proprie. Limbajul pictural apelează des la metafore, simboluri, asociații, semne, prin aceasta căpătând noi conotații și resemnificări, ce deschid calea unor noi forme de asociații și interpretări.

În opinia lui U. Eco „opera de artă reprezintă un cod de semne, prin care artistul creează și nu imită, sugerează și nu reprezintă, semnifică și nu înregistrează, realizând o coordonare între perceput, real și imaginar”³⁹⁵. Funcția principală a limbajului vizual artistic constă în transmiterea unui mesaj dincolo de el însuși, dând astfel importanță raportului semnificație-semn. Imaginea (expresia) picturală poate fi înțeleasă fie direct, prin impactul afectiv provocat de forme și culori, fie în plan conceptual, prin mesajul ideatic. În acest proces complex al comunicării vizual-artistice funcția simbolică a limbajului plastic pictural capătă o importanță aparte, raportată realității umanizate³⁹⁶. O altă categorie de factori cu impact vizual-plastic este cea reprezentată de tehnicile artistice și stilul artistic³⁹⁷. Tehnica artistică este un factor plastic important și mijloc de expresie semnificativ în artele plastice: acuarela dă anumite semnificații (transparență, ușor, diafan), pictura în ulei – semnifică altele (bogăție cromatică, intensitate, corporalitate); stratul subțire de vopsea sugerează finețe, delicatețe (fig. A.2.24), iar tehnica

³⁹³ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 67.

³⁹⁴ ECO, U. *O teorie a semioticii*. București: Meridiane, 2003, p. 225.

³⁹⁵ Ibidem, p. 120.

³⁹⁶ COJOCARU, S. *Aportul semiotic al semnelor plastice în imaginea artistică picturală*. În: „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, Vol. 2, Chișinău: AMTAP, 2020, p. 53.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/53-54_27.pdf

³⁹⁷ BARTOS, M. Op. Cit., p. 122, 128.

păstoasă – relief, corporalitate, masivitate (fig. A.2.38). Tehnicile artistice presupun anumite efecte plastice obținute prin tehnici speciale, metode și procedee utilizate, ale materialelor de lucru folosite (tradiționale și netradiționale, tehnici mixte) și ale uneltelor (pensulă, cuțit ș.a.). În acest context expresia plastică picturală, caracterizată printr-o capacitate evocatoare și sugestivă mare, reprezintă o manifestare specifică transfigurată în sensurile unor idei și sentimente, prin semnificările formei plastice și culorii. În acest sens R. Berger remarcă că „frumusețea picturii nu depinde de imitarea unei frumuseți tip, ci de folosirea unei expresii prin limbajul plastic”³⁹⁸.

Pictura contemporană este caracterizată de arta nonfigurativă – formă compozițională ce se bazează pe concepte raționale, intuitive și libertăți maxime de manifestare (fig. A.2.114). Pictura nonfigurativă abstractă „redescoperă” din nou bazele primare ale culorii, liniei, materiei și formei, reformulează relația om-natură-societate, punând accent pe trăirile și raportul dintre lumea exterioară și cea interioară, pe sentimentele umane, intuiție și spontaneitate. Caracterizată de tensiunea căutărilor și experimentelor creativ-artistice de orice fel, arta contemporană propune noi scenarii și moduri de percepere, bazate pe conceptele transdisciplinarității; demers care prin aspectul „operei nefinisate” lasă loc unor intervenții mentale creatoare ale receptorului, lărgind posibilitățile de lecturare și receptare a acesteia, de realizare a unor conexiuni și asociații noi între elementele sugestive ale tabloului, conform fanteziei și culturii receptorului – relație ce facilitează o contemplare mai inedită și mai nuanțată a picturii.

2.3. Polivalența mijloacelor de expresie în compoziția picturală asociativă

Opera de artă este rezultatul unui proces de creație, iar structurarea unui spațiu plastic presupune îmbinarea armonioasă a elementelor de limbaj plastic și mijloace de expresie (materiale: vopsele, unelte etc.; plastice: punctul, linia, forma, culoarea etc.; și artistice: textură, tehnici, procedee anumite), care reprezintă un ansamblu de coduri semiotice, semantice și sintactice. În pictură forma și culoarea vin asociate împreună, completându-se și îmbogățindu-și valorile și valențele reciproc. Forma reprezintă configurația exterioară, înfățișarea sub care se prezintă orice obiect concret sau abstract din lumea înconjurătoare, desemnând și ansamblul calităților acestuia; „forma asigură structura lumii”³⁹⁹. În Dicționarul de Artă forma este definită ca „totalitatea mijloacelor de limbaj plastic vizual ce alcătuiesc aspectul exterior al operei de artă: linie, culoare, volum etc.”⁴⁰⁰. În artele plastice, forma se constituie în rezultatul procesului de

³⁹⁸ BERGER, R. *Descoperirea picturii*. București: Meridiane, 1975, p. 142.

³⁹⁹ Ibidem, p. 68.

⁴⁰⁰ ȘUȘALĂ, I., BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993, p. 73.

creație și include ideea sau conceptul ce stă la baza operei. Pierre Francastel afirmă că „meșterul nu numai realizează, ci și inventează forma”⁴⁰¹. Dan Cruțeru în cartea sa „Funcția socială a artei” vorbește despre forme grafice și picturale – „eidosfera”⁴⁰².

Forma, în dependență de configurațiile ei, acționează direct asupra percepției, accesând cele mai adânci nivele asociativ-intuitive ale memoriei prin mecanisme psihice speciale, ce includ intuiția, asociația, analiza, comparația etc. Orice formă corespunde unui anumit sens semantic și emoțional. Conform principiilor gestaltiste, creierul uman preferă lucrurile și formele simple, ordonate, pe care instinctiv le consideră mai sigure și productive (iau mai puțin timp pentru procesarea mentală). Confruntându-se cu formele complicate, creierul tinde să le reducă mental la forme mai simple⁴⁰³, care comunică informația mult mai rapid decât una complicată și detaliată. Identificarea unei forme se face după conturul ei; inițial este percepută forma generală, apoi componentele și structurile ei. Percepția formei este legată mult de aspectul emoțional și are loc prin mecanisme psihice asociative⁴⁰⁴.

Formulările semiotice contemporane se apropie mult de ideea platonice despre formele ideale și semnificațiile lor, considerându-le entități perfecte cu particularități specifice (Platon în lucrarea „Teoria formelor” descrie termenii eidos – „formă” și ideea – „caracteristică”)⁴⁰⁵. Deci, *forma are dimensiune dublă, una ține de aparență, și alta – cu valoare semantică și spirituală*. Cercetătorul R. Arnheim, la fel dă o încărcătură psihologică acestor doi termeni⁴⁰⁶. Reprezentative sunt studiile lui E. Panofsky despre percepția formei, care stabilesc două aspecte de generare a sensului: *factual* (aparține nivelului primar, unde semnificația apare în mod natural) și *expresiv* (semnificația se produce prin condiționări culturale, religioase sau istorice, convenționalisme, concepte)⁴⁰⁷. Formele picturale și grafice au asocieri și semnificații simbolice foarte diverse regăsite în gândirea umană universală; ele constituie gramatica vizuală a limbajului plastic utilizat de artiști, pictori, designeri etc. Aceste forme artistice transmit instantaneu, prin declanșarea unor reacții psihice profunde, cele mai complexe mesaje.

Datorită aspectelor sale simbolico-asociative, *formele reprezintă un puternic mijloc de comunicare*, adeseori nesesizat la nivel conștient. În discursurile picturale forma și culoarea au semnificații informaționale foarte ample și activează asociat ca semne plastice și mesaje

⁴⁰¹ FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Albatros, 1972, p. 67.

⁴⁰² CRUCERU, D. *Funcția socială a artei*. București: Meridiane, 1981, p. 206.

⁴⁰³ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Meridiane, 1979, p. 57.

⁴⁰⁴ КОПЕЦАНОВА, О. *Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция*. Москва: Феникс, 2014, с. 118.

⁴⁰⁵ MUSCĂ, V. *Introducere în filosofia lui Platon*. București, 2002.

⁴⁰⁶ ARNHEIM, R. Op. cit., p. 60.

⁴⁰⁷ PANOFSKY, E. *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*. București: Univers, 1975. p. 10.

artistice⁴⁰⁸. Formele în combinație cu culoarea, factura și lumina au un caracter asociativ-semnificativ pronunțat. Efectele acestora depind mult de cantitatea, calitatea și topica formelor⁴⁰⁹ (tab. A.1.7, A.1.8). Caracteristicile diferite ale formelor transmit emoții și semnificații diferite. În procesul de stabilire a semnificației, orice formă este analizată nu numai prin exteriorul ei, ci și prin esența sa lăuntrică (structura internă). Formele naturale și organice, reprezentate în pictură prin diferite structuri din natură, elemente ale florei, faunei, mineralelor ș.a. nu pun probleme deosebite în percepția semnificației. Acestea sunt neregulate, alcătuite din curbe, linii văluroase, contururi sinuoase dezechilibrate, care prin imaginea lor liberă și dezorganizată se asociază perfect cu naturalețea, spontaneitatea, familiaritatea (stilul Art Nouveau, fig. A.2.115)⁴¹⁰. Formele artistice sunt un produs artificial, create prin „metamorfoză”; transfigurarea în toate variantele făcându-se pentru un anumit context compozițional⁴¹¹.

Forma, de-a lungul istoriei artei, a evoluat de la figurativul clar și reprezentativ (picturile renașterii, realiste olandeze) spre nonfigurativul indefinit, neclar, abstract și ireal (abstracționiști, expresioniști). *Formele figurative* dau o informativitate totală, semnificațiile lor fiind destul de clare și accesibile; *formele nonfigurative* sunt abstracte, indefinite, reticente, aspiră uneori spre nivele arhetipale de interpretare a sensului (fig. A.2.116). Semnificațiile formelor nereprezentative sunt voalate, multiple, dependente de context și mecanismele asociative de percepție, care pot fi și individuale (pictorul animalist F. Marc asociază forma masculină a calului cu culoarea albastră, iar forma feminină a vacii cu culoarea galbenă, fig. A.2.20, A.2.117)⁴¹². Ca element de limbaj plastic, forma poate fi analizată din două perspective: 1) *formă-semn*; 2) *formă-compoziție*; sinonimă cu forma totală, unitară, integră, cu sens și înțeles general; semnele în forma dată se pot asocia și accepta reciproc, sau invers, se pot respinge expresiv. Forma are o estetică semiotică bine structurată, având echivalent de: 1) *semn formă-morfem*; 2) *semn formă-culoare – cromorfem (forme colorate)*, unde aceasta se amplifică, completează sau diminuează cu semnificațiile culorilor⁴¹³.

În pictură, forma, alături de culoare, este unul din principalele instrumente semantice cu latură estetică și afectivă bine pronunțată⁴¹⁴. D. Mihăilescu formulează conceptul *cromorfema*, care înseamnă și linie, și suprafață, și volum, și culoare. *Forma-culoare (cromorfema)* induce o percepție vizuală concomitentă a formei și culorii obiectului rezultată din suprapunerea lor

⁴⁰⁸ MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 11.

⁴⁰⁹ ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001, с. 9.

⁴¹⁰ COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*. În: Intertext Nr. 1/2 (57/58), 2021, Chișinău: ULIM, p. 147 - 151. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5765

⁴¹¹ DAGHI, I. *Compoziția decorativă volumetrică*. Chișinău: Tehnica – info, 2013, p. 26.

⁴¹² COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*, p. 147 - 151.

⁴¹³ MIHĂILESCU, D. Op. cit., p. 36.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 26.

simultană. Autorul susține că culorile și formele nu pot fi despărțite, ele sunt relativ „solidare”, constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale⁴¹⁵. *Datorită aspectelor sale asociativ-simbolice formele reprezintă un puternic mijloc de comunicare*, adeseori nesesizat la nivel conștient. În discursurile picturale forma și culoarea au semnificații informaționale foarte ample și activează asociate în spațiile artistice ca semne plastice și mesaje artistice complexe⁴¹⁶. Forma în pictură este corelată cu conceptul și interconectată cu conținutul, fiind posibilă însă și separarea ei de conținut, prin înlocuirea obiectelor reale cu cele formale sau abstracte, în special în compozițiile abstract-asociative.

Abstracționismul modern a acceptat cu succes aceste simplificări și abstractizări, creând un spațiu plastic nou și inedit prin combinarea formelor geometrice simple, a planurilor de culori și linii (suprematismul lui K. Malevich, neoplasticismul lui P. Mondrian, orfismul lui R. Delone, abstractizarea liric-emoțională a lui W. Kandinsky). Formele abstracte, deși ireale, sunt recognoscibile, constituind versiuni stilizate sau simplificate ale formelor naturale; astfel, o linie dreaptă poate descrie uneori o ființă umană. Pornind de la forma figurativă către cea expresivă, abstractă, conceptuală, mulți pictori redescoperă din nou forma: pictorul Piet Mondrian, spre ex., a explorat tema „copacului”, prelucrând-o și simplificând-o de-a lungul timpului, până a ajuns la forma sa esențială pură („Copacul gri”, fig. 2.104); cubiștii au optat pentru spațiul pictural în care primează acordurile cromatice și forma, susținute de linia modulată, suprafețe structurate și plane colorate, inserții de colaj și materiale netradiționale⁴¹⁷ (fig. A.2.118, A.2.119).

Limbajul formelor vizuale, figurativ sau abstract, este universal, simbolic, polisemantic și divers ca tratare și expresie plastică. Fiind destul de complex, perceperea mesajului estetic al formelor artistice rămâne și astăzi dificil; acesta poate fi înțeles numai printr-o cunoaștere suficientă și adecvată a gramaticii și semanticii lor. Forța expresivă a formelor este susținută întotdeauna de culoare, mai ales în pictură; acest raport inevitabil determină efectele exercitate de formă asupra culorii. Pictorul W. Kandinsky considera că forma poate exista și autonom, prin ea însăși, pe lângă definirea exterioară ea ascunde în sine o realitate interioară, „un sunet interior propriu”⁴¹⁸. „Cu cât componenta abstractă a formei se găsește într-o libertate mai mare, cu atât sonoritatea ei este mai pură și totodată mai primitivă”⁴¹⁹. W. Kandinsky atribuia acestora și calități spirituale⁴²⁰, considera că prin folosirea formelor abstracte se dobândește o receptivitate

⁴¹⁵ Ibidem, p. 37.

⁴¹⁶ MIHĂILESCU, D. Op. cit., p. 11.

⁴¹⁷ SUCIU, N. *Repere semantice în onomastica picturii contemporane*. Disponibil: https://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9_08_Suciu_Nicolae_ICONN_2.pdf

⁴¹⁸ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994, p. 56.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 61-62.

⁴²⁰ Ibidem, p. 59.

mai fină și mai puternică, opta pentru puține forme și compoziții epurate, subliniind „suplețea unei forme singulare”⁴²¹ (tab. A.1.5). În funcție de aspectele ei funcționale, forma poate avea următoarele semnificații⁴²² (vezi tab. A.1.7). Conform caracterului liniar al conturului, formele au următoarele aspecte semnificative⁴²³ (vezi tab. A.1.8).

Percepția umană orice formă complicată o reduce mental la forme mai simple⁴²⁴. Toate formele din univers, conform acestor idei, pot fi simplificate și readuse conștient la forme geometrice mai simple, principiu acceptat mai ales de pictură și desen. Simbolistica formelor geometrice primare derivă din diverse culturi din trecut: egiptene, grecești, axate pe știința despre geometria sacră – a arhetipurilor geometrice, folosite pe larg de filosofi, mistici, creștini, etc. la construcțiile antice, cât și la cele din prezent. Formele geometrice primare stau la baza creației și includ planuri invizibile, spirituale, lumi ale spiritelor, ființelor de lumină, îngerilor, realități profunde din planuri existențiale macro și microcosmice, corespund unei stări subtile prototipice, sacre și arhetipale. Prin formele geometrice primare se pot sintetiza și simboliza toate formele vizibile din univers⁴²⁵.

Simbolurile geometrice fundamentale – cercul, pătratul, triunghiul, rombul etc., numite și „forme eterne”, surprind forța spirituală și încărcătura energetică pe care acestea o posedă, devenind parte integrantă a multor compoziții picturale anume prin expresivitatea lor emoțională mare. Aceste simboluri, ca semne plastice, au calități impulsive, expresive și simbolico-asociative diferite. Formele geometrice sunt definite de un model structural regulat și recognoscibil, regularitate ce sugerează structura, ordinea, organizarea și eficiența. Forma lor dă impresii diferite: triunghiul – pare țepos; cercul – uniform, neted, închis în sine; pătratul – clar, drept, static. Asociativitatea uimitoare a formelor geometrice pare mistică, însă în structura lor abstractă, impersonală, poartă urme ale umanizării⁴²⁶. Pictorul W. Kandinsky considera că fiecare culoare e legată organic de o formă prin proprietățile lor energetice, ambele reprezentând o entitate cu personalitatea și individualitatea sa⁴²⁷, reciprocitatea efectelor dintre ele constă în faptul că valoarea culorii e subliniată prin anumite forme: culorile ascuțite sună mai puternic dacă sunt asociate cu forme ascuțite, culorile adânci sunt accentuate de forme rotunde⁴²⁸ (tab. A.1.5). Această idee a fost dezvoltată ulterior de Iohann Itten (concluzia că între forme și culori

⁴²¹ Ibidem, pp. 64-65.

⁴²² APROTOSOAIIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice*. În: Artă și Educație Artistică Nr. 1(19), Iași: UA „George Enescu”, 2012, p. 14. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/author_articles/362079⁷ Ibidem, p. 15.

⁴²³ Ibidem, p. 15.

⁴²⁴ ARNHEIM, R. Op. cit., p. 60.

⁴²⁵ COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*. În: Intertext Nr. 1/2 (57/58), 2021, Chișinău: ULIM, p. 147 - 151. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5765

⁴²⁶ Ibidem. P. 147 - 151.

⁴²⁷ KANDINSKY, W. Op. cit., p. 51.

⁴²⁸ Ibidem, p. 57

există afinități și corespondențe) și dovedită experimental de Iohann Hantzsch (stabilește asociații dintre formă și culoare)⁴²⁹.

Cercul, simbol universal polivalent, reprezintă absolutul, perfecțiunea cosmică, Eul, infinitul, echilibrul, eternitatea, întregul, călătoria lăuntrică, mișcarea ciclică etc⁴³⁰. Este forma de bază a construcțiilor arhitecturale străvechi și sacrale (ruinele orașelor vechi, altare, locuri de ardere, pietre jertfelnice etc.) și a mandalelor (modele geometrice budiste – reprezentare a universului și legilor creației) (fig. A.2.120). Platon considera cercul forma perfectă a universului (oul cosmic). În multe culturi este considerat și reprezentarea arhetipală a soarelui (motivele decorative vechi neolitice atestă aceasta), pământului, lunii, universului, corpurilor cerești, ciclurilor naturii; cultele religioase vechi îl asociau și cu zeițele feminine⁴³¹. Renașterea a considerat cercul forma perfectă, asociată cu Dumnezeu și rațiunea cosmică supremă (majoritatea compozițiilor picturale renașteriste au la bază cercul). Reprezentarea arhetipală a cercului se întâlnește în imaginea „mandalelor” (în sanscrită – formă circulară, cerc), simbol al ordinii mentale și universale. Toate religiile prezintă universul ca o mandală: în budism – imagini picturale rotunde din nisip colorat; în creștinism – fresce și icoane; în practicile spirituale – ca zodiac astrologic. Mandala este considerată particula elementară ce păstrează proprietatea întregului, matricea de construcție a universului⁴³².

Cercul este considerat forma cea mai perfectă și integră, simbol sacral al stării naturii, timpului, materiei fără început și sfârșit, al apei, maternității, feminității, forței și vigoarei vieții, al repetării, ritmului cosmic, eternei reîntoarceri, dinamismului⁴³³. Se asociază perfect cu grația și feminitatea (prin conturul său), sugerând căldură, afectivitate, confort, senzualitate, dragoste, completitudine, dă senzație de delicatețe și ușor, perfecțiune, împlinire, mobilitate, rotunjime, armonie și unitate⁴³⁴. Prin mișcarea liberă circulară, cercul poate reprezenta ciclul timpului, centrul unic în jurul căruia totul se învâрте; poate simboliza potențialul, germenul, embrionul (fig. A.2.121). Cercul înscris în patrat este un simbol cabalistic (ce semnifică scânteia divină, comuniunea cerului cu pământul) și creștin (forma bisericilor); patratul înscris în cerc semnifică ideea mișcării, schimbul ordinii existente. În iconografie cercul este folosit la reprezentarea aureolei sfinților (fig. A.2.122). Are proprietatea de a capta atenția, a sublinia sau accentua ceva

⁴²⁹ ЗЕЕМАХН, Э. *Общая энциклопедия художников с древнейших времен до наших дней*. Том. 16, Лейпциг, 1923, с. 16.

⁴³⁰ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 83.

⁴³¹ VASILESCU, V. *Semnele cerului (cultură și civilizație carpatică)*. București: Arhetip, 1993, p. 114.

⁴³² COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*, p. 147 – 151.

⁴³³ EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p.36.

⁴³⁴ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. vol. I. București: Artemis, 1994, p. 503.

anume⁴³⁵. Derivatele cercului (semicerc, curbe, arcuri, spirala, inel) poartă aceste valori într-un grad mai sporit sau diminuat. În pictură cercul se asociază uneori și cu motivul florii (simbolul „floarea vieții”, rozete, vitralii, fig. A.2.123).

Ovalul, derivat din forma cercului, preia multe din semnificațiile și simbolismul acestuia, se regăsește cel mai des în „oul cosmic” (Platon î-l considera forma perfectă a universului); concept vechi existent în majoritatea mitologiilor antice, care este o încercare de a explica nașterea lumii. Marele C. Brâncuși considera oul „maica tuturor formelor”, „el este începutul și sfârșitul”⁴³⁶. Oul conține germenul vieții, este un principiu primar de organizare, simbolizează nașterea (nașterea lumii își are originea în „oul primordial”), realitatea primordială ce se conține în germen, multitudinea ființelor vii⁴³⁷. Unele mitologii leagă oul cu haosul (tradiția chineză concepe haosul ca un ou) și creația lumii. Toate cosmogoniile consideră oul o imagine a totalității, des utilizată în mituri, legende, ilustrate cu succes și de pictori: „Copil geopolitic”, S. Dalli (fig. A.2.124), „Metamorfoza lui Narcis”, S. Dalli (fig. A.2.125); „Leda și lebăda”, M. Buonarroti; „Leda și lebăda”, C. da Sesto (fig. A.2.126).

Patratul, formă statică, tangibilă, este simbol al solidului, materiei, pământului, universului; dă efect de greutate și posesie, exprimă vigoare, stabilitate maximă, echilibru perfect⁴³⁸. Patratele și dreptunghiurile reflectă încredere, familiaritate, lucruri pământești materiale, inspiră egalitate și securitate, pot insufla și senzația de monotonie și plictiseală. Unghiurile lor drepte semnifică ordine, raționalitate și formalism⁴³⁹ (fig. A.2.127). În cultul buddist, patratul (conexiunea cu pământul) înăuntrul unui cerc (veșnicia eternă) semnifică relația dintre uman și divin; formă întâlnită des în mandale, ca simbol al naturii și proceselor ei de dezvoltare. Este forma arhitecturală de bază, stabilă și planimetrică, fiind simetric datorită celor patru laturi (semnifică direcțiile: nord, sud, est și vest; anotimpurile: iarna, primăvara, vara și toamna; elemente principale: aer, pământ, foc și apă; patru faze ale lunii etc.), semnifică lumea în echilibru, stabilă și liniștită⁴⁴⁰. Cubul, formă patrată volumetrică, are aceleași semnificații, fiind și un simbol al înțelepciunii, adevărului, aspectului moral înalt.

Triunghiul este un simbol străvechi cu conotații mistice, magice, spirituale, cu semnificații și asociații foarte vaste, bazate preponderent pe cifra trei și aspectul trinității:

⁴³⁵ VULCĂNESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. București: Editura Academiei, 1982, p. 149.

⁴³⁶ ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Ediție digitală, 2016, p. 485. Disponibil: <http://cimec.ro>

⁴³⁷ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. II, București: Artemis, 1994, p. 423.

⁴³⁸ ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2001, с. 9.

⁴³⁹ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 81.

⁴⁴⁰ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Vol. III, București: Artemis, 1994, p. 10.

Trinitatea Divină, Dumnezeu (aureola sfinților în forma unui triunghi echilateral – reprezentare a divinității supreme, armoniei și proporției de aur); naștere-moarte-viață, lumea din adâncuri-lumea reală-lumea celestă, trecut-prezent-viitor, fazele lunare (luna în scădere-luna plină-luna în creștere), stadiile femeii (fată tânără-mamă-bătrână), etc⁴⁴¹. Este o formă dinamică, ce simbolizează ascensiunea, înălțarea, activitatea, mobilitatea, inteligența, credința, descoperirea, revelația, evoluția, dezvoltarea, direcționarea, scopul, masculinitatea, gelozia, agresia, tensiunea, violența, conflictul, situația acută. Simbol al focului, gândirii pătrunzătoare, poate semnifica echilibrul, armonia, iluminarea, munca, talentele, abilitățile, procesul de evoluție, punctul înalt al transformării, spiritualitate, aspirații și scopuri fundamentale⁴⁴² (fig. A.2.128).

Triunghiul poate avea înțelesuri diferite în funcție de orientarea sa: poziționat cu vârful în sus, este asociat cu energia constructivă solară, acțiunea, ascendența, ambiția, îndrăzneala, înălțarea, forța masculină și creatoare, tatăl, muntele, focul, aerul, impulsul ascendent tineresc, elanul, energia; poziționat cu vârful în jos reprezintă instabilul, manifestarea, femininul, forța divină a femeii, uterul, peștera, apa, pământul, grația divină, vibrațiile selenare, coborârea, pasivitatea⁴⁴³. Triunghiurile sunt stabile atunci când „stau” pe baza lor – una din laturi, și instabile în caz contrar; dinamica lor stabilitate/instabilitate poate sugera conflictul sau forța de neclintit; echilibrate sunt simbol al legii, dreptății, științei, religiei; pot indica sensul mișcării în funcție de orientarea vârfului său. Triunghiurile cu bază mare sunt asociate cu stabilitate, fermitate; cele cu baza mică sugerează mișcarea și ascendența accentuată. Ca motiv decorativ apare în arta populară în ornamentele „calea răătăcită”, „calea ocolită”, „colți de lup”, „ferestrău” etc⁴⁴⁴. Cultura celtică a utilizat triunghiul într-o gama largă de simboluri: „triskelion”, „triquetra”, vestitele noduri celtice ș.a⁴⁴⁵. La greci, acesta apare sub forma glifei „delta”, cu semnificația unei intrări, porți, uși. Triunghiul cu ochi în interior constituie simbolul „ochiului atotvăzător” al lui Dumnezeu (fig. A.2.129); prin filosofia sa dualistă exprimă contactul dintre cer și pământ, lumile superioare și cele inferioare.

Steaua cu șase colțuri, Hexagrama, Pecetea lui Solomon, formă obținută din două triunghiuri intercalate, simbolizează armonia, ordinea, comuniunea dintre cer și pământ, perfecțiunea universului: cele șase colțuri semnifică șase zile ale creației, iar centrul – ziua de odihnă. Vârful de sus reprezintă lumea cerului, cel opus – lumea de jos, celelalte patru – punctele

⁴⁴¹ EVSEEV, I. *Dictionar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timisoara: Amarcord, 1994, p. 160. Disponibil: <http://ru.scribd.com>

⁴⁴² ГОЛЫБЕБА, О. Op. Cit., c. 10.

⁴⁴³ ANTONESCU, R. *Dictionar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Ediție digitală, 2016, p. 661. Disponibil: <http://cimec.ro>

⁴⁴⁴ COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*. În: Intertext Nr. 1/2 (57/58), 2021, Chișinău: ULIM, p. 147 - 151. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5765

⁴⁴⁵ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 80.

cardinale. Simbol mistic foarte vechi, în care triunghiul cu vârful în sus este asociat cu focul și masculinitatea, iar triunghiul cu vârful în jos este asociat cu apa și feminitatea; apare des ca ornament în arta populară și în special în cea religioasă (fig. A.2.130, A.2.131). Înainte de a deveni simbolul iudaismului, era un simbol al echilibrului dintre bine și rău⁴⁴⁶.

Rombul, figură dinamică, generatoare de energie și mișcare, este considerat un simbol feminin, erotic, al unificării materiei cu spiritul, cerului cu pământul, masculinului cu femininul. Formă rezultată prin aderarea a două triunghiuri sau deformarea unui patrat semnifică legătura dintre cer și pământ - vârfurile lui exprimă extremitățile crucii⁴⁴⁷. Rombul este și reprezentarea geometrică a legii universale a corespondenței, unifică aspectele joase cu cele superioare, lumile superioare cu cele inferioare. Este unul din cele mai vechi ornamente, în totalitate subordonat cultului solar, prezența acestuia fiind atestată încă în scrierea cuneiformă ca semn solar, care persistă și astăzi în arta populară⁴⁴⁸ (fig. A.2.132). Altă formă întâlnită des în structurile naturale este *Hexagonul*, ce se extinde într-un mod unic, la infinit, pe planul existențial (fagurii). Rețeaua formată seamănă cu o țesătură bine structurată; are legătură cu rețelele moleculare, celulare, cu formele de bază ale manifestării materiei; fiind înrudit și cu „floarea vieții”, împumutând astfel, din simbolismul acesteia (fig. A.2.108).

Formele spiralate se regăsesc în ciclurile naturale de dezvoltare ale organismelor vii, ale timpului și vieții, ale repetării și ritmurilor, sugerând procese de evoluție sau involuție, în dependență de sensul centripet sau centrifug, mișcare, creștere, dezvoltare. Spiralele pot simboliza originea, expansiunea, transformarea, fertilitatea, nașterea, moartea, continuitatea ciclică și progresivă. Sunt asociate des cu simbolismul cosmic (mișcarea planetelor, galaxiilor, atomilor); întâlnite în simbolismul religios și mistic (scări spiralate, nivelele lumii de dincolo, etc.) (fig. A.2.133). Spiralele duble pot semnifica matricea existenței materiei sau forțe opuse⁴⁴⁹.

Labirintul, înrudit cu spirala, este desprins din multe credințe și mitologii, fiind simbolul situațiilor limită; este legat de cultul soarelui și al morții (în ambele cazuri este vorba de drumuri fără sfârșit)⁴⁵⁰ (fig. A.2.134, A.2.135). Este axat și pe simbolismul firului (al aței), ce apare sub formă de lanț, funie, frânghie. În reprezentările vizuale apare sub formă de grote, caverne, viscere, motivul meandrului, linii șerpuitoare, motive ornamentale ca „secura cu tăiș dublu”, „coarnele taurului”, „drumul vieții”⁴⁵¹.

⁴⁴⁶ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol 3, București: Artemis, 1994, p. 133.

⁴⁴⁷ COJOCARU, S. *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice*, p. 147 - 151.

⁴⁴⁸ MILLER-VERGHY, M. *Vechi motive decorative românești*. București: Vestfala, 2007, p. 114.

⁴⁴⁹ ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. p. 625.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 349.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 350.

Formele simetrice se asociază perfect cu noțiuni precum corespunderea, identitatea, structuralitatea, perfecțiunea, armonia, ordinea, echilibrul, claritatea, ritmul, concordanța; dau un sentiment de soliditate și lipsă de haos. Simetria, constanta universală numită „armonia lumii”⁴⁵², a fost preluată de artiști și pictori în vulturile coloanelor, zidurile palatelor, templelor, cetăților, piramidelor, scheme compoziționale simetrice, succesiuni ornamentale ritmice (fig. A.2.136, A.2.137). Opusul simetriei – *asimetria*, exprimă dinamismul acțiunii, naturalețea, mișcarea, în unele cazuri se asociază cu haosul, dezordinea, dezechilibrarea. Caz aparte de simetrie sunt *Fractalii*, forme geometrice complexe care dau efecte ornamental-picturale deosebite, obținute prin multiplicarea formelor și generarea lor infinită, sugerând astfel autosimilitudine, formula creatoare a materiei și cosmosului, legile fundamentale ale universului, călătorii fără sfârșit, niveluri existențiale mai complexe (fig. A.2.138).

Legat de fractali este „Arborele Vieții”, întâlnit în toate culturile, unde îi sunt atribuite diverse simboluri fundamentale: pomul vieții, copacul cunoașterii din Rai, „Axis Mundi” (axa lumii), arborele revelator al misterelor, arbore totem, copacul de nuntă, arbore genealogic etc. (fig. A.2.47). Este un simbol cu puternice implicații spirituale, ce exprimă armonia dintre Cer și Pământ, Divin și lumesc, Creator și Creație⁴⁵³. *Formele de aur* au la bază proporția divină universală, „numărul de aur”, metaforă a intervenției spiritului divin în lumea materiei și corespunde modelelor arhetipale de creare a lumii. Mulți artiști și pictori, conștient sau intuitiv, au folosit în creațiile lor „numărul de aur”, șirul fibonacci, proporția divină, în special artiștii Renașterii: L. da Vinci în „Omul Vitruvian” (fig. A.2.139), „Cina cea de taină” (fig. A.2.140), „Mona Lisa” (fig. A.2.27), „Buna vestire”; S. Boticelli în „Nașterea lui Venus” (fig. A.2.141); Michelangelo în „Crearea lui Adam” (fig. A.2.142). Semnificațiile simbolice ale formelor geometrice sunt strâns legate de cifre și numere: fiecă formă geometrică se asociază cu un număr – „triada cosmogonică” (numere, forme, nume) este asociată cu tripla gradată a cunoașterii; care reverberază într-un limbaj arhetipal a reprezentărilor simbolice”⁴⁵⁴.

Culoarea și forma, fiind inseparabile, constituie elementele esențiale ale percepției optice; informația vizuală este cea mai rapidă și accesibilă pentru creierul uman, iar dominația culorii în ansamblul percepțiilor umane (80% din informație este furnizată prin văz și 20% prin celelalte simțuri: auz, tactil, chinesteziac etc.) dovedește însemnătatea ei. Fenomenul culorii a fost studiat de mulți artiști, pictori, cercetători, psihologi, filosofi și fizicieni, care de-a lungul timpului, prin diferite cercetări privind influența culorilor asupra psihicului uman, au ajuns la concluzia că

⁴⁵² VASILOI, A. *Simetria este armonia lumii*. Chișinău: Pontos, 2004, p. 5.

⁴⁵³ ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. p. 543.

⁴⁵⁴ VOSGANIAN, M. *Simbolism arhetipal trans/meta-cultural*. În: Revista Muzica 2017, Nr. 3, p. 37.
Disponibil: <http://www.ucmn.org.ro>

culoarea există atât în lumea exterioară, obiectivă a realității, cât și în lumea interioară, subiectivă a omului, generând multiple efecte emoționale, psihologice și intime în personalitatea umană⁴⁵⁵. Culoarea, în esență, este o caracteristică fizică a radiației electromagnetice, ce provoacă anumite senzații vizuale, fiziologice și psihologice. Percepția culorii este determinată de compoziția spectrală a frecvențelor de undă, contrast, luminozitate, particularitățile fiziologice ale sistemului vizual, starea sistemului nervos și al psihicului uman, experiență, mediu⁴⁵⁶.

Din timpuri străvechi, lucrurile și fenomenele au primit diferite asocieri cromatice, semne și simboluri de culoare; la rândul lor culorile au primit diverse asocieri ale obiectelor și fenomenelor (fig. A.2.143). Grecii antici considerau culoarea un atribut fundamental al formei ideale. Aristotel spunea că e dificil de a defini culoarea, albastrul și galbenul considerându-le culori primare adevărate, pe care le asocia cu diferite polarități: soarele și luna, masculin și feminin, ziua și noaptea ș.a.; Hippocrate folosea efectele terapeutice ale culorilor în medicină și tratament; Paracelsius (sec. XV) la fel aplica efectele culorilor în procesul vindecării, momente care mai târziu devin conturate și materializate într-o știință nouă – cromoterapia. În Evul Mediu, simbolismul culorilor cunoaște o dezvoltare maximă, fiind legat de cult și iconografie: roșul – semnifică sângele Mântuitorului; galbenul – lumina divină sau lutul, praful din care este creat omul (carnația omului pe icoane este de culoare galben – pământie); verdele – natura; albastrul – aspirația spre cer, transcendentul; purpuriul – gloria cerească; albul – neprihănirea (simbolul duhului sfânt este un porumbel alb); negrul – ispășirea, păcatul, moartea, maleficul, iadul⁴⁵⁷.

Epoca Renașterii ulterior dezvoltă aceste semnificații și transmite acest tezaur epocilor postmedievale. Europeanii au dezvoltat un „sistem” propriu de interpretare a culorilor, acordând o atenție deosebită culorii albastre, ce desemnează Cerul și Biserica⁴⁵⁸; în Vechiul Testament, veșmintele marelui preot sunt albastre, iar purpura este culoarea măreției regelui, care se extinde apoi și asupra unor însemne papale⁴⁵⁹. Simbolistica cromatică medievală are și influențe laice și heraldice. Simbolurile laice cotidiene sunt moșteniri antice, adaptate Evului Mediu: roșul (în sens pozitiv semnifică puterea monarhică, militară și juridică, sângele, viața, iubirea senzuală; în sens negativ – mânia, ura, felinarul roșu, gluga călăului) și galbenul (în sens pozitiv – semnifică noblețea, onoarea, măreția, soarele și bogăția; în sens negativ – rușinea, oroarea, boala) au

⁴⁵⁵ DUȚU, M. *Forma ca element de limbaj plastic*. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/398813014/Arte-Vizuale-DU%C8%9AU-Marcel-Lucrarea-%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83#>

⁴⁵⁶ ITTEN, J. *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. ed.trad. John Wiley & Sons, New York, 1977, p. 16, 124. Disponibil: Amazon.com

⁴⁵⁷ LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă*. Iași: Polirom, 2009, p. 73.

⁴⁵⁸ CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. I, București: Artemis, 1994, p.5.

⁴⁵⁹ LĂZĂRESCU, L. Op. Cit., p. 69.

semnificații bipolare; verdele – speranța, calmul, vegetația; albastrul – fidelitatea, cerul, lumea spiritului; negrul – moartea și doliul. Aceste semnificații s-au transmis și epocilor postmedievale, dar într-o măsură mai redusă⁴⁶⁰.

Cercetările privind influența și efectele culorii asupra omului sunt variate și numeroase. Fizicianul I. Newton⁴⁶¹ descoperă separarea luminii albe în cele șapte culori spectrale, cercetătorul J. Itten analizează întreaga structură a fenomenelor coloristice, de la percepția subiectivă până la legile obiective fizice, atestă că *preferința pentru anumite culori are legătură directă cu temperamentul*; clasifică culorile în structuri specifice (cerc cromatic, sfera spectrală); afirmă că fiecare culoare sunt energii radiante ce pot influența în mod pozitiv sau negativ, au trăsături distinctive și propriul său caracter⁴⁶². Gheote cercetează partea emoțională a culorii⁴⁶³, considerându-le acțiuni ale luminii, albastrul fiind cel ce apare din întuneric, iar galbenul – din lumină; Lomonosov în studiile sale analizează problemele culorii⁴⁶⁴; pictorul W. Kandinsky stabilește propriul model cromatic⁴⁶⁵; R. Arnheim⁴⁶⁶ se focusează pe percepția culorii; N. Serov⁴⁶⁷ – pe semnificația simbolică a culorii în diferite culturi; studii despre efectele culorii se regăsesc la psihologul român F. Ștefănescu-Goangă⁴⁶⁸.

Potrivit lui N. Volkov, anume în Renaștere s-a produs schimbarea radicală în procesul de receptare a culorii în pictură. Interesul pentru aceasta crește în sec. XX: Școala Bauhaus, unde tehnologia și experimentul creativ se reunește cu arta, creează propriul sistem coloristic⁴⁶⁹; apar studii referitoare la relația dintre culori și emoții: J. Albers, theoretician de la Bauhaus, susține că *fenomenul coloristic este, înainte de toate, de ordin psihologic*⁴⁷⁰. Scriitorul român A. Pleșu consideră culorile polisemantice, simbolice și semnificante, acestea pot indica atât reacțiile fiziologice, cât și unele „stări sufletești care sunt, înainte de toate, stări de culoare – „negru de supărare”, „roșu de furie, „vânăt de ciudă”⁴⁷¹. W. Kandinsky, în lucrarea sa „Spiritualul în artă”, vorbește despre „*efectul pur fizic și psihic al culorii*”, că aceasta poate provoca „un întreg lanț de

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 75

⁴⁶¹ Ньютон Исаак. Большая советская энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1990.

⁴⁶² ITTEN, J. *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. ed.trad. John Wiley & Sons, New York, 1977, p. 16, 124. Disponibil: Amazon.com

⁴⁶³ GOETHE, J. W. *Despre teoria culorilor: partea didactică*. București: Editura Economica, 2005, p. 9.

⁴⁶⁴ ЛОМОНОСОВ, М. *Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее. Избранные философские произведения*. Москва, 1950, с. 282-305.

⁴⁶⁵ KANDINSKY, W. Op. cit., 129 p.

⁴⁶⁶ ARNHEIM, R. Op. cit., 504 p.

⁴⁶⁷ SEROV, N. *The color of culture: psychology, cultural studies, physiology*. Журнал Saint Petersburg, Rechi 2004. Disponibil: <https://scholar.google.com/citations?user=T07N23YAAAAJ&hl=ru>

⁴⁶⁸ ROTH, W. *Contribuția lui Fl. Ștefănescu Goangă la studiul tonalității afective a culorilor*. în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Seria Philosophia*. Cluj-Napoca, 1981, nr. II, p. 70.

⁴⁶⁹ KANDINSKY, W. Op. cit.

⁴⁷⁰ КРЮЧКОВА, В. Альберс, Йозеф. *Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия*. Москва: Белый город, 2006.

⁴⁷¹ PLEȘU, A. *Călătorie în lumea formelor*. București: Meridiane, 1974 p. 25.

trăiri psihice”⁴⁷². Pictorul opta pentru eliberarea ei de „exterioritate” și orientarea spre „interioritate”⁴⁷³, susținând că „culoarea are un sunet interior propriu” și „o forță psihică ce trezește vibrații sufletești”⁴⁷⁴; vorbea despre „efectele spirituale” ale lor⁴⁷⁵, argumentând că „culoarea are o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa, ochiul este ciocanul, sufletul este pianul. Artistul este mâna care face sufletul să vibreze”⁴⁷⁶.

În pictură, culoarea este principalul instrument al expresiei și cel mai semnificativ element: galbenul și albastrul sunt solidare cu ideile de puritate, virtute și înțelepciune și formează armonia preferată a lui Vermeer (fig. A.2.144); roșul, plin de forță vitală, este dominant în picturile lui Rubens, Renoir și Tițian (fig. A.2.145); Delacroix, unul din marii colorişti moderni, afirma că ea acționează fără știrea omului (fig. A.2.146); C. Monet reconsideră lumina și umbra; P. Cézanne înlocuiește modelul clasic al clarobscurului cu juxtapunerea petelor de culoare; Van Gogh susținea că „culoarea este sugestivă pentru o anumită emoție” (apud Elgar)⁴⁷⁷, iar prin roșul și verdele din pânzele sale exprima teribilile pasiuni ale ființei umane (fig. A.2.147). Artistul a emancipat culoarea, oferindu-i intensitate și sonoritate maximă. Cubiștii au acordat atenție formei, tratând culoarea într-un mod restrâns, expresioniștii și-au arătat interesul pentru ambele, iar impresioniștii și tașiștii au preferat culoarea, nu forma. *Există o relație vădită între culoare și formă: ex. tonurile reci și întunecate reduc vizual dimensiunile formei, cele calde și deschise o măresc* (fig. A.2.148). Culoarea dinamizează, dilată sau contractă spațiul, mobilizează dimensiunile, mărește sau micșorează forma și spațiul⁴⁷⁸ (fig. A.2.149).

Semnul cromatic are forță maximă de simbolizare, conține elemente general-umane, dar și trăsături diferențiatore, conotații de ordin cultural-religios și etnic, include diverse asociații și e manifestat la toate nivelele cunoașterii: cosmologic, mistic, biologic, psihologic, religios, politic etc. *Culorile au „symbolism cosmic”*, regăsit în miturile cosmogonice, zeități și credințe, la toate popoarele, prin abilitatea lor de a transmite semnificații aproape universale, de a trezi emoții și sentimente profunde⁴⁷⁹. Culorile calde (galben, portocaliu, roșu), de ex., evocă aceleași emoții de căldură și confort peste tot; culorile reci (albastrul, violetul, verdele) semnifică în toate culturile calmul, liniștea, tristețea, răcoarea⁴⁸⁰ (fig. A.2.148, A.2.149). R. Arnheim afirmă că semnele cromatice depind de experiența individuală, condițiile biologice ale speciei, latura

⁴⁷² KANDINSKY, W. Op. cit., p. 49.

⁴⁷³ Ibidem, p. 71.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 50.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 75.

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 53.

⁴⁷⁷ ELGAR, F. *Van Gogh. Sa vie, son oeuvre*. Paris: Hazan, 1994, p. 17.

⁴⁷⁸ MUREȘAN, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Ceres, 1988, p. 21.

⁴⁷⁹ MARDARE, M. *Fascinația culorilor*. Chișinău: Ruxanda, 2007, p. 5.

⁴⁸⁰ DUȚU, M. *Forma ca element de limbaj plastic*. p. 75 Disponibil: <https://www.scribd.com/document/398813014/Arte-Vizuale-DU%C8%9AU-Marcel-Lucrare-%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83#>

culturologică a individului; considera culoarea un stimul afectiv puternic în raport cu forma, preciza înțelegerea cromemelor ca stimul în compunerea imaginii⁴⁸¹. Mai mulți cercetători au încercat să descifreze simbolismul culorilor: J. Chevalier⁴⁸² și H. Biedermann⁴⁸³ și-au exprimat teoretizările în valoroase dicționare de simboluri; colorisții americani K. Jackson și G. Waterman au elaborat o teorie de armonizare a culorilor bazată pe gama cromatică a celor patru anotimpuri, aplicată și astăzi în domenii ca design, fashion și artterapie.

Modalitățile de organizare cromatică a spațiului plastic, într-o compoziție picturală, mai ales în cea asociativă, constituie o problemă importantă. Artistul își exprimă starea de spirit prin diferite asociații de culori, forme și mijloace artistice. Asociațiile cromatice variază în timp și spațiu, epocă istorică, popor și cultură, „limbajului culorilor” fiind reflectat în mituri, legende populare, basme, folclor, heraldică, învățături mistice, religioase etc. *Avînd forță asociativă în ea însăși, culoarea în compozițiile picturale acționează ca un indicator al imaginii*⁴⁸⁴. Semnul cromatic este caracterizat prin universalitatea sa și puterea de a construi o gândire simbolică fără efort și delimitare geografică. Acestea excită anumite emoții, idei, sentimente, senzații, simțuri, reacții fiziologice și psihice, evocă diferite amintiri și stimulează imaginația (tab. A.1.11). Semnificația culorilor depinde de un complex de factori fiziologici, psihologici și cultural-sociali; poate fi subiectivă, individuală sau colectivă (comună unor grupuri sociale sau regiuni cultural-istorice). Studiile, privind efectele culorii asupra omului în diferite epoci istorice, categorii sociale și grupuri etnice au determinat că primitivii erau impresionați mai mult de roșu (culoarea cea mai energizantă) și culorile pestrițe. Diferite culturi și popoare percep culoarea în mod diferit: eschimoșii percep peste 40 de nuanțe de alb; francezii și italienii iubesc culorile vii, calde; popoarele nordice (germanii, englezii) preferă gama liniștită a culorilor⁴⁸⁵.

Principalele căi de formare a simbolurilor cromatice sunt ritualurile religioase, evenimentele istorice și sociale (concretizate în heraldică), tradițiile și experiența culturală, mitologia, meseriile și stările sociale (hainele roșii ale călăului, smokingul, roba neagră a avocatului, uniforme soldaților), portul popular, variază la diferite popoare, asocierile mentale cu diverse elemente naturale (cerul, focul, întunericul etc.), influențe gastronomice (analogii între

⁴⁸¹ ARNHEIM, R. Op. cit., p. 48-49.

⁴⁸² CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. 1-3, București: Artemis, 1994.

⁴⁸³ BIEDERMAN, H. *Dicționar de simboluri*. Munchen: Editura Knaur, 1998.

⁴⁸⁴ COJOCARU, S. *The symbolic and psychosemantic polyvalence of colors*. In: Review of artistic education, no. 27-28/2024, Iași, Romania. p. 231. ISSN 2501-238X

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 231.

culori, gusturi și mirosuri), reflexe termice (fierbințeala focului, răceala și frigul gheții, zăpezii, apei)⁴⁸⁶. Semnificațiile culorilor pot varia și în funcție de cultură de ex., în Occident negrul este doliul, iar în Asia – albul. Culorile pot avea semnificații diferite și în funcție de context: roșul poate evoca pasiunea; în concursuri este asociat cu eșecul, în trafic rutier – cu pericol și atenție. Aspectele obiective ale culorilor sunt studiate de optica fizică, aspectele subiective sunt studiate de fiziologia și psihologia percepției culorilor⁴⁸⁷.

Culorile au efecte fizice, fiziologice și psihologice (tab. A.1.9). Efectele fizice se bazează pe asociațiile și senzațiile pur fizice pe care acestea le provoacă: *efecte termodinamice* (calde- reci); *masă* (grele-ușoare); *spațiale* (depărtate-apropiate)⁴⁸⁸. Efectele termodinamice sunt axate pe deosebiri și particularitățile celor două grupe: culorile calde (galben, portocaliu, roșu) favorizează procesele organismului (voie bună, confort, stare dinamică activă), au efect stimulator, excitant; provoacă emoții de căldură și confort, dar și furie și ostilitate; culorile reci (albastru, indigo, violet) favorizează pasivitatea, au efect sedativ și calmant, sunt liniștite, dar pot provoca și sentimente de tristețe, indiferență⁴⁸⁹ (fig. A.2.126, A.2.127). Culorile dau și efect de masă: cele deschise, pastelate, par ușoare, cele întunecate par mai grele și tind în josul pânzei. Efectul spațial al culorilor, căutat mai ales în pictură, la fel se bazează pe proprietățile termodinamice: cele calde – dau impresia de apropiere în spațiu, cele reci – dau impresia de depărtare; efect folosit în pictură și pentru a reda volumul: culorile calde – pentru zonele luminate, culorile reci – pentru zonele umbrite⁴⁹⁰.

Culorile pot provoca anumite reacții și procese fiziologice (ex. culoarea roșie mărește tensiunea arterială și ritmul inimii; culorile albastre calmează, reduc excitația nervoasă, liniștesc) (tab. A.1.9). Culoarea poate excita și alte simțuri: tactil, auditiv, gustativ, olfactiv. Proprietățile date ale a culorii facilitează apariția unui număr mare de asociații; nuanțele de roșu, portocaliu, galben (tonuri calde) se asociază bine cu focul, căldura și provoacă reacții psihofiziologice corespunzătoare; tonurile reci – alb, albastru, violet, sunt asociate cu apa, gheața, răcoarea nopții, frigul iernii și au efect răcoros⁴⁹¹. În funcție de efectul lor psihofiziologic, culorile provoacă procese de: 1) stimulare – roșu, portocaliu și galben facilitează comunicarea, activitatea, dispoziția bună, veselia, senzații plăcute; 2) frânare – albastru, violet și purpuriu sunt asociate cu pasivitate, monotonie, izolare, anxietate, tristețe; 3) static – verde, galben-verzui și turcoaz induc

⁴⁸⁶ TROFIM, M. *Particularitățile simbolice ale culorii și implementarea acestora în artele vizuale*. În: Conferința Tehnico-Științifică a colaboratorilor, doctoranzilor și studenților, UTM, Chișinău, 2011, vol. 3, p. 111.

⁴⁸⁷ БАЗЫМА, Б. *Психология цвета: Теория и практика*. Москва: Речь, 2005. с. 2.

⁴⁸⁸ MARDARE, M. Op. cit., p. 14.

⁴⁸⁹ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 126.

⁴⁹⁰ БАЗЫМА, Б. Op. cit., с. 29.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 30.

stări de stabilitate și echilibru, calm, centrare pe sine⁴⁹².

Mulți cercetători privesc culoarea nu ca o simplă senzație, ci ca o percepție complexă și multilaterală, legată indisolubil de aspectul sociocultural și estetic, când la vizualizarea ei apar anumite imagini, amintiri, emoții și stări mentale, asociate cu ea. Obiectivitatea relației dintre culoare și psihic este pusă des în discuție, dar cert este faptul că, *Culoarea este un factor psihologic foarte puternic și posedă o forță asociativă enormă*. Împărțirea culorilor în game calde și reci a dus la asocierea lor cu emoțiile pozitive și negative; gama caldă se asociază cu viața, activitatea, bucuria, lupta, dinamismul, iar gama rece – cu emoții melancolice, calmitate, pasivitate, liniște⁴⁹³; (fig. A.2.150). V. Gogh vedea în culoare o putere ascunsă a imaginației și psihicului uman, picturalitatea ei fiind o condiție indispensabilă pentru expresivitatea imaginii⁴⁹⁴. Psihologul C. G. Jung considera că ideile, sentimentele, senzațiile și intuiția – principalele funcții ale omului, sunt exprimate de culori, acestea exercitând o influență specifică asupra psihicului, ajungând în zonele cele mai profunde și intime (tab. A.1.18); *predilecția și alegerea anumitor culori o explica ca fiind reflecții ale trăsăturilor personalității*⁴⁹⁵; precizând că introverții aleg, de obicei, culoarea albastră, iar extroverții – roșu.

C. G. Jung considera că roșul semnifică sângele și afectivitatea, reacția fiziologică ce leagă spiritul și corpul, iar albastrul – procesul spiritual. Imaginea instinctuală primară (arhetipul) îl considera violet, culoare „mistică”, ce redă perfect aspectul paradoxal al acestuia, iar mecanismul de contraste îl considera un pandant al sugestibilității⁴⁹⁶. Psihologul considera culoarea albastră de esență vindecătoare; verdele, prin caracteristica sa supremă, creatoare, îl atribuia Divinității, Sfântului Duh (la fel ca auriul); roșul reprezintă bărbătescul și duce către zona de „foc” și „prăpastie”, la periferia mandalelor lui Buda; violetul are „natură duală”, de spirit și corp (roșu și albastru); negrul, reprezintă starea celei mai profunde depresii; culoarea albă indică femininul, aerul și influența inconștientă⁴⁹⁷. *În funcție de preferințele unei persoane pentru o culoare sau alta, se determină în linii generale trăsăturile morale și psihologice ce o caracterizează*, fapt folosit actual cu succes în testele psihologice și practicile arterapeutice pentru determinarea calităților comportamentale și temperamentului uman.

Simbolul cromatic devine astfel un semn, capabil să transmită informații, sentimente, idei, trăiri, fenomene, iar originea lui, conținutul său, diferențele interculturale – sunt doar câteva

⁴⁹² Ibidem, p. 7.

⁴⁹³ LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă*. Iași: Polirom, 2009, p. 34, 53.

⁴⁹⁴ DUȚU, M. *Forma ca element de limbaj plastic*. p. 75

Disponibil: <https://www.scribd.com/document/398813014/Arte-Vizuale-DU%C8%9AU-Marcel-Lucrare-%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83#>

⁴⁹⁵ JUNG, C. *Opere complete. Puterea sufletului*. București: Anima, 1994, p. 47.

⁴⁹⁶ Idem. *Opere complete. Psihogeneza bolilor spiritului*. București: Trei, 2003, pp. 18, 28, 50.

⁴⁹⁷ Idem. *Opere complete. Mysterium Coniunctionis*. 14/Vol 2. București: Trei, 2005, pp. 283, 292, 365.

din principalele probleme abordate astăzi în studiul și cercetarea culorii. *Există trei tipuri principale de simboluri cromatice: 1) culoarea în sine – culoarea pură; 2) combinația de culori – două sau mai multe culori alcătuiesc un întreg simbolic (ex. măștișorul – alb și roșu) (tab. A.1.11; fig. A.2.229); 3) combinația culoare și formă – simbolismul formelor colorate: geometrice abstracte (cerc, patrat, triunghi) și obiectelor fizice specifice (ex. pietrele prețioase)⁴⁹⁸. Calitățile expresive ale formei și culorii sunt percepute și acționează sincronizat (forma și culoarea se susțin reciproc). Cercetătorul culorii I. Itten și pictorul W. Kandinsky deduc și stabilesc anumite asociații pentru culori și forme: *patratul – roșu; triunghiul – galben; cercul – albastru; trapezul – portocaliu; conul – verde; elipsa – violet*⁴⁹⁹ (tab. A.1.5; fig. A.2.151). Fiecare artist are propria lui viziune asupra subiectului și paletei emoționale de culori desfășurat în imaginile picturale, dar în caracteristicile lor principale compozițiile asociative ale diferitor autori nu se vor diferenția mult între ele. Starea naturii, de ex., cu culorile ei specifice, la diferiți pictori va arăta la fel: primăvara e mereu asociată cu culori luminoase și sonore, vara – cu culori suculente, intense, toamna – cu roșul, portocaliul, galbenul frunzelor, iarna – cu culorile reci (alb, albastru, violet) ale zăpezii, gheței (fig. A.2.221, A.2.241). Culorile pure și active se asociază cu activitatea, dinamica și energia; culorile slab saturate și neactive sunt asociate cu concentrarea, interiorizarea și liniștea. Culorile vii, luminoase, produc efecte pozitive, însă uneori devin excesive și excitante; culorile mate, stinse au efect interiorizant, uneori cu tentă negativă. Culorile pastelate sunt asociate cu delicatețe, tandrețe și capacitate de compromis, iar culorile închise au un caracter opresiv, sever⁵⁰⁰.*

Bucuria, de ex., într-o compoziție picturală, artiștii adesea o asociază cu spații libere, forme netede, clare, ornamentate cu linii sau dispuneri spiralate, văluroase (fig. A.2.152); frica – cu forme alogice, instabile, ascuțite, disonante, dispuse înclinat sau orientate diferit (fig. A.2.92); pericolul se asociază cu spații mari, umbre adânci, tenebre, forme monocrome întunecate, cu tonuri verzi și albastre⁵⁰¹ (fig. A.2.68). Formele amorfe ameboidale, curgătoare și instabile se asociază bine cu romanticul, incertitudinea emoțională, melancolicul, pesimismul, misticul⁵⁰² (ființele stranii, nălucile lui O. Redon, fig. A.2.69, A.2.70). Asociațiile cromatice depind de etnie, popor, tradiții culturale, religie, educație, ocupație, vârstă, sex, structura neuropsihică individuală a omului (tab. A.1.13). Simbolismul religios al culorilor se regăsește în majoritatea tradițiilor și

⁴⁹⁸ БАЗЫМА, Б. Op. cit., c. 3.

⁴⁹⁹ KANDINSKY, W. Op. cit., p. 57.

⁵⁰⁰ MARDARE, M. Op. cit., p. 4.

⁵⁰¹ ГОЛУБЕВА, О. Op. cit., c. 22.

⁵⁰² Ibidem, p. 9.

creințelor religioase: creștinism, islam, iudaism, păgânism, culturile asiatice⁵⁰³. Asocierile culorilor depind și de proprietățile lor obiective: cu cât acestea sunt mai strălucitoare și pure, cu atât reacția umană este mai clară și stabilă. Culorile mai complexe sau slab saturate, provoacă reacții mai variate și instabile. Tipul de lumină la fel influențează asupra culorilor: cea artificială imprimă imaginii artistice un caracter dramatic; cea naturală invită la spontaneitate și ludic; cea nocturnă imprimă culorilor adâncime, nuanțare feerică, mister⁵⁰⁴ (fig. A.2.153). Psihologul român P. Mureșan deduce că orice culoare poate avea atât semnificații pozitive, cât și negative, de ex. roșul semnifică iubire, pasiune, cordialitate, dar și agresiune, impulsuri necontrolate, dominanță excesivă⁵⁰⁵. O. Golubeva grupează asociațiile cromatice în următoarele categorii⁵⁰⁶ (vezi tab. A.1.11).

Contrastele cromatice, la fel au semnificații și asocieri importante în spațiul pictural. Unii autori ca Goethe, Chevreul („Contrastul simultan”, 1860), Hölzel (premergătorul Scolii de la Bauhaus), Klee, Kandinsky, Itten, au observat că simțurile umane primesc senzații și informații numai prin comparație, ochiul privește și analizează suma culorilor în ansamblu. Existența deja a două sau mai multe elemente opuse, sugerează situații de dialog, convergență sau conflict. Un contrast cromatic puternic adesea presupune un conflict, o luptă, o opoziție (ex. contrastul puternic alb-negru sugerează conflict, luptă, război, fig. A.2.92, A.2.154). Cele șapte contraste de culoare, fiecare cu specificul său și caracteristici proprii, efecte optice cu expresivitate unică, dau diferite asociații și sugestii unice⁵⁰⁷ (tab. A.1.10).

Parcursul istoric al culturii umane a stabilit un anumit *cod al culorilor*, respectat cu strictețe de orice popor. Odată cu evoluția vieții social-economice, religioase și politice, culorile tot mai mult se întrepătrund cu universul vieții umane, limbajul semnificațiilor devenind extrem de complex și perfect conturat pentru fiecare cultură și popor, fiind înserat în nivelele adânci, aproape arhetipale, ale psihicului uman⁵⁰⁸. Semnele cromatice la diferite popoare pot avea semnificații diferite, uneori chiar diametral opuse: culoarea neagră în Occident este asociată cu doliul; în Asia, pentru acest scop, servește culoarea albă, cei din Vest preferă culoarea azurie, cei din Asia de Est au față de ea sentimente opuse, asociind-o cu răceala, răul, comportament

⁵⁰³ БАЗЫМА, Б. Op. cit., c. 3, 9.

⁵⁰⁴ LĂZĂRESCU, L. Op. cit., p. 15.

⁵⁰⁵ MUREȘAN, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Ceres, 1988.

⁵⁰⁶ ГОЛУБЕВА, О. Op. cit., c. 19.

⁵⁰⁷ *Tipuri de contraste de culoare*. Disponibil: <https://nextlady.ru/ro/coloring/types-of-color-contrasts-color-contrasts.html>

⁵⁰⁸ LĂZĂRESCU, L. Op. cit., p. 77.

dezagreabil (spiritele rele sunt albastre). Astfel, pe lângă universalitatea sa cultural - simbolică, culorile pot avea semnificații pozitive în unele culturi și negative în altele⁵⁰⁹ (tab. A.1.13).

Coloritul în arta unui popor depinde în mare măsură de natura înconjurătoare: la popoarele nordice predomină culorile albastru, cafeniu, combinații apropiate – galben cu cafeniu, roșu cu vișiniu, sau culori mai temperate; la popoarele sudice predomină gamele cromatice cu culori active și intense, ca roșu, galben, negru. Coloritul tradițional român este bogat în culori aprinse, contrastante, „un popor în alb” – fapt ce sugerează puritate spirituală (fig. A.2.155, A.2.156). Paleta rusă preferă alb, galben, auriu, roșu, verde; India – culorile pure, luminoase, tonuri aurii (la superlativ). Culorile calde sunt preferate de locuitorii zonelor mai răcoroase, cele reci – de trăitorii regiunilor aride (Grecia, Maroc – locuințele, străzile și hainele sunt vopsite cu albastru). Astfel, fiecare popor sau cultură și-a format propriul sistem simbolic al culorilor, acceptat și astăzi de arta modernă și cea contemporană.

Culorile în pictură sunt subordonate luminii și raportului umbră-lumină. Lumina are o puternică valoare simbolică, fiind asociată în toate culturile lumii cu cunoașterea. Opoziția dintre lumină și întuneric semnifică opoziția dintre viață și moarte, bine și rău; lumina este asociată și cu ideile, iluminarea, cunoașterea⁵¹⁰. Grecul Dionisie Areopagitul descria conceptul de frumusețe ca „armonie și lumină”, idee ce a influențat mai târziu și reprezentările artistice creștine. Oamenii au creat cosmologii bazate pe lumină: Dumnezeu – sursă de lumină, universul – din flux de energie luminoasă ce emană frumusețea, creația și ființe; din ea derivă sferile astrale, culorile și lucrurile. În multe religii antice zeitățile supreme erau identificate cu lumina. Dumnezeu a făcut primul lucru – lumina, considerată bună, iar frumusețea lumii derivă din „lumina cea dintâi”, astfel lumina devine un cod, o revelație, asociindu-se cu spiritualitatea adâncă, frumusețea lumii fiind o reflexie a frumuseții divine (fig. A.2.157). Toate religiile și culturile au asociat lumina cu divinitatea și absolutul, considerând-o un semn definitoriu al prezenței sacralului⁵¹¹.

Lumina în pictură are o valoare estetică mare. Combinată cu umbra și culoarea, determină compoziția operei și imaginea pe care artistul o proiectează. Reprezentarea tehnică a luminii a evoluat de-a lungul istoriei picturii prin crearea diverselor tehnici: umbrirea, clarobscurul, estomparea, tenebrismul, luminismul (accent major pe expresia luminii în tablou). Trecerea de la reprezentarea plană în pictură la cea tridimensională s-a realizat prin problema redării luminii. Prezența luminii și umbrelor în reprezentările pictate creează senzația de spațialitate, volumetrie

⁵⁰⁹ БАЗЫМА, Б. Op. cit., c. 8-12.

⁵¹⁰ EVSSEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 93.

⁵¹¹ Ibidem, p. 93.

și naturalism real. Distribuția luminii în pictură poate fi omogenă, duală (cu umbre), insertivă (luminile și umbrele sunt corelate), focală (prezent un obiect emitent de lumină), difuză (estompează contururile, tehnica sfumato, L. da Vinci), reală (captează lumina Soarelui într-un mod realist: C. Lorrain, J. Turner, impresioniști), ireală (lumină simbolică ca în figurile religioase), toate tipurile având semnificația lor⁵¹². L. da Vinci în lucrările sale descrie semnificația luminii și umbrei în pictură, sensul simbolic al complementarității dintre lumină și întuneric, descoperă tehnica sfumato, a clarobscurului⁵¹³. Umbra este lipsa luminii, antagonistul ei, prin natura sa aparține întunericului, umbra se ascunde, iar lumina dezvăluie. În iconografie, umbrele lipsesc, icoana fiind o prezență sacră, luminată. Însăși metodă picturală iconografică ilustrează creșterea progresivă a luminii în spiritul uman. Lumina pictată este prezentă în aura și nimburile sfinților, raze de lumină ieșite din nori iluminați, petele de lumină pe chipul sfinților, semne distinctive ale sfințeniei și spiritualității⁵¹⁴ (fig. A.2.158). Culorile folosite de pictorii iconari pentru a reda lumina sunt alb, galben, aur; purpuriu (imagine a focului); albastru, azuriu sau verde deschis (imagine a vieții). Lumina în iconografie are o simbolistică foarte bogată, de ex.: „lumina din om” înzestrat de la creație, lumina asociată cu transfigurarea ființei, Schimbării la Față a Mântuitorului⁵¹⁵.

Lumina este un derivat al focului⁵¹⁶; rolul luminii focului a fost semnificativ în crearea ceramicii, primelor portrete din lut, aidoma lui Dumnezeu, semnificând facera lumii, crearea și procrearea⁵¹⁷. Goethe cercetează efectul fizic pe care îl are lumina și întunericul asupra vederii⁵¹⁸. Lumina și întunericul nu pot exista unul fără celălalt, derivând unul din celălalt. Este un arhetip vechi ce a proliferat într-o multitudine de expresii simbolice – a cunoașterii și ignoranței, lumea văzută și nevăzută, iubire și ură etc. G. Durand asociază lumina și întunericul cu conștiința și inconștientul uman, extremele sentimentelor umane, adâncimea și profunzimea spiritului, drama și iluminarea până la puritate, descrie simbolurile tenebrelor⁵¹⁹. Lumina semnifică și ceea ce se află la suprafață, sincer, vizibil, obiectiv, iar întunericul defnește ceva ascuns în adâncime, invizibil, neobiectiv. Culturile asiatice (chineză, japoneză ș.a.) definesc aspectul întunecat și luminos al tuturor lucrurilor, pământesc și ceresc, negativ și pozitiv, feminin și masculin, ambele întrunind polarități și expresii ale dualismului și complementarismului (simbolul yin-yang), ce stau la temelia construcției universului.

⁵¹² AGACHI, M. *Lumina și întunericul, repere esențiale în creația artistică*. București: Eikon, 2019, p. 19.

⁵¹³ DA VINCI, L. *Tratat despre pictură*. București: Meridiane, 1971, p. 47.

⁵¹⁴ EVDOKIMOV, P. *Arta icoanei*. București: Meridiane, 1993, p. 164.

⁵¹⁵ AGACHI, M. Op. cit., p. 52.

⁵¹⁶ EVSSEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, p. 94.

⁵¹⁷ AGACHI, M. Op. cit., p. 33.

⁵¹⁸ GOETHE, J.W. *Teoria culorilor*. Iași: Princeps, 1995, p. 34-35.

⁵¹⁹ DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Univers Enciclopedic, p. 67.

Aspectele simbolice ale luminii sunt vizibile, în special, în pictura bizantină (cu fondal aurit ce creează senzația unei lumi ireale, atemporale, mistice); în Renașterea timpurie (cu accent pe relația dintre lumină și umbră), concept plastic care a continuat până în Evul Mediu (unde lumina se include în decorații cu aur: obiecte liturgice și vitralii). Concepția medievală despre lumină se baza pe două concepte: sursa luminii și lumenul, care însemna lumina reflectată de pe suprafețe translucide reflexive (pietre prețioase, metale, sticlă), din care cauză acestea erau considerate valoroase, pictorii apreciind mult luminozitatea, identificând-o cu frumusețea, splendoarea, scânteierea pietrelor prețioase și luciul aurului. Cultura Antichității asocia albul cu lumina, cea medievală a transpus și înlocuit albul cu auriul, încorporând în acesta o multitudine de aspecte mistice⁵²⁰. Simbolismul medieval al luminii era preponderent religios, lumina fiind asociată cu Iisus, focul, spiritul divin, aurul, iluminarea. Fascinați de lumină, maeștrii flamanzi o consideră prin coexistența cu aerul legată de spirit și spiritualitate, evoluție metafizică, expresia unei lumi transcendente, ideale, frumuseții imateriale⁵²¹. Lumina, fiind mobilă și intangibilă, pare a semnifica și conștiința, mintea umană. Modelarea luminii în tehnica clarobscurului a jucat un rol decisiv în arta picturii. Dincolo de funcția sa de modelare plastică a maselor de culoare, efectul creat prin această tehnică implică conotații psihologice capabile de a amplifica tensiunea emoțională a acțiunii și de a accentua punctele de interes din compoziție. Fondul sumbru creează impresia de adâncime infinită, în timp ce lumina care îmbracă personajele și obiectele compoziției este intensificată la maxim (fig. A.2.159). Spațiul plastic este redat adesea sub forma unei scene întunecate, regizat pentru a oferi luminii intensitate deosebită; lumina este cea care spune povestea din tablou, ea este factorul narativ care definește acțiunea (fig. A.2.160).

Antagonismul dintre lumină și umbră reprezintă un principiu de bază al imaginii vizuale, indiferent de natura sa. Construcția și redarea spațiului, planurilor, impresiei de adâncime și profunzime se creează în pictură prin contrastul lumină-întuneric (umbra) – metoda clarobscurului, folosită prima dată în Grecia Antică de către Apollodor, pictor celebru din Atena. Mai târziu acest raport i-l exploatează P. della Francesca în lucrarea „Visul lui Constantin”, metodă ulterior fiind adoptată și de alți pictori. L. da Vinci, pentru a înmuia tranziția de la lumină la întuneric, inventează tehnica sfumato, susținând că lumina și umbra ar trebui să se amestece „fără linii sau granițe, ca fumul”⁵²² (fig. A.2.27). Artistul folosește și lumina focalizată, activă dintr-o direcție, imprimând strălucire fiecărei figuri, în lucrarea „Cina cea de Taină” (fig. A.2.140). Raportul clarobscurului presupune o dialectică a luminii (redată în special prin

⁵²⁰ EVSEEV, I. *Cuvânt-simbol-mit*. Timișoara: Facla, 1983, p. 180.

⁵²¹ AGACHI, M. Op. cit., p. 34.

⁵²² DA VINCI, L. *Tratat despre pictură*. București: Meridiane, 1971, p. 47.

culoarea albă, galbenă) și întunericului (redate prin culori închise) și un antagonism al culorilor. Contrastele puternice dintre zonele luminoase și cele întunecate simbolizau opoziția dintre lumină și întuneric, spirit și materie, bine și rău (picturile Renașterii cu scene religioase redau lumina sfântă pe Hristos ca sursă predominantă de iluminare, bazându-se pe un clarobscur puternic). Dacă expresia acestor tendințe stilistice a clarobscurului religios din Renaștere a servit pentru a reda scene de liniște și calm, apoi mai târziu pictorii manieriști (Caravaggio, Baglione, Veronese, G. de La Tour) au folosit stilul dat pentru a crea un efect cât mai dramatic, prin contraste violente de lumină și umbră, punând bazele unui stil aparte de „pictură tenebroasă”. Tenebrismul cu iluminarea sa dramatică devine o tehnică preferată de mulți artiști (A. Elsheimer, Rubens, Rembrandt ș.a.) care ulterior s-a răspândit în toată Europa⁵²³.

Un loc aparte în studiul luminii în pictură îl dețin imaginile ce redau noaptea, cu surse naturale (luna, stele, amurguri) sau artificiale de iluminat (lumânare, opaițe, felinare), capabile de a crea efecte speciale de lumină. Imagini cu tematică nocturnă și simboluri ale nopții se întâlnesc încă în pictura pompeiană (fresca „Luna și Endimion” ilustrează fazele lunii). Pictura nocturnă acceptă tematici alegorice ale nopții, astrelor, efectelor luminii, focului, lumânării ș.a. În pofida conotațiilor negative ale întunericului, „picturile nocturne” devin populare în sec. XVI-XVII, fiind asociate adesea cu sări emoționale intense, situații de pericol, tenebrele sufletului. Însă nimeni nu a abordat „întunericul” atât de caracteristic și romantic ca pictorii Barocului, oferind opere inedite ale unor „nopti reale”, cu peisaje de lună (Elsheimer, Rubens), valoarea lor indispensabilă fiind crearea unei atmosfere de mister, melancolie, ambiguitate, dramă, patos. Pictura nocturnă a tenebriștilor dă întunericului o valoare pozitivă atât din punct de vedere iconic, cât și simbolic, punând întunericul în echivalență cu lumina⁵²⁴. Simbolurile luminii și ale întunericului se regăsesc exprimate în lucrările mai multor pictori (Tintoretto, Caravaggio, G. de la Tour, Rembrandt, Goya, Delacroix, J. Constable, W. Turner ș.a.).

Ulterior, clarobscurul a evoluat în tehnica impresionistă, apoi spre modul de expresie neoimpresionist (divizare ce a mers până la descompunerea luminii pe suprafața picturală în puncte mici de culoare – pointiliștii, gestualiștii etc.). Curentul impresionist în pictură a adus un aport însemnat privind rolul luminii și al umbrei, schimbând modul și tehnica de executare a picturii, implimentând astfel noi concepte în arta peisajului. Captând momentul de timp și al luminii, impresioniștii au făcut ca obiectele pictate să vibreze, inducând lucrărilor un sentiment

⁵²³ AGACHI, M. Op. cit., p. 35.

⁵²⁴ BELEAN, C.- E. *Ipostaze ale luminii în pictura figurativă contemporană*. Teză de doctorat în domeniul artelor vizuale, Cluj-Napoca, 2015. p. 8.
Disponibil:<https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAMA%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Belean%20Carmen%20rezumat%20romana.pdf>

de armonie și pace. Impresionismul renunță la construcții spațiale raționale, urmând să construiască spații psihice mobile, neprelucrate de intelect, în realul cotidian, unde obiectele dispar, rămânând nuanțele emoționale⁵²⁵. Scriitorul L. Blaga susținea că „aerul încărcat de lumină era pentru impresioniști substanța din care se nasc toate lucrurile”⁵²⁶, iar M. Brion menționa că „vibrarea aerului în spațiu (freamătul frunzelor, undulațiile apei), nu înseamnă nimic altceva decât dorința de a asocia mișcarea cu forma, întrucât nu există în natură nici o formă total imobilă, iar jocul luminii imprimă mobilitate unor volume considerate statice”⁵²⁷.

În epoca contemporană lumina este abordată din variate puncte de vedere, fiind percepută și ca forțe în opoziție, și ca complementarități tangibile. Pictorii sec. XX s-au adaptat treptat la lumina exterioară, la influențele factorilor de mediu și existenței umane (viața urbană, iluminarea artificială etc.). Artă contemporană este retrasă în reprezentarea realității, cu spațiu golit de conținut pictural prin abstractizare, cu imagine fragmentară compusă din semne abolite de semnificația inițială, redefinind astfel, și relațiile dintre lumină și întuneric. În acest context pictura face ceea ce a făcut mereu – se retrage la originile ei simple, spre o polivalență a mijloacelor de expresie, fapt ce duce la o diversitate și complexitate fără precedent a manifestărilor artistice.

Utilizarea proporțiilor ca mijloc de expresie este atestată încă în Grecia și Roma Antică, folosită fiind de sculptori, arhitecți și pictori. Artiștii Renașterii au dezvoltat un simț deosebit al proporționării, simetriei, rapoartelor armonioase, perspectivei. Compoziția plastică picturală la ei se distinge printr-o organizare omogenă armonioasă a tuturor elementelor componente și unitate de ansamblu. Proporționarea spațiului compozițional după regula „secțiunii de aur” oferă posibilități multe de variere plastică și un efect estetic deosebit. Lucrările realizate după regula „secțiunii de aur”, numită și „proporția divină”, sugerează armonia, ordinea și frumusețea divină primordială, planul de construcție și matricea universală, conferă un aspect calm, contemplativ. Sistemul de perspective este adoptat și actual, mai ales în compozițiile picturale cu tentă sau elemente decorative. Formele de proporționare pot fi geometrice, realiste sau pot avea contur liber, adoptând două principii la construirea compoziției: schematic rațional și liber intuitiv⁵²⁸.

În realizarea compozițiilor picturale se folosesc diverse mijloace plastice, printre care și sistemele modulare. Compozițiile picturale modulare sunt frecvent întâlnite în artă contemporană, artiștii adoptând cu entuziasm disponerea spațiilor și planelor cromatice și formale după

⁵²⁵ MOKAN-VOZIAN, L. *Valori ale spațiului în creația artistică*. p. 7. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Valori%20ale%20spatiului%20in%20creatia%20artistica.pdf

⁵²⁶ BLAGA, L. *Scrieri despre artă*. București: Meridiane, 1970, p. 22.

⁵²⁷ BRION, M. *Artă abstractă*. București: Meridiane, 1972, p. 219.

⁵²⁸ DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală*, p. 46.

principiul modulelor, ajungând prin aceasta la lucrări plastice „gen colaj”, care se asociază perfect cu stilul de viață actual: rupt de naturalețe, fragmentat, multiplan și activ (fig. A.2.161). Proporționarea liberă, prin intuiția autorului, contribuie la descoperiri creatoare și soluții plastice noi, modificând și creând proporții, atribuind astfel anumite semnificații formelor obținute. Perspectiva creează în pictură un spațiu virtual, relația dintre privitor și tablou fiind definită de conceptul estetic „de fereastră”, care separă spațiul fizic real de cel reprezentat printr-o graniță distinctă, acestea fiind rama tabloului, anumite elemente de arhitectură etc. Aspectul dat imprimă din start tabloului niște semnificații aparte: de o lume iluzorie, „de dincolo”, izvorâtă din „interiorul pictorului”, o mică „ferastră” prin care poți vedea o lume virtuală inedită, care nu se aseamănă cu nimic. Construcția spațiului virtual este definită prin concepte geometrice, sisteme de referință, coordonate, figuri geometrice plane și volumetrice, epură axonometrică, ca rezultat – de un vocabular geometric complet pentru reprezentarea tuturor formelor din realitate. Latura geometrică a perspectivei sugerează însăși matricea constructivă a lumii, planul universal al structurii universului⁵²⁹.

Artiștii din cele mai vechi timpuri au remarcat legătura dintre geometrie și pictură, creând anumite scheme pentru proiectarea spațiului pictural, prin imitarea procesului vederii umane, îmbunătățind substanțial calitatea reprezentărilor figurative, fapt ce a avut o însemnătate imensă în dezvoltarea esteticii și conceptului de frumos. În Renaștere, perspectiva a fost unul din cele mai exploatate mijloace de expresie. Mesajul acestor opere reprezenta ideea, concepția filozofică de viață pe care artistul o transmitea publicului. Imaginea plastică renașcentistă nu era un joc arbitrar de forme sau culori, ci reda și interpreta precis ideea autorului, punând în relații egale atât construcția vizuală, cât și subiectul, ambele corelate perfect pentru a face realul inteligibil⁵³⁰. Tipurile diferite de perspectivă: liniar-geometrică, aeriană, cromatică, evocă și amplifică anumite efecte vizuale. Deformarea în pictură este factorul esențial în perceperea adâncimii și profunzimii spațiului, motiv din care în prim-planuri, spre marginea de jos a tabloului, se așează obiecte mai mari, pe când în planurile secunde, din ce în ce mai mici spre linia orizontului și marginea superioară a tabloului. Astfel obiectele/formele mari din tablou par mai aproape, iar cele mici se depărtează, creând iluzia adâncimii și depărtării. În funcție de poziția privitorului, există mai multe unghiuri de vedere în perspectiva lineară: frontal (ex. Brunelleschi, L.B. Alberti, P. della Francesca), de jos în sus (întâlnită rar în Renaștere, dar foarte des în Baroc), de sus în jos (sferoidă, de pasăre), fiecare evocând anumite senzații vizuale⁵³¹.

⁵²⁹ BARTOS, M. Op. cit., p.42.

⁵³⁰ MOKAN-VOZIAN, L. *Valori ale spațiului în creația artistică*. p. 3. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Valori%20ale%20spatiului%20in%20creatia%20artistica.pdf

⁵³¹ SOFRON, D.-I. *Perspectivă artistică. O abordare practică*. Iași: Editura Pim, 2022, p.11.

Perspectiva cu punct de fugă lateral și focar excentric, asimetric, creează un efect de profunzime mult mai puternic, accentuând și mai mult impresia de dinamism, sau chiar conflict dramatic, este folosită frecvent la sfârșitul Renașterii (în special de manierişti, ex. Tintoretto, fig. A.2.162) și în Baroc. Se întâlnește frecvent și punctul de vedere „de jos în sus”, în special pentru a crea impresia de monumentalitate, de „zbor de pasăre”, imagini panoramice. Cea mai puternică impresie de adâncime se obține cu ajutorul iluminării laterale și diferențelor mari de lumină/întuneric între primele și ultimele planuri, prin exploatarea calităților cald-rece ale culorilor⁵³². Postimpresionismul creează adâncimea în tablou, prin potențialul spațial al culorilor și asociațiilor acestora (depărtare-apropiere). La Van Gogh spațiul este redat prin tonuri cromatice de o intensitate maximă, ce sugerează încordări lăuntrice, iar culoarea și lumina devin măsură a absolutului (fig. A.2.107). Spațiul lui P. Gauguin este o construcție intelectuală, planimetrică, cu forme precise, monumentale, nu un produs senzorial, excluzând reflexele luminoase, modelajul, valorația, volumul formelor (fig. A.2.163). P. Cezanne înlocuiește spațiul tridimensional clasic cu un câmp vizual sferoidal (fig. A.2.164).

„Îngrămădirea formelor, interferența planurilor, jocul suprapunerilor ajung la respingerea concepțiilor scenografice clasice”, afirmă P. Francastel⁵³³. Pictorii foviști exclud total a treia dimensiune, construind un spațiu plan din culori pure. Tabloul cubist constă „din planuri simple, muchii late ca la cristale, refracții superfine ale formelor geometrice”⁵³⁴. P. Picasso evită total perspectiva, atmosfera, figurile lipsite de volum par simple imagini decupate pe fondal întunecat, reprezentând un spațiu profund psihologic, ce pare a fi scena unui spectacol tragic⁵³⁵ (fig. A.2.92). Astfel, în spațiul cubist pictorul desface și reface obiectele pentru a le oferi o nouă realitate. Cubismul monocrom va fi depășit de Delaunay, Picabia, Kupka, Leger. „Culoarea singură, fără clarobscur, formează însăși viața tabloului; culoarea este o funcție a spațiului”, afirmă R. Delaunay⁵³⁶. F. Leger îmbină cubismul, mașinismul și efectul optic al tonurilor pure. Expresionismul a înlocuit perspectiva cu încordări cromatice, imaginile suferă deformări, motiv din care structura tabloului este „psihică”.

C. Ailincăi susține că în arta modernă are loc „desființarea tradiției spațiale academice, prin tehnică picturală plată și violență cromatic-gestuală”⁵³⁷; iar spațialitatea picturii rămâne de ordin cromatic și spiritual – expresie a neliniștii lăuntrice a Homo Sapiens contemporan. Astfel, *culoarea devine expresia dramei lăuntrice*. Spațiul abstracționist este bidimensional, geometrizat,

⁵³² Ibidem, p.12.

⁵³³ BERGER, R. *Descoperirea picturii: Artă de a vedea*. Vol. I, București: Meridiane, 1975, p. 252.

⁵³⁴ ВАХСЛОБ, В. *Модернизм (анализ и критика основных направлений)*. Москва: Искусство, 1987, c.102.

⁵³⁵ FRANCASTEL, P. *Pictura și societatea*. București: Meridiane, 1970, p. 205.

⁵³⁶ Ibidem, p. 201.

⁵³⁷ AILINCĂI, C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Cluj-Napoca: Dacia, 1982, p. 84.

epurat, în care formele reale sunt transformate în scheme simple, mase de culori sau forme pure. Futurismul, simultaneismul și raionismul de asemenea tind să creeze spații în mișcare. Abstracționismul gestual (H. Hartung, H. Michaux, J. Pollock, A. Wols ș.a.) propune o nouă formulă artistică, prin care pictorul creează un spațiu total liber de orice reguli și conveniențe (fig. A.2.165). Tratarea spațiului în pictură, precum și receptarea lui, a suferit în timp modificări însemnate, fiecare perioadă reformulând conceptul de spațiu, aducând interpretări semnificative noi în limbajul plastic. Viziunea spațială contemporană a picturii adoptă o libertate creativă absolută și posibilității noi de reprezentare a realității subiective.

Formatul tabloului, mijloc de expresie artistic, nu mai puțin important în pictură, este justificat ca mijloc de exprimare a mișcării, dinamicii și efectelor speciale (fig. A.2.88). Semantica formatului tabloului este de netăgăduit, fiind în relație directă cu forma compozițională de bază a imaginii picturale. Formatul dreptunghiular este cel mai popular și potrivit pentru orice pictură (peisaj, portret, abstracție ș.a.), respectiv împrumută semnificații de la forma compozițională dreptunghiulară. Ramele circulare, numite rondo, nu erau folosite des, pictura arată neobișnuit în acest format. Însă peisajul integrat în acest tip de ramă „rupe” perspectiva și „învește” parcă imaginea, conferindu-i un farmec aparte. Cel mai des pictorii „așezau” în rame rondo portrete, acestea arătând destul de armonios, compoziții florale, scene de gen idilice, peisaje (fig. A.2.166), format folosit cu precădere în picturile religioase și portrete, semnificând forma ideală și perfectă⁵³⁸.

Alt mijloc expresiv pictural sunt imaginile din două sau mai multe piese: dipticul, tripticul, polipticul, instalația artistică. Uneori, pentru a reda mai amplu și mai deplin concepția artistică autorul recurge la un set de imagini (două, trei, mai multe), modalitate îndrăgită și de pictorii autohtoni (I. Vieru, A. Sârbu, M. Grecu ș.a.), lucrări ce descriu narațiuni pe o durată de timp mai lungă sau fenomene interpretate mai global (fig. A.2.217, A.2.240, A.2.242). Aceste forme de reprezentare plastică se întâlnesc frecvent în arta picturală religioasă. Instalația artistică, gen de artă contemporană, dezvoltat și preferat de mulți artiști, duce la o receptare plurisemantică, lărgire a orizontului de lectură, schimbă experiența receptorului, permite o percepție multisenzorială prin contact tactil, văz, auz etc. (fig. A.2.167), evoluând de la lucrări conceptuale la sincretico-sinestezice cu accente interactive.

2.4. Concluzii la capitolul 2

⁵³⁸ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009.

În capitolul 2 „**Specificul compoziției picturale asociative**”, a fost realizată o descriere și analiză completă a structurii compoziției plastice asociative, a particularităților și valorilor semantice ale elementelor ei pe patru direcții generale: 2.1. *Aspecte semiotice structurate ale compoziției asociative*; 2.2. *Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală*; 2.3. *Polivalența mijloacelor de expresie în compoziția picturală asociativă*. În urma examinării aspectelor semiotice și semantice a structurii și elementelor compoziției asociative, s-a constatat:

1. Arta organizării expresive a compoziției picturale se axează pe relația semnificativ-asociativă dintre mijloacele plastice și formele artistice. Toată arta vizuală este supusă replicilor asociative în medierea imaginii, ea nu contramandază niciodată și complet asociativitatea – *orice compoziție artistică (formală, abstractă, figurativă) poartă în sine elementul asociativ*.

2. Pictura asociativă poate conține elemente abstracte și figurative. Prin mijloacele și posibilitățile sale tehnice și artistice dă oportunitatea de a reda inimaginabilul: muzica, sunetul, mirosul, gustul, emoțiile, sentimentele, ideile și conceptele.

3. *Elementele principale ale limbajului plastic* – punctul, linia, forma, culoarea, textura, prin prisma semnificației (de la sensul plastic cert – la semantica metaforică și mesaje simbolico-asociative profunde), *capătă calități de semne plastice și mijloace de comunicare specifice*.

4. Pictura este un sistem de semne și practici semnificante, un limbaj asociativ de simboluri și semnificații integrate într-un mesaj artistic, care constă din coduri din semne plastice (culori, forme, linii, pete, texturi etc.) cu conținut informațional specific. Semnul plastic se referă nu la obiectul real, ci la conceptul plin de semnificații.

5. Mijloacele de expresie (culoarea, forma, textura, contrastul etc.) în compoziția plastică sunt strâns legate între ele și sunt instrumente polivalente ce se asociază activ cu obiecte reale, concepte abstracte, emoții, sentimente, fenomene etc. ce definesc expresia și autenticitatea unei picturi asociative.

6. Formele artistice au proprietăți asociative pronunțate și conotații simbolice; efectele semnificante ale formelor depind de cantitatea, calitatea și topica lor. Caracteristicile diferite ale formelor transmit emoții și semnificații diferite.

7. Formele geometrice primare – cercul, patratul, triunghiul, rombul etc., ca semne plastice au calități impulsive, expresive și simbolico-asociative diferite. Prin ele se pot sintetiza și simboliza toate formele vizibile din univers.

8. Semnul cromatic are forță maximă de simbolizare și include diverse asociații, manifestate la toate nivelele ființei umane și cunoașterii: cosmologic, mistic, biologic, psihologic, religios, politic, etnic.

9. Culorile au efecte fizice (bazate pe asociații pur fizice); efecte termodinamice (calde- reci); de masă (grele-ușoare); spațiale (depărtate-apropiate); fiziologice (stimulare, frânare, static); psihologice.

10. *Culoarea este un factor psihologic foarte puternic și posedă o forță asociativă enormă; face posibilă redarea diverselor experiențe umane, sentimente, impresii, diferite stări psihice. Orice culoare poate avea atât semnificații pozitive, cât și negative.*

3. PROCESELE DE CREAȚIE ȘI RECEPTARE ARTISTICĂ ÎN CADRUL PICTURII ASOCIATIVE

3.1. Aspecte analitice ale proceselor de creație și receptare artistică aplicate în pictura de șevalet

Experții în domeniul artei, semioticii, tehnologiilor informaționale etc., consideră imaginea cea mai universală și versatilă formă de comunicare și transfer de informații.

Reprezentările mentale asigură funcționarea memoriei și procesele de gândire, ceea ce le face surse foarte eficiente și economice de comunicare. „Psihoimaginile” reprezintă mesaje vizuale bizare, care au încorporate simboluri cu conotații arhetipale, ce poartă informații importante despre interiorul Eului uman. În acest context, *procesul creator reprezintă punerea în formă a acestui conținut codificat, iar produsul artistic poate fi decodificat, citit și interpretat, dezvăluind astfel problemele și conflictele intrinsece ale autorului.*

Arta este o formă de comunicare simbolică, iar obiectul creației este legat de un conținut cu valoare semnificativă. Aceste concepții, bazate pe teoriile lui S. Freud și K. G. Jung, potrivit cărora imaginile și reprezentările mentale sunt aranjate în construcții vizuale, care transmit adevăratele scopuri și aspirații ale omului, sunt codificate printr-un limbaj simbolic metaforic special. Imaginile vizuale au un efect puternic asupra conștiinței, ele pot fi canale de legătură cu cele mai profunde nivele psihice (subconștient, inconștient, straturi arhaice primare, abisale), pot evoca amintiri, diverse asociații și reprezentări interne. E fapt dovedit, gândurile și emoțiile fundamentale care vin din subconștient și inconștient capătă expresie mai degrabă în imagini decât în cuvinte⁵³⁹.

Actul artistic, pe lângă aspectul său estetic, provoacă sentimente puternice, ce duc la eliberarea de impulsuri și tensiuni emoționale, trăiri afective și conflicte existențiale. Procesul creativ și cel de vindecare vin din aceeași sursă, situată în cele mai adânci nivele psihice ale conștiinței umane. Exprimarea prin artă este un mod natural de echilibrare, unde emoțiile negative sunt transformate ușor în pozitive. Psihologia modernă utilizează activ această direcție, numită artterapie, prin efectul benefic al artei și capacitatea sa de curățare spirituală, cunoscută de om din cele mai vechi timpuri. Studiile moderne au ajuns la concluzia că interiorul uman comunică mai ușor prin acte creative artistice, iar spiritul uman își dezvăluie emoțiile și trăirile mai efectiv prin imagini, desene, culori. Astfel, creația artistică devine o extensie a Sinelui personalității omului într-o formă simbolică; Sinele artistului devine vizibil anume prin aceste simboluri. Când e vorba de imagine, omul e mai puțin conștient, iar microcosmosul artistului este deversat în diverse forme artistice simbolice, reprezentări plastice sugestive și semnificative cu sensuri adânci⁵⁴⁰.

Imaginile artistice proiectate pe pânze scot la iveală complexitățile vieții, sentimentele, emoțiile, trăirile, conflictele existențiale ale autorilor. Arta este extrem de personală, iar trăirile și

⁵³⁹ COJOCARU, S. *Aspectele psihologice ale desenului ca metodă proiectivă de autocunoaștere*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului, Seria XXIII, vol.I. Chișinău, 2021, p. 304.

⁵⁴⁰ COJOCARU, S. *Aspectele psihologice ale desenului la adulți și copii*. În: Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective. Bălți: US „Alecu Russo”, 2021. pp. 128-133. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/155866

sentimentele artistului sunt conștientizate prin exprimarea externă, ce capătă formă și conținut în spațiul plastic. Câteva ore de pictură (proces creativ) induce în creierul uman o stare specifică de concentrare puternică (starea Alpha), când la suprafață se evocă conținuturile inconștientului. Proiectarea acestor pulsioni și tensiuni, izvorâte din subconștient și actualizate în conștiință în procesul producției plastice picturale, poartă amprenta stării emoționale și caracteristicilor individuale ale artistului; ele pot scoate la iveală stări distimice, conflicte, impulsuri, pe care autorul le transformă în simboluri și metafore. Astfel, arta constituie o activitate de sublimare și eliberare a conținutului interior, având prin aceasta rol purificator și catartic⁵⁴¹.

Grecii au fost primii care au suspectat relația dintre minte, suflet și artă. Aristotel vorbea despre acțiunea purificatoare și catharsică a artei; Platon în lucrările sale „Sympozion” și „Phaidros” releva valoarea trăirilor estetice preschimbate în „bucuria creației”, în Italia starea de catharsis era obținută prin dans, muzică și culori. Medicul Avicenna în celebra sa lucrare „Canonul Medicinii” a descris relația dintre culoare și temperament. Concepția platoniană, referitoare la actul de creație va fi acceptată și în perioada romană și cea medievală. Epoca Renașterii accentuează interesul pentru actul creației, produsele artistice și revelațiile pe care acestea le provoacă. Romantismul, mai târziu, va survola din nou aspectele „mistice” ale creației artistice. Procesul de creație artistică implică structurile intelective și psihice ale ființei umane, mecanismele și dinamica internă, care se vor actualiza în raporturi diferite în anumite etape ale procesului artistic⁵⁴². Artă clasică este supusă orânduielilor canonice, pe când cea modernă este orientată spre diversificarea tehnicilor de lucru, experimente novative cu materiale și diferite genuri artistice, preocuparea pentru originalitate, sondarea zonelor noi, momente care prin aspectele clasice nu pot explica definitiv procesul artistic. Orice imagine plastică relevă bogăția semantică a acesteia, polisemia sa infinită⁵⁴³.

Aristotel în lucrarea „Poetica” fundamentează mimesis-ul ca principiu comun al tuturor artelor, incluzând în procesul de creație și viața psihică a omului⁵⁴⁴, însă ulterior acest concept va fi respins de artiști. Evul Mediu susține ideea imitației activității creatoare a divinității. În Renaștere, L. da Vinci afirmă că imitația artistică este un act științific, nu un proces mecanic; Michelangelo și estetica Clasicismului susțineau imitația naturii după principiul selecției⁵⁴⁵. La sfârșitul sec. XVIII, aspectul imitației își pierde treptat valoarea și este înlocuit cu expresia. În Romantism arta devine o creație, nu o copie fidelă a realității. Artistul, eliberat de orice

⁵⁴¹ PREDA, V. *Terapii prin mediere artistică*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2003, p. 62.

⁵⁴² ROȘCA, A. *Creativitatea generală și specifică*. București: Editura Academiei, 1981, p. 34.

⁵⁴³ DEMETRESCU, C. *Culoarea, suflet și retină*. București: Meridiane, 1966, p. 9-10.

⁵⁴⁴ ARISTOTEL. *Poetica*. București: Editura IRI, 1998, p. 14, 51.

⁵⁴⁵ BLUNT, A. *La théorie des arts in Italia 1450-1600*. Paris: Gallimard, 1966, p. 53.

constrângeri mimetice, dă frâu liber imaginației. Astfel, se conturează ideea că în procesul artistic rolul decisiv îl constituie viziunea personală a artistului. Im. Kant, la fel vedea arta ca o creație liberă, un produs al spiritului și imaginației artistului⁵⁴⁶.

Procesul artistic oferă posibilitatea de a descoperi o nouă realitate produsă de artist: expresivă, imaginară, bazată pe principiul creației – construirea propriului obiect sau subiect în raport cu interiorul său. Inspirația, potențialitate dinamică ce însoțește procesul artistic pe tot parcursul, este considerată de mulți autori (M. Ralea, P. Souriau) drept criteriu ce dirijează caracterul procesului creativ⁵⁴⁷, care include un șir de condiții, factori și materiale ce facilitează desfășurarea lui. W. Turner, spre ex. contempla îndelung apusul de soare (fig. A.2.168), Van Gogh lucra lent încât naturile sale statice devin o reprezentare „în timp”, astfel, fiecare artist creându-și mediul său personal. Procesul de creație este regizat adesea de factori de natură inconștientă care-l dinamizează, exploatând energiile inconștiente, artistul are acces la capitalul informativ vast, depozitat în memorie.

Deși există tehnici canonice cunoscute de exprimare, fiecare artist încearcă cu propriile sale mijloace să iasă în afara experienței generale, inventând o „pictură a sa”, originală prin descoperirea unui limbaj propriu și a tehnicilor de autor. Filosoful Plotin încă în sec. III vorbea despre sensul afectiv al comunicabilului în artă, L. Da Vinci și Delacroix vor sublinia mai târziu efectele emoționale ale culorii. Astfel, *imaginea artistică ajunge să fie integrată cu fenomenul asociațiilor* – element fundamental al gândirii artistice, realizându-se conexiuni plastice inedite de ordin vizual-senzitiv, afectiv, conceptual și ideatic, căpătând noi valențe și sensuri semnificative. Un proces indispensabil actului creativ-artistice este abstractizarea, procedeu important unde limbajul gândirii abstracte îl reprezintă conceptele (fig. A.2.169). Abstractizarea și asociativitatea determină capacitatea de creare a „noului” în urma proceselor de transformare și sublimare a conținuturilor personalizate individuale ale pictorului (impresiilor, senzațiilor, stărilor afective) în forme și imagini plastice expresive⁵⁴⁸.

Procesul de creație al operelor picturale este condiționat și de latura material-instrumentală de care artistul dispune; în pictura de șevalet, destinul multor opere a depins de caracteristicile materialului utilizat și stadiul dezvoltării tehnicilor picturale. Artiștii, prin diverse experimentări, dezvoltă un șir de materiale și tehnici picturale (tempera, ulei, acril), care imprimă individualitate și originalitate operei. „Originalitatea operei de artă exprimă un

⁵⁴⁶ KANT, Im. *Critica facultății de judecare*. București: All, 2007, p. 198.

⁵⁴⁷ SOURIAU, P. *La reverie. Essai sur la psychologie du poete*. București: Editura Academiei, 1981, pp. 34, 117.

⁵⁴⁸ ПЕТРУШИН, В. *Психология и педагогика художественного творчества: учебное пособие для вузов*. Москва: Акад. Проект Гаудеамус, 2008, p. 182.

suport special între concepția artistului și forma materială prin care se manifestă”⁵⁴⁹. Pictura în ulei, considerată o invenție minunată, a rămas preferată până astăzi de către pictori prin avantajele sale: aspecte optice multiple, transparentă, opacitate, modulare perfectă, uscare lentă, plasticitate⁵⁵⁰. Dezvoltarea tehnicilor și mijloacelor de pictură au oferit artiștilor o libertate de exprimare nemaivăzută, separarea imaginii de funcțiile ei reproductiv- ilustrative și în consecință, eliminarea oricărui conținut figurativ obiectual din tablou (fig. A.2.170). Evoluția intelectuală a infiltrat în pictură un lanț de concepte venite din alte sfere: științe, filosofie, semiotică, teoria comunicării, psihologie, care au sensibilizat și revoluționat gândirea plastică și modalitatea în care acestea au fost „traduse” în forme artistice (descoperirile fizicii, opticii, în plan artistic au dus la apariția impresionismului, pointilismului, fig. A.2.5, A.2.6). Sporește și libertatea relației dintre semnele plastice, structurările compoziționale și eliminarea multor rigori semantice.

În opinia lui G. Hegel actul artistic nu poate fi separat de spirit, el este în esență un proces spiritual, „un produs al spiritului”, elementul spiritual fiind cheia înțelegerii și descifrării actului artistic și al operei⁵⁵¹. Arta este mereu produsul unui transfer din interior în exterior; G. Chirico, autorul spațiilor metafizice, susținea că „opera de artă trebuie să treacă de limitele umanului, bunului-simț și logică”⁵⁵² (fig. A.2.171). O particularitate importantă a creației artistice este „obiectivitatea adevărului artistic”, stabilit și precizat de relația complexă dintre creator, operă, realitate și receptor⁵⁵³. T. Vianu considera procesul de creație artistică cea mai ilustrativă corelație dintre psihologie-estetică – perspectivă fundamentală în artă, ca cea filozofică și fenomenologică, susținând că procesul creației artistice totdeauna evocă raportul dintre interioritate și exterioritate, spiritual și sensibil, tabloul reprezentând fondul psihologic al creatorului⁵⁵⁴. Alături de L. Rusu, cercetătorul afirmă că procesul artistic implică o corelativitate a dispozițiilor creatoare inconștiente și conștiente, iar *produsul artistic creat exprimă individualitatea, trăsăturile, motivațiile și aspirațiile creatorului, fiind adesea o reflecție proiectivă a spiritului său*.

Începând cu sec. XIX, pictorii sunt analizați cu aceeași atenție cu care sunt admirate operele lor, problema artelor devine discutată pe larg de psihologi, filosofi, esteticieni, culturologi etc. G. Hegel demonstrează că un artist este dotat genetic, unii psihologi moderni tratau geniul artistic ca halucinație (Lelut), alții ca nevroză (M. de Tours), sau rezultat al

⁵⁴⁹ VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2011, p. 16.

⁵⁵⁰ SÂNDULESCU, C. *Verna. Materiale și tehnica picturii*. Timișoara: Marineasa, 2000, p. 259.

⁵⁵¹ HEGEL, G. *Prelegeri de estetică*. Vol. I. București: Editura Academiei, 1966, pp. 161-162, 170.

⁵⁵² ТАРАКАНОВА, Е. *Объекты природы как образ высказывания (Растительные мотивы в метафизической живописи Джорджо де Кирико)*. Итальянский сборник. № 2, СПб., 1997, с. 113—121.

⁵⁵³ MUREȘAN, D. *Cunoașterea și creația artistică cu referiri speciale la artele plastice*. București: Cybela, 2000, p. 5.

⁵⁵⁴ NAGĂȚ, G. *Tehnici și metode pentru stimularea creativității*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001, p.12.

degenerescenței (M. Nordau). A. Adler susținea că talentul artistic este rezultatul compensator al omului marcat de curențe senzoriale (defectele auzului la Mozart, Beethoven; ale văzului: miopia, astigmatismul, daltonismul, la unii pictori). Psihanalistul german N. Muschg considera opera de artă produsul suferinței ascunse a artistului, o reacție de apărare și vindecare a unui suflet rănit, proces similar cu producerea perlei de către scoică⁵⁵⁵. Pictura reconstitue realitatea prin intermediul personalității artistului, exprimă generalul în formă senzorial-concretă în comuniune cu individualul, prin transcrierea plastică a unei idei abstracte, concept, prin culori, forme, texturi etc., purtătoare de mesaje și conținuturi semnificative⁵⁵⁶.

Asociaționistii explică fenomenul creației artistice prin prezența asociațiilor dintre anumite elemente ce duc la apariția unor combinații noi, în rezultat apar opere noi (J. Maltzman, S. Mednick). S. Mednick distingea mai multe forme ale asociațiilor artistice: 1) serendipitate – asociații întâmplătoare, 2) asemănare – întâlnită cel mai frecvent în artă, 3) simboluri – forme, culori simbolice⁵⁵⁷. Psihanaliștii (S. Freud, K.G. Jung ș.a.) explică creativitatea prin fenomenul sublimării și compensării (când conținuturile inconștientului refulate sunt compensate și sublimate prin simboluri reprezentate)⁵⁵⁸. Creația plastică poartă valori: 1) expresivă (temperament, structura afectivă, natura reacțiilor emoționale ce influențează gestul grafic sau pictural, modul de tratare, alegerea formelor și culorilor); 2) proiectivă (manifestată prin vizualizarea conținutului intrapsihic al artistului, prin stilul general al compoziției care exprimă anumite dispoziții mentale); 3) narativă (depistarea obiectelor reprezentate); 4) asociativă (imaginile rezultă din semnificații și asociații)⁵⁵⁹.

Alături de expresia artistică și valoarea estetică, opera picturală reprezintă un mod de comunicare și limbaj specific, prin care sunt dezvăluite emoțiile, sentimentele și atitudinile artistului. Mesajul profund și conținutul picturii poate fi descifrat prin elementele grafice, formale, cromatice etc. Opera picturală, pe lângă aspectul vizibil, conține și o realitate ascunsă, o proiecție a dimensiunilor afective, psihice, intelectuale, fizice, a experiențelor emoționale și ideatice trăite de autor. Interesul actual al cercetătorilor nu vizează numai descoperirea valorilor artistice, ci și conexiunile existente între creație și stările afective, motivaționale, atitudinale, psihice. Studiile contemporane asupra imaginilor pictate stabilesc că acestea reprezintă un limbaj specific și mijloc de expresie privilegiat, ce oglindește personalitatea umană. Valoarea proiectivă

⁵⁵⁵ ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994, p. 178.

⁵⁵⁶ ȚĂGULEA, I. *Analiza noțiunii de „imagine” în arta plastică, ergonomie, design*. In: Arts and Design, 2010, Chișinău. p. 83, 86. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/60784

⁵⁵⁷ POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Editura Fundației România de Măine, 2007, p. 15.

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 5.

⁵⁵⁹ PREDA, V. *Terapii prin mediere artistică*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2003, p. 62.

a imaginilor plastice evocă un mecanism, un proces de trecere de la interior spre exterior⁵⁶⁰. Introspecția și proiecția sunt deseori o motivație sau consecință deosebit de importantă a creației artistice⁵⁶¹. A. Munteanu afirmă că „imaginea în culoare relevă nucleul fundamental al pulsionilor”⁵⁶². Proiecțiile din conștiința și inconștientul artistului se propagă spre exterior sub formă de fantezii, reprezentări ale imaginarului, viziuni, tendințe mitice, simboluri arhetipale. Aspectul proiectiv al mesajului plastic și descifrarea picturii/desenului se referă la elementele imaginii, la asociațiile și simbolismul acestora. Canalizarea impulsurilor din inconștient spre actul creativ profesionist are efect benefic dublu – unul asupra artistului (prin eliberare de tensiuni) și altul prin consecințele asupra societății.

Procesul creației implică mecanisme complexe ale percepției, imaginației, emoțiilor, fanteziei, relației intuiție-expresie și funcțiilor specifice ale acestor procese – de plasticizare, anticipare și valorizare⁵⁶³. T. Vianu consideră aceste aspecte ca direcție prioritară în estetică; L. Rusu susține că „geneza actului creator este identificată cu viața psihică”⁵⁶⁴. G. Neacșu menționează că artistul în procesul de creație „plonjază în sine, în inconștient, captând și traducând pulsunile interioare într-o formă artistică plauzibilă”⁵⁶⁵. Romantismul și suprarealismul accentuează ponderea factorului subiectiv în actul creației artistice, mutând accentul de pe reprezentările exterioare pe trăirile interioare (fig. A.2.172). Artiștii încep să privească tot mai mult în ei înșiși, pictează nu așa cum văd, ci așa cum percep. Curentul suprarealist în mod deosebit a promovat ideea că arta este un instrument subtil de comunicare cu subconștientul, fapt ce sporește ulterior interesul artiștilor și a diferitor cercetători pentru „arta inconștientului”, ridicând „viziunile” mistice, halucinațiile, replicile intuitive la rang superior. Acestea creează o realitate nouă absolută – suprarealitatea, unde domină inconștientul, sursă nemărginită pentru imaginație, pictorii dezvoltând și tehnici speciale de lucru precum: frotage (M. Ernst, fig. A.2.173), gratage, colaj (G. Braque, P. Picasso, fig. A.2.92, A.2.174), metamorfozarea formelor (H. Miro, S. Dali, fig. A.2.3, A.2.175), stilizări, deformări etc. Pictura abstractă gestuală, tașismul, la fel accesează resursele inconștiente intuitive (fig. A.2.4, A.2.165, A.2.176).

Comunicarea artistică este un proces complex ce presupune ineracțiunea dintre: 1) creația artistică, conturată prin personalitatea artistului și procesul de creație; 2) opera de artă și 3) receptarea artistică. *Receptarea artistică*, element important al fenomenului estetic comunicativ,

⁵⁶⁰ NEACȘU, G. *Psihologia procesului de creație artistică*. București: Institutul de psihologie „Mihai Ralea”, 1999, p. 90.

⁵⁶¹ MINULESCU, M. *Introducere în tehnici proiective*. p. 7. Disponibil: <https://www.brain-academy.ro/wp-content/uploads/2020/03/Mihaela-Minulescu-Introducere-in-tehnici-proiective.pdf>

⁵⁶² MUNTEANU, A. *Incursiuni în creatologie*. Timișoara: Augusta, 1999, p. 34.

⁵⁶³ NEACȘU, G. Op. cit., p. 2.

⁵⁶⁴ Ibidem, p. 8.

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 24.

include procese psihice cognitive, afectiv-motivaționale, comportamentale, structuri interne ale personalității, ce se încadrează într-un sistem asociativ de idei, concepte, reprezentări mentale și imaginative ale receptorului (contemplatorului). Receptarea artistică, proces activ ce întrunește totalitatea factorilor ce contribuie la înțelegerea, perceperea și interpretarea operei de artă, se derulează în mai multe faze: 1) percepția estetică a obiectului artistic, 2) trăirea estetică afectivă (emoția), 3) înțelegerea și interpretarea operei, 4) judecata de gust, de valoare⁵⁶⁶. Viziunea artistică tradițională e focalizată mai mult pe operă și creație, decât pe procesul de receptare în comunicarea artistică. Din această perspectivă receptorul capătă calitatea de participant activ și devine „coautor” al operei de artă, condiția necesară în acest caz – ca acesta să posede cunoștințe și abilități speciale, ridicate la universalitatea și perfecțiunea operei.

Tipurile receptării artistice sunt în concordanță cu tipurile creației artistice: 1) sentimental-asociativ, caracterizat prin „unificarea” cu opera artistică, retrăirea sentimentală; 2) intelectual-apreciativ, caracterizat prin receptare analitică și spirit critic⁵⁶⁷. Particularitățile generale ale receptării artistice sunt: a) totalitatea – reflectă însușirile estetice ale unei forme, obiecte sau fenomen, în totalitatea lor; b) caracterul apreciativ – este evaluativă, înlesnește înțelegerea formelor, culorilor, fenomenelor; c) semnificația – *receptarea este semnificativă, ea tinde în final spre un înțeles, un sens, o semnificație*⁵⁶⁸. Imaginea picturală receptată nu rămâne niciodată izolată sau singură, ea se integrează totdeauna într-un sistem asociativ de idei, reprezentări ale memoriei și imaginației contemplatorului, unde *conținutul artistic – mesajul operei, poartă anumite semnificații*. Comunicarea artistică presupune un raport dublu: unul direct, nemijlocit – între receptor și operă, și altul intermediat de operă – între receptor și artist. R. Arnheim susține ideea existenței unui „izomorfism” între configurația stării sufletești mentale și configurația mișcărilor corpului artistului, asociate acestor stări sufletești, care ulterior se reflectă pe pânză, sau un izomorfism cu configurația unor obiecte, forme, fenomene etc. (fig. A.2.38, A.2.148). Cercetătorul susține că „izomorfismul, înrudirea structurală dintre configurația de stimuli și expresia pe care aceasta o transmite, poate fi demonstrat foarte clar cu ajutorul unor linii simple”⁵⁶⁹. Un aspect important al receptării artistice îl reprezintă natura alegorică și asociativă a imaginii plastice. Pictura prin prezența asociațiilor își îmbogățește mult percepția, devenind mai completă și deplină, căpătând dimensiuni filosofice.

⁵⁶⁶ VOZIAN, L. *Receptarea artistică: metode/procedee de dezvoltare*. În: Probleme ale științelor socioumane și modernizării învățământului, Vol. II. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2009, p. 558.

⁵⁶⁷ FLOREA, E. *Teoria artelor plastice*. Curs de prelegeri. Chișinău: Copitec- Plus SRL, 2010, p. 20.

⁵⁶⁸ VOZIAN, L. *Receptarea artistică: metode/procedee de dezvoltare*, p. 558.

⁵⁶⁹ ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*, p. 436.

Receptarea artistică este un proces complicat, iar mesajul transmis de operă este un criteriu adesea mai important decât estetica. Pentru a recepta corect opera, spectatorul trebuie să posede un *cod de descifrare*, să cunoască *sensul simbolurilor și semnificațiilor, asociațiilor*, cuprinse în ea. Operele artistice, de regulă, au un mesaj polisemantic, unde fiecare receptor, în dependență de nivelul său cultural, sensibilitate, gusturi, îl interpretează în mod diferit. *Semnificația unui mesaj artistic – codul – nu este altceva decât o construcție de semne care, în urma interacțiunii cu receptorul, produce înțelesul*. Procesul de transpunere a ideilor și sentimentelor în mesaje specifice se numește codificare⁵⁷⁰, iar reconversia acestuia se numește decodificare⁵⁷¹. Codificarea și decodificarea presupun anumite coduri sau set de reguli, convertibile dintr-o reprezentare în alta⁵⁷²; cultura este mediul care le înglobează pe acestea într-un univers mai larg, creând astfel, unitate și coeziune în mai multe sisteme codificate⁵⁷³.

Codul artistic necesită o bună cunoaștere a limbajului vizual, a cadrului semiotic pictural, dezvăluit prin analiza concretă a semnelor plastice (culoare, formă, linie, textură etc.), *mesajul plastic fiind caracterizat prin polisemia codurilor. Opera artistică este un sistem de sub-coduri, iar orice contemplare a ei reprezintă o decodificare conștientă sau inconștientă*. Cunoașterea regulilor de decodificare și capacitatea de a le utiliza determină nivelul de receptivitate al spectatorului. Codul operei este adesea rezultatul unei căutări intuitive și inventive, o combinație de coduri anterioare, capabile să funcționeze împreună. Semnul ca urmă a unui cod (codul cromatic, codul formelor, codul simbolic etc.) impune reguli, norme și canoane, anumite coduri de lectură și interpretare, semnificații, raportate la mediul înconjurător, sistematizare în maniera socială, culturală, axiologică⁵⁷⁴. Semnificațiile mesajului vizual plastic pot fi multiple: pe lângă cea preferențială intenționată (a creatorului mesajului), receptorul poate construi în baza experienței proprii o serie de alte înțelesuri. Pluralitatea semnificațiilor este dată de „reacția în lanț” a asociațiilor, fiecare înțeles descoperit duce la un altul, care, la rândul său, prin anumite semnificații, duce la un altul mai departe (fiecare semnificat se transformă la rândul său într-un semnificant pentru alt semnificat). Mesajele (enunțul, constituit din ansambluri de semne combinate sau izolate) angajează, de regulă, o diversitate de coduri – unele imprecise și slabe, altele fragmentare, provizorii sau contradictorii; descifrarea lor presupune competențe specifice, prin determinarea semnificațiilor, asociațiilor, adică setul de înțelesuri al mesajului⁵⁷⁵. În procesul receptării, esențială este identificarea semnificatului (conceptului) pe baza unor indicii

⁵⁷⁰ HABERMAS, J. *Cunoaștere și comunicare*. București: Editura Politică, 1983, p. 182.

⁵⁷¹ SEBEOK, T. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Humanitas, 2002, p. 51.

⁵⁷² Ibidem, p. 55.

⁵⁷³ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 19.

⁵⁷⁴ SEBEOK, T. Op. cit., p. 22.

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 25.

oferiți de semnificant, adică de semn. Preexistența codului comun (a sistemului de semnificare) este o condiție necesară pentru transmiterea și interpretarea mesajului⁵⁷⁶.

Există patru tipuri de codificare: 1) asocierea mesajelor simple cu semne simple, 2) substituirea mesajelor, 3) semnele elementare exprimă înțelesuri complexe, și 4) traducerea mesajelor complexe în altele mai complexe⁵⁷⁷. Codurile fiecărei manifestări artistice sunt diferite, dar există și caracteristici comune în interpretarea și descifrarea lor: un cod capătă sens numai într-o anumită cultură. Nici o judecată de valoare asupra unei opere nu e definitivă, ea fiind mereu dependentă de contextul cultural și istoric în care se produce aprecierea. Artiștii des s-au ciocnit de neînțelegerea contemporanilor, prin introducerea codurilor noi pentru a-și exprima intențiile artistice (impresioniștii, abstracționiștii, expresioniștii; fig. A.2.107, A.2.112, A.2.163). U. Eco susține că, codul reprezintă un sistem menit să asigure corespondența dintre elementele grafice vizuale și unitățile culturale ce au o codificare anterioară experienței perceptive⁵⁷⁸.

Mesajul plastic al operelor picturale se distinge prin semnificațiile și simbolismul culorilor, formelor, liniilor, obiectelor imaginii. Pentru a decodifica aceste semne, receptorul trebuie să cunoască limbajul vizual artistic și pictural, să fie inițiat în tainele culturii și credințelor populare. Cunoașterea informativă a valorii unei opere, tehnica realizării ei, receptarea mesajului ei constituie un mijloc important de cunoaștere, de decodare și înțelegere a limbajului și viziunii autorului. Decodificarea nu prezintă întotdeauna o precizie absolută, pe lângă sensurile comune se cristalizează și coduri specifice cu referințe individuale, valabile pentru opera unui artist: simboluri și semne particulare (ex. cercurile – simbol feminin, și patratele – simbol masculin, prezente în opera lui G. Klimt, fig. A.2.11). Semioticianul R. Barthes considera că mesajul unei imagini vizuale plastice trebuie analizat pe toate nivelele: mesajul cromatic (semnificația culorilor), iconic (nivel denotativ, reprezentat de elementele vizuale și formale cuprinse în imagine) și cel simbolic (conotativ, ceea ce e dincolo de suprafață, conceptul care se ascunde în spatele imaginii, adânc și aproape arhetipal)⁵⁷⁹. Privitorul, la nivel inițial (iconic, denotativ) de receptare și decodificare a operei picturale, stabilește obiectele reprezentate, cadrul compozițional, culorile, formele etc. Ultimul nivel al mesajului simbolic (sensului conotativ) reprezintă conceptul mental (inconștient uneori, arhetipal). Nivelul conotativ solicită mereu prezența unui cod de semnificații socioculturale; paradigmele simbolice prind contur prin conotație și sunt „activate” doar prin intermediul sintagmelor denotative care

⁵⁷⁶ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 282.

⁵⁷⁷ ABRUDAN, E. *Comunicare Vizuală*. Curs. Universitatea „Babeș-Bolyai”
Disponibil: <https://dokumen.tips/documents/comunicare-vizuala.html?page=1>

⁵⁷⁸ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*, p. 255.

⁵⁷⁹ BARTHES, R. *L'information visuelle*. Œuvres complètes. Vol. II. Paris, 1995, p. 11.

reproduc realul. E. Gombrich susținea că „orice imagine implică asocierea unui concept și a unui semn”, U. Eco și R. Barthes considerau că „imaginea are forță conotativă”⁵⁸⁰. Fenomenul codificării în artă a fost prezent mereu, H. Read afirma că „unde nu există simbol, nu există nici un mod de exprimare artistică”, motivând că „arta a fost întotdeauna un mod de exprimare simbolic”⁵⁸¹.

Semioticienii U. Eco și R. Barthes consideră că pentru a dezvălui sensul ascuns al mesajului plastic și descifrării compoziționale a operei artistice, e necesar de a descompune treptat opera în sensuri și semnificații, procedează numit *decompoziție* (analiză detaliată structurală a elementelor imaginii: iconicul codificat și necodificat, semne plastice, structuri compoziționale, simboluri)⁵⁸². Procesul de percepere și descifrare a imaginii picturale este unul sinuos, însă nu imposibil, oricât de voalat nu ar fi mesajul. U. Eco a identificat următoarele coduri picturale: 1) *coduri iconice* – figuri, semne; 2) *coduri iconografice* – desemnează configurații conotative din p. de v. cultural (scene religioase „Judecata de Apoi”, „Nașterea Domnului”, fig. A.2.34); 3) *coduri stilistice* – stilul artistului, maneră sa (fig. A.2.33, A.2.125, A.2.148), stilul și canoanele unei epoci; 4) *codurile inconștientului* determină identificările și proiecțiile psihice suscitade de semnele vizuale⁵⁸³.

Competența de receptare și decodificare a operei de artă poate fi dezvoltată prin intermediul analizei critice (bazată pe analiza structurală, semiotică și stilistică a operei), care ajută la înțelegerea activă a limbajului plastic, aprecierea și interpretarea sensului ei; metoda eficientă în special pentru profesioniștii în domeniu⁵⁸⁴. Analiza structurală permite examinarea operei artistice ca un sistem de elemente corelate (construcția, organizarea compozițională, spațială, elemente componente: culoare, formă, textură etc.); analiza semiotică examinează opera ca un sistem de semne prin funcția sa comunicativă; analiza stilistică interpretează stilul – element important și instrument inedit al expresivității și personalității artistului, epocii, perioadei istorice, curentului artistic⁵⁸⁵. Codul operei este el însuși rezultatul unei conduite inventive și poate decurge și dintr-o trăsătură particulară a creatorului⁵⁸⁶. Este stabilit că preferința pentru un anumit stil are motivații psihologice (M. Ralea); raportul dintre artă și circumstanțele personale ale artistului se face vizibil anume prin stil⁵⁸⁷ (ex. G. Klimt picta

⁵⁸⁰ ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 13.

⁵⁸¹ READ, H. *Semnificația artei*. București: Meridiane, 1969, p. 21.

⁵⁸² ECO, U. *Limitele interpretării*. Ed. II. Iași: Polirom, 2007, p. 33.

⁵⁸³ Idem. *La structure absente*. Barcelone: Lumen, 1972, p. 188.

⁵⁸⁴ MOKAN-VOZIAN, L. *Metodologia receptării artistice a operei de artă*. În: RȘS, 2012, nr. 1(20), p. 50.

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 50.

⁵⁸⁶ NEACȘU, G. *Psihologia procesului de creație artistică*. București: Institutul de psihologie „Mihai Ralea”, 1999, p. 31.

⁵⁸⁷ RALEA, M. *Scrieri*. Vol.7. București: Minerva, 1989.

femeile într-un stil aparte). Stilul, rezultat al unui demers cognitiv și experimental, devine o realizare obiectivă, transmisibilă și asimilabilă, chiar dacă meritul e doar al inventatorului. Viața și biografia artistului, de asemenea, reprezintă o cheie importantă pentru înțelegerea sensului operei; în ea este întipărită personalitatea irepetabilă a creatorului ei prin stilul său.

Paradoxul axiologic al artei constă în aceea că *originalitatea și accesibilitatea se află într-un raport de proporționalitate inversă*: pe măsura creșterii gradului de originalitate scade accesibilitatea și inteligibilitatea mesajului semantic al ei – tendiță în producția culturală a sec. XX (arta modernă, abstractă, conceptuală). Dacă mesajul plastic are un grad mare de originalitate, datorită combinațiilor imprevizibile ale semnelor, atunci receptorul nu-l poate decodifica (sunt necesare cunoștințe speciale în domeniul artelor), iar dacă opera este banală și inteligibilă sub raportul limbajului și comunicării, descifrarea este completă. Cercetătorul A. Moles formulează legea conform căreia „inteligibilitatea unui mesaj variază în raport invers cu informația și implicit cu numărul semnelor, ea este maximă în cazul unei lucrări absolut comune (obișnuite) și redusă la zero în situația unei opere complet originale (inedite)”⁵⁸⁸. Criteriul cel mai valid referitor la valoarea unei opere de artă este numărul și varietatea „lecturilor” pe care aceasta le permite, fără ca mesajul ei să fie epuizat; dacă opera de artă relevă de fiecare dată sensuri noi, atunci este considerată valoroasă.

Lectura operei depinde de orizontul de așteptare al receptorului, de patrimoniul său cultural și de întreaga sa experiență estetică. U. Eco propune conceptul de: 1) *operă deschisă (operă profundă, deschisă semantic)*, care presupune interpretări și lecturi multiple, cu înțelesuri practic infinite, sensuri, ce pot fi receptate foarte diferit, deci este deschisă semantic; opera deschisă este o operă profundă; 2) *operă închisă* (superficială, poate fi interpretată într-un singur fel, mesaj simplu și neproblematic)⁵⁸⁹. Astfel, receptarea operei de artă, decodarea sensului și mesajului semantic e diferit în situații diferite: 1) *când există suprapunere totală între operă și codurile receptorului* – presupune o înțelegere fără efort, cazul când opera nu e originală, mesajul este banal și inteligibil: arta naivă, primitivă, cultura de consum, producția de serie, tip industrial, accesibilă; 2) *când opera e total diferită de codurile receptorului* – presupune eforturi mari pentru înțelegerea și descifrarea ei, codurile operei sunt complet diferite de ale receptorului, originalitate maximă și imprevizibilitate, mesajul – aproape indescifrabil (opera sec. XX, arta modernă, abstractă, simbolismul modern, arta intuitivă, gestuală); 3) *când există o intereferență*

⁵⁸⁸ MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 31.

⁵⁸⁹ ECO, U. *Opera deschisă*. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/98196315/Opera-Deschisa>

între codurile receptorului și a operei – presupune o înțelegere parțială (pictura figurativă realistă, semnificații particulare și asociații specifice unui autor)⁵⁹⁰.

Cultura însumează o pluralitate de sisteme semiologice contopite „intr-o ierarhie unică (supralimbaj)”⁵⁹¹. Cu cât o operă exprimă noțiuni general universale, cu atât ea e mai atotcuprinzătoare și mai bogată în semnificații. Filosoful F. Nietzsche întrevedea în structura operei un aspect etnic și mitologic (considera mitul nucleu al culturii artistice)⁵⁹²; R. Barthes, la fel, definea „mitul ca sistem semiotic secund”⁵⁹³. Cercetătorii români S. Marcus⁵⁹⁴ și P. Oprea⁵⁹⁵ susțin că în procesul de receptare a artei picturale are loc fenomenul de suprapunere între imaginea zugrăvită în tablou și reprezentarea mentală a contemplatorului. Întrucât actul receptării este izomorf celui de creație, spectatorul deține și el anumite înclinații creatoare înnăscute, care pot fi dezvoltate prin educație, însă temelia lor este dată de structura psihică specifică a individului⁵⁹⁶. Pe lângă condiția unei libertăți de asimilare și apreciere axiologică a operei de artă, este nevoie și de cercetări informaționale, cultivare sistematică prin studiu, experiențe, observații și comparații, de ex., cele două tipuri distincte de pictură, tradițională și modernă, sunt receptate diferit⁵⁹⁷ (fig. A.2.177, A.2.178). Analiza problemelor de arhetipologie artistică, simbolism cultural, semantică interpretativă, hermeneutică ș.a. la nivel de receptare asigură „trecerea de la structura operei la lumea ei”⁵⁹⁸.

Pictura nonfigurativă semnifică în alt mod decât cea iconică, de aceea semnul plastic va fi analizat după alt model decât cel existent pentru semnul iconic. Opera de artă abstractă refuză o interpretare iconică și poate fi citită numai în cheie pur plastică (fig. A.2.112, A.2.113, A.2.114). „Enunțul plastic poate fi examinat doar în funcție de trei parametri: culoarea, textura și forma, iar apoi din punctul de vedere al ansamblului format de toate trei”⁵⁹⁹. Picturile figurative iconice sunt analizate exclusiv în termenii culorilor, formelor, texturilor, în cheie plastică deci mai puțin (fig. A.2.9, A.2.15). Semnificația culorii în pictură este definită de expresia ei: P. Gauguin rezumă rolul culorii la expresia ideii în tablou (fig. A.2.163); P. Klee supune culoarea formei (fig. A.2.97); V. Vasarely folosește culoarea ca mijloc al iluziilor (fig. A.2.179); K. Monet – ca stimul

⁵⁹⁰ Opera de artă - valoare și accesibilitate. Disponibil: <https://www.qreferat.com/referate/arta-cultura/OPERA-DE-ARTA-VALOARE-SI-ACCES859.php>

⁵⁹¹ LOTMAN, I. *Studii de tipologie a culturii*. București: Univers, 1974, p. 21,100.

⁵⁹² TAINE, H. *Filosofia artei*. București: Meridiane, 1991, p. 479.

⁵⁹³ LOTMAN, I. Op. cit., p. 21, 117.

⁵⁹⁴ MARCUS, S. *Semne despre semne*. București: Editura Științifică Enciclopedică, 1979, 112 p.

⁵⁹⁵ OPREA, P. *Consemnări despre arta românească*. București: Litera, 1978.

⁵⁹⁶ DIFRENNE, M. *Fenomenologia experienței estetice*. Vol.I. București: Minerva, 1981, p.234.

⁵⁹⁷ VOZIAN, L. *Receptarea creativă în procesul estetic comunicativ*. Disponibil: http://tinread.usarb.md/publicatie/arta/arta%202-3/114-116_Ludmila_Vozian.pdf

⁵⁹⁸ DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers Enciclopedic, 1998, p. 442.

⁵⁹⁹ *Retorică generală*. Trad. de A. Constantinescu, București: Univers, 1974.

principal al picturii (fig. A.2.8); P. Cezanne – ca o stilizare a senzațiilor (fig. A.2.164). Van Gogh subliniază prin culori pasiunile omenești (fig. A.2.147), N. Grigorescu, prin alb, simbolizează liniștea și puritatea spiritului român (fig. A.2.155). Mesajul unui tablou domină prin culoare, senzațiile produse de ea în pictură servesc ca mijloc de codificare a anumitor stări, emoții, fenomene, senzații, concepte, valori. Artistul va intui energiile afective ale culorii, căutând mereu modalități sensibile pentru a le exprima⁶⁰⁰. Semnificația texturii vine din calitățile ei tactile, iar a formei vine din semnificațiile poziției, dimensiunii, orientării, cantității, relațiilor dintre ele. În orice operă picturală trebuie descifrate conotațiile personale ale autorului alături de cele generale⁶⁰¹.

Tabloul contemporan se caracterizează printr-o diversitate mare de tratări compoziționale, fiind reprezentat în special de pictura abstractă, unde mijloacele plastice (punctul, linia, pata, forma, culoarea) sunt transformate în construcții lingvistice vizuale, limbaj care aplicat corect, devine valoare⁶⁰². M. Bartos susține 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”⁶⁰³. Aceasta revalorifică ideile lansate anterior de curentele moderniste și investighează noi zone ale cunoașterii, prin experimentări și căutări neconținute, în concordanță cu tendințele estetice și modelele spirituale ale societății de astăzi⁶⁰⁴. Mai mult, fiecare pictor în directiva sa (opera finală) alege căi individuale, înțelese doar de el. Logica acestei mișcări devine deseori esența operei, chiar și traiectoria ei poate servi drept sugestie pentru receptor. M. Duchamp afirmă că artistul realizează actul creației nu de unul singur, ci împreună cu contemplatorul, el fiind parte componentă a acestei creații.

3.2. Pictura asociativă ca proiecție a universului spiritual al artistului

Studiile contemporane asupra artelor plastice se axează tot mai mult pe aspectele senzitive, emoționale și psihologice ale actului de creație și operelor artistice. Orice formă a activității umane poartă amprenta personalității sale: trăsăturile personale ale omului se manifestă, în cea mai mare măsură, anume în actele creative. Pictorul și teoreticianul W.

⁶⁰⁰ RAUL, C. *Culoare, artă, ambient*. București: Meridiane, 1979.

⁶⁰¹ PREDA, V. *Terapii prin mediere artistică*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2003, p. 52.

⁶⁰² MOCAN-VOZIAN, L. *Comunicare și limbaj în artele plastice*. Suport de curs. Chișinău: Tipografia UPS „I. Creangă”, 2018, p. 46.

⁶⁰³ BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, p. 167.

⁶⁰⁴ VOZIAN, L. *Practici și tendințe în pictura contemporană*. p. 17. Disponibil:

https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Practici%20si%20tendinte%20in%20pictura%20contemporana.pdf

Kandinsky susținea că „orice operă artistică are conotații psihologice”⁶⁰⁵. Pictura, astfel, poate fi o reflecție a gândurilor, sentimentelor, atitudinii și caracterului artistului, un mijloc eficient de pătrundere în spațiul lui spiritual intern. Tehnicile speciale de pictură și desen permit lucrul cu zonele non-verbale profunde ale psihicului, aduc la lumină trăiri lăuntrice, adesea nesensizate nici de om. *Imaginea plastică, actual, este privită ca o „oglină a personalității”, ca o reflecție exterioară vizibilă a lumii interioare ascunse a autorului.* Din acest punct de vedere, pictura poate deveni o cheie de acces la universul spiritual interior al artistului⁶⁰⁶.

Opera de artă contemporană are evidente trăsături intelectuale, având la bază principiile psihice ale actului creativ, ale imaginației, fanteziei și percepției. Arta a însușit analiza psihologică a lumii interne a omului, lărgindu-și considerabil proprietățile și facilitățile. Aceste aspecte ale operelor tind să redea plasticitatea gândului, dezvăluie dialectica psihicului uman, interacțiunea dintre realitate și conștiință (subconștiință, inconștient). Actul creativ atinge nivelele cele mai subtile și adânci ale conștiinței și percepției, aflate deseori la limita intuiției și reflecției. Ideea, conceptul și impulsul creativ se transformă în creierul uman într-o imagine vizibilă și plauzibilă, ce capătă sensuri semnificative și simbolice.

Artele plastice și procesele mentale sunt un subiect destul de interesant și controversat, neelucidat până la capăt de științele moderne. Sumare sunt și cunoștințele despre influența artei, a operelor marilor artiști, asupra stărilor mentale ale omului, prestigiul artelor plastice a crescut considerabil în rândul specialiștilor din diverse domenii: psihologie, neurologie, educație, învățământ, medicină, asistență socială. În acest context pictura poate deveni o formă simplă și accesibilă de comunicare, meditație și cunoaștere de sine. Imaginile pictate pot indica starea emoțională a autorului, tipul caracterului, comportamentului, ajutând astfel la descifrarea personalității și motivațiilor. Imaginile plastice create de artist poartă totdeauna un sens ascuns: acestea pot fi semne particulare ale subconștientului său, imagini și simboluri ascunse, asociate cu posibile probleme, trăiri, emoții, sentimente, stări afective. Astfel, imaginea plastică vizuală poate deveni un simbol ce evocă un anumit conținut (imagine, obiect, idee, noțiune, emoție, sentiment)⁶⁰⁷.

Aflând sensul și semnificația simbolurilor din imaginile pictate, pot fi dezvăluite și descifrate aceste stări emoționale interne, dorințe, impasuri, motivații, trăiri, și. nu în ultimă instanță – caracteristicile și parametrii personalității umane. Pictura poate acționa și purificativ asupra persoanei. Această purificare permite simbolului redat să transmute energia internă

⁶⁰⁵ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994, p. 112.

⁶⁰⁶ COJOCARU, S. *Aspectele psihologice ale desenului ca metodă proiectivă de autocunoaștere*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului, Seria XXIII, vol. I. Chișinău, 2021, p. 304.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 304.

neconsumată de la nivelele psihice adânci ale subconștientului la altele mai superficiale conștiente, inițiind, astfel, procesul de stabilizare al stării spirituale prin creație⁶⁰⁸. W. Kandinsky spunea că „orice operă de artă este copilul vremii sale și izvorul felului nostru de a simți”⁶⁰⁹. Perioada contemporană impune studiul proceselor creativ-artistice prin abordări inter- și pluri-disciplinare, bazate pe diverse aspecte ale corelațiilor estetică-psihologie. Senzualismul estetic și percepția senzorială ale imaginii artistice picturale induc diverse stări fizice și emoționale dependente de fondul psihoafectiv, temperamentul și nivelul cultural al receptorului.

Actual, mai mulți cercetători din diverse domenii (filosofie, semiotică, culturologie, psihologie, teorie informațională etc.) consideră imaginea plastică o sursă importantă de cunoștințe și informații despre interiorul uman, stările emotive, trăsăturile și motivațiile personalității (Mincu⁶¹⁰, Olaru⁶¹¹, Enăchescu⁶¹² ș.a.). „Grafismul autorului este înainte de toate o semantică deschisă, în care fiecare semn se combină cu altul într-un mod tot mai complex, semantică ce vorbește despre individualitatea persoanei, despre momentul prezent, dar și despre o cultură colectivă legată de a unei convenții simbolice”⁶¹³. Sentimentele umane pot oferi conținut artei, iar formele artistice devin hrană spirituală, în care privitorul poate descoperi o consonanță cu propriul suflet⁶¹⁴. Compozitorul R. Shumann considera că „meseria artistului este să aducă lumină în adâncul inimii omenești” (apud W. Kandinsky)⁶¹⁵. W. Kandinsky afirma că în artă nu există o formă numai materială. Un artist creator numaidecât trebuie să dea expresie universului său interior, iar forma plastică rezultată este expresia acestui conținut interior; pe când armonia formelor nu se poate sprijini decât pe principiul sensibilizării adecvate a sufletului omenească⁶¹⁶.

Imaginea artistică este mediată atât de conștiința artistului, cât și a privitorului, iar emoționalitatea și semnificația ei sunt pătrunse de o rețea amplă de conexiuni asociative (individuale, arhetipale) și semne vizuale ce corelează între ele. Una din caracteristicile principale ale artei este capacitatea de a evoca emoții, afecte, sentimente, de a genera și transmite stări cu semnificații personale. Evaluarea picturii și interpretarea imaginii prin metode psihosemantice, aplicarea conceptelor de „metaforă”, „simbol” și „semn” în plan vizual duc rezultatele acestor studii dincolo de sfera percepției obișnuite a artei, în domeniul hermeneuticii, semioticii vizuale, filosofiei etc. Descifrarea complexității impactului picturii asupra omului

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 305.

⁶⁰⁹ KANDINSKY, W. Op. Cit., p. 15.

⁶¹⁰ MINCU, C. *Proiecția grafică în psihodiagnosticul personalității. Testul Configurației Tematice*. București: Editura Universitară, 2013.

⁶¹¹ OLARU, A. *Introducere în psihiatria practică*. În: Scrisul Românesc, 1990.

⁶¹² ENACHEȘCU, C. *Psihologia activității patoplastice*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.

⁶¹³ WALLON, Ph., CAMBIER, A., ENGELHART, D. *Psihologia desenului la copil*. București: Trei, 2008, p. 93.

⁶¹⁴ KANDINSKY, W. Op. cit., p. 16.

⁶¹⁵ Ibidem, p. 18.

⁶¹⁶ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*, p. 44, 58.

presupune dezvoltarea unor direcții interdisciplinare de cercetare, asigurate de tehnologiile moderne existente, neuroștiințe, semiotică, psihologie ș.a.

Psihologul L. Vîgotski menționa că, „cauza efectului artistic e ascunsă în subconștient, doar survolând aceste zone omul va putea fi aproape de problemele artei”⁶¹⁷. S. Freud la fel considera că esența psihicului uman trebuie căutată în subconștient, iar orice act creativ se desfășoară prioritar sub regia subconștientului, act în care se inserează adesea factorii abisali (elemente de natură abisală, capital instinctual), de natură inconștientă⁶¹⁸. Opera de artă, astfel, este produsul sublimat și deghizat al tuturor neîmplinirilor și complexelor din adânc: „Creativitatea își adună sevele din a patra stare de supraconștiință (trans, extaz) care în realitate pe lângă liniștea aparentă, este o intensă combustie interioară”⁶¹⁹. Fenomenul creator nu este fructul exclusiv al conștientului, ci opera conjugată dintre energiile de la suprafață și cele din profunzimi”⁶²⁰.

Conținutul tabloului invită la pătrunderea în sensul imaginii și formelor reprezentate pe care privirea le analizează și înțelege, conectând anumite mecanisme psihice asociative. Există opere de artă care trăiesc, mai ales prin mesajul pe care-l exprimă, în timp ce pentru altele capătă semnificații mai intense detaliile artistice (opera abstracționiștilor, fig. A.2.33, A.2.76). Cercetările au dovedit că gradul de interes pentru obiectul estetic crește odată cu noutatea. Modelele artistice care au un grad intermediar de noutate sunt acceptate și judecate mai favorabil, modelele exagerat de noi adesea sunt considerate ca confuze și neclare (fig. A.2.4, A.2.19). Experiența estetică este dependentă și de gradul de complexitate, obiectul complex fiind considerat mai interesant. În arta modernă, un stimul simplu, dar ambiguu (fig. A.2.102), poate fi considerat complex de către receptorul neavizat și invers; un stimul complex (pictura clasică, fig. A.2.23) poate să devină simplu. Receptorul cultivat acceptă iregularitatea, complexitatea, asimetria, cei neinițiați tind să respingă ceea ce nu se aseamănă cu realitatea (arta abstractă, expresionistă; fig. A.2.68, A.2.77). Limbajul formelor plastice însă nu ridică bariere de netrecut între om și artă, acesta poate fi învățat.

Ambiguitatea/claritatea, particularitate specifică operei picturale, impune publicul la efort creator de descifrare și deciptare a mesajului plastic al autorului. Cercetătorul R. Pages susține că arta nonfigurativă este mai esențializată decât cea figurativă, care păstrează o legătură strânsă între calitățile modelului și reprezentarea acestuia. Artă nonfigurativă se integrează mai organic în procesele asociativ-imaginative, prin conectarea instantanee a percepției și gândirii asociative

⁶¹⁷ ВЬГОТСКИЙ, Л. *Психология искусства*, 1987, p. 68.

⁶¹⁸ MUNTEANU, A. *Incursiuni în creatologie*. Timișoara: Augusta, 1999, p.92-93.

⁶¹⁹ Ibidem, p. 95.

⁶²⁰ Ibidem, p. 97.

în analiza și citirea ei⁶²¹ (fig. A.2.180). Imaginea plastică se integrează astfel într-un sistem asociativ de idei, de reprezentări simbolice ale imaginației autorului și receptorului. Petele de culoare din tablou acționează atât prin intermediul impresiilor senzoriale, cât și prin semnificația lor. Cercetătorii în domenii psihologice consideră că omul se proiectează emoțional în preferințele sale estetice, existând un *izomorfism între operă și preferința pentru ea*⁶²².

În sec. XX, metoda de analiză a personalității umane, conform imaginilor pictate/desenate se stabilește ca metodă profesională în cercetarea socioumană, antropologie, psihologie ș.a. Descifrarea psihologică a picturii oferă o imagine veridică despre personalitatea creatorului, iar interpretarea tabloului este un proces complex. *Mecanismul psihic prin care aceste trăiri interne sunt dezvăluite îl constituie proiecția*. Imaginile rezultate constituie o proiecție a interiorului uman și pot conține indicii ale subconștientului, inconștientului, conștientului, transferate prin imagini plastice, forme simbolice, pe suport. Asemenea imagini inconștiente, simbolice, pline de semnificații sunt numite proiective. *Principiul psihologic al proiecției se atestă în toate creațiile și produsele artistice, unde autorul automat și inconștient scoate la iveală trăirile interioare sub formă de simboluri picturale, grafice, semne anumite, proiectând în exterior aceste experiențe, adesea nebănuite și neconștientizate*⁶²³. Proiectarea acestor imagini este un proces automat, inconștient, prin care conținutul psihic intern este transferat asupra unui obiect⁶²⁴.

În imaginea plastică aspectele spirituale importante se manifestă prin diverse forme simbolice – imagini, obiecte, reprezentări. Aceste simboluri ale inconștientului acționează asupra persoanei umane: compensator (energia psihică se manifestă sub forma unui simbol compensator în lucrare) sau complementar (conținutul imaginii coincide cu lumea reală a persoanei în anumit moment). Atitudinea conștientă, fiind destul de implicată în viața umană, o exclude pe cea inconștientă, iar efectul compensator în acest caz se manifestă sub forma unui simbol redat în imagine, compensând astfel comportamentul conștient exterior al persoanei, asigurând eliberarea și descărcarea de tensiunea și energia emoțiilor. Simbolul proiectat este capabil să elibereze energia inconștientă și să transfere aceste elemente din inconștient în conștiință, unde pot fi sesizate și prelucrate ulterior în forme plastice sugestive⁶²⁵. În așa mod *are loc exteriorizarea conținutului spațiului spiritual interior al omului, fapt atestat atât la persoanele obișnuite*

⁶²¹ OPREA, P., SANDULESCU, M. *Aprecierea picturii în funcție de particularitățile colative ale stimulului*. Revista de Psihologie, 1973, Nr. 2, p. 225 – 237.

⁶²² ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*, p. 3.

⁶²³ ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. *Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт – терапии*. Санкт–Петербург: Речь, 2006, с. 9.

⁶²⁴ JUNG, K. *În lumea arhetipurilor*. București: Jurnalul literar, 1994, p. 95.

⁶²⁵ JUNG, K. *Tipuri psihologice*. București: Humanitas, 1997, p. 417 .

neinițiate în artă (moment luat la activ de psihopracticile art-terapeutice, psihotehnologice), cât și la artiștii profesionali, care proiectează pe pânze voit sau întâmplător, trăirile lor interioare.

Creația, forma superioară de activitate umană este condusă de procese complexe de reglare interactivă dintre conștient și subconștient, ambele implicându-se la anumite etape într-o mărime mai mare sau mică. În artă, reprezentarea psihică inconștientă, datorită caracterului său liber, se dezvăluie în forme plastice simbolice și sugestive. *Interpretarea semnelor plastice, a simbolurilor și formelor prezente în lucrarea picturală dă posibilitatea de a descifra mesajul autorului, trăsăturile, oportunitățile și motivațiile acestuia, și de a descifra și recepta corect opera, la final.* Valoarea imaginilor plastice proiectate în aceasta și rezidă – ele nu sunt altceva decât expresia de sine a artistului. Explorarea conținutului inconștient este posibilă prin metoda asociațiilor⁶²⁶. F. Galton, experimentând cu acestea, trage concluzia că asociațiile „pun în lumină cu o ciudată precizie bazele gândirii omului și îi dezvăluie anatomia mentală cu multă lipsă de menajament”⁶²⁷. Această constatare i-a instigat pe diverși analiști (K. G. Jung⁶²⁸, Z. Freud⁶²⁹, B. Edvards⁶³⁰ ș. a.) la cercetări, în urma cărora s-a constatat că asociațiile (semne, simboluri, imagini grafice) pot să sondeze interiorul uman și să îi releve complexe. Complexele umane adesea sunt motive pentru creațiile artistice, S. Freud în special a cercetat prezența lor în operele artistice și picturi: complexul lui Edip – revelat pe pânza lui Bronzino „Cupidon, Venus și Timpul” (fig. A.2.181); complexul Ofeliei – în pictura „Ophelia” de J. Everett Millet (fig. A.2.55); complexul morții – în pictura „Moarte și viață” de G. Klimt (fig. A.2.182). În acest context *orice operă artistică, chiar și a marilor maeștri, poate fi interpretată ca un test proiectiv al exteriorizării unor conținuturi al universului său spiritual interior sau structuri ale personalității.*

Peisajul este genul de pictură care descrie cel mai bine dispozițiile emoționale și acționează ca un test proiectiv ce conturează personalitatea artistului, starea lui mentală dominantă. Potrivit unui studiu efectuat de cercetătorii în domeniu s-a observat că peisajele dominate de culori albastre, verzi și lumină solară îndepărtează excitația nervoasă; emoțiile pozitive, transmise de acestea, aduc ușurare, stări de beatitudine (I. Șișkin, fig. A.2.183; I. Vasiliev, fig. A.2.184), au efect de vindecare, neconceput și inexprimabil pentru mulți observatori (pictura lui N. K. Roerich, fig. A.2.149); peisajele lui I. Levitan diminuează oboseala și ridică tonul emoțional (fig. A.2.185); picturile lui A. Ivanov (fig. A.2.186) au un puternic efect

⁶²⁶ SILLAMY, N. *Dicționar de psihologie*. București: Univers Enciclopedic, 1996, p. 152.

⁶²⁷ Ibidem, p. 34.

⁶²⁸ JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Trei, 2003. Vol. 1.

⁶²⁹ ФРЕЙД, З. *Лекции по введению в психоанализ*. Москва: Государственное изд-во, 1922.

⁶³⁰ ЭДВАРДС, Б. *Откройте в себе художника*. Минск: Попурри, 2020

pozitiv asupra omului⁶³¹. Peisajele care înfățișează marea, nave pe valuri dau o stare de spirit de rezistență, luptă, depășire (I. Aivazovsky, fig. A.2.30; R. Sudkovsky). Pictura abstractă, considerată o manifestare a atitudinii introverte, este evaluată mai degrabă negativ (K. G. Jung). Un punct de vedere similar s-a păstrat și în perioada modernă. Astăzi pictura abstractă dobândește un nou sens, devenind o metodă de acces la conținutul subconștientului și spațiului spiritual intern al artistului. K. G. Jung considera „abstracția, acea activitate spirituală, care eliberează conținutul esențial de elementele non-necesare”⁶³². Astfel, *geneza afectivă a imaginii, având rădăcini în experiența emoțional-figurativă la nivel conotativ profund, se materializează într-un produs artistic izomorf (care reflectă stările psihologice interioare), cu diferite caracteristici senzuale și semantice*⁶³³.

Mecanismele specifice de acces la subconștientul uman prin artă, în special prin pictură, desen, conexiunea acestor mecanisme cu practicile actuale, preocupă și astăzi mințile multor cercetători. Confirmarea tezei, conform căreia arta inițial era destinată să interacționeze cu inconștientul, este susținută de teoria lui J.-D. Lewis-Williams⁶³⁴, publicată în 1988, care, comparând picturile rupestre cu practicile ritualice ale șamanilor sud-americieni în stare de transă ajunge la concluzia că pictura arhaică reprezintă o fixare a experienței stărilor de transă, pe care neuropsihologii moderni o numesc „stare modificată a conștiinței”. Astfel, modelele geometrice ale artei paleolitice reproduc așa-numitele fenomene entoptice (efecte vizuale situate la limita între iluzii optice și halucinații) și „fosfene” (iluzii perceptive luminoase colorate) redată prin imagini grafice din linii paralele, văluroase, curbe multiple, puncte și pete colorate, zig-zaguri, structuri stelare sau arborescente.

Cercetătorul H. Kluver, încă în anii '20 a remarcat tendința generală a formelor entoptice de a se „repetă, conecta între ele și forma tot felul de modele și mozaicuri”⁶³⁵. Viziunile entoptice luminoase și colorate sunt caracteristice primei etape a stărilor halucinogene și de transă. La a doua etapă modelele se organizează în forme mai mari, structuri mai complexe, în care se ghicesc imagini ornamentale, diferite creaturi fantastice, ce îmbină trăsături ale diferitor animale (fapt ce explică apariția în artă a imaginilor teriantrope: himere antice, monștri). În cele din urmă, la a treia etapă caleidoscopul senzațiilor vizuale este înlocuit de senzația de pace și liniște (stare de catarsis) și, deseori, există contacte cu „entități superioare”, surprinzător de similare la toți

⁶³¹ ФРУЛЕВА, Т. *Искусство лечебной живописи*. Disponibil: <https://in.gallerix.ru/fruleva/blog/iskusstvo-lechebnoy-zhivopisi-avtor-fruleva-tatyana/>

⁶³² JUNG, K. *Tipuri psihologice*. București: Humanitas, 1997, p. 377.

⁶³³ ПЕТРЕНКО, В., КОРОТЧЕНКО, Е. *Пейзаж души. Психосемантическое исследование восприятия живописи*. В: Экспериментальная психология. Том 1. 2008. с. 84–101. Disponibil: https://psyjournals.ru/journals/expsy/archive/2008_n1/Petrenko_Korotchenko

⁶³⁴ LEWIS-WILLIAMS, J., DOWSON, T. *The Signs of All Times*. Current Anthropology, Vol. 29, No. 2. p. 201-245.

⁶³⁵ КЛЮВЕР, Г. *Механизм галлюцинаций*. Чикаго: Изд. Чикагского университета, 1966.

participanții experimentului. În teoria artei este acceptat faptul că arta paleolitică a fost utilizată pentru a accesa conținutul arhaic arhetipal din straturile adânci ale psihicului și de a înregistra experiențele mistice⁶³⁶. Aceste prime exemple de creativitate umană, asociate cu stările inconștiente de transă, duc vădit spre presupunerea că arta aparține în principal domeniului inconștientului, concluzie ce poate să reconsidere întreaga istorie mondială a artei și efectele ei asupra umanității. Inducerea acestor stări modificate ale conștiinței prin intermediul artei este o temă fiabilă în domeniul cultural; notorii în acest sens sunt experimentele picturii psihedelice.

Incitantă este și teoria fenomenologică a lui G. Bachelard asupra tipurilor imaginarului artistic – instrumentariu conceptual al psihologiei elementelor (foc, apă, aer, pământ). Ca și K. G. Jung, gânditorul francez pune problema imaginii culturale și a influenței acesteia asupra omului. Imaginația umană, după G. Bachelard, creează două tipuri de imagini: a materiilor elementare (foc, apă, aer, pământ) și a dinamismelor acestor elemente (zborul, căderea, deplasarea, învingerea). Filosoful consideră că imaginația artistului trăiește prioritar un element, dar poate produce și imagini combinate, iar psihologiile imaginarului pot fi readuse la psihologia conceptului, a unei scheme conceptuale a imaginii⁶³⁷. Mai mulți cercetători încep să vorbească despre pătrunderea intangibilului (a conținutului inconștient) în materia artistică reală. S-au efectuat diverse studii în timpul vizionării picturilor lui C. Monet, S. Botticelli, care au înregistrat o activitate a creierului similară cu sentimentul de dragoste, iar în sânge – prezența dopaminei (hormon ce răspunde de senzațiile de plăcere). Rezultatele muncii experților sugerează ideea că, contemplarea capodoperelor picturii are un impact psihoemoțional și fiziologic, impactul fiind atât pozitiv (N. Roerich, A. Ivanov), cât și negativ (I. Repin „Ioan Groznâi și fiul său”, fig. A.2.187; E. Munc „Țipătul”, fig. A.2.68).

Semnificațiile și asociațiile culorilor, evaluarea gamei cromatice a imaginilor plastice au o importanță primordială în analiza și receptarea corectă a operei, în special la citirea și decodarea mesajului plastic (tab. A.1.9-A.1.13). W. Kandinsky vorbea despre „forța psihică a culorii care trezește vibrații sufletești”, despre noțiunea de asociație psihică a culorii, despre aspectul spiritual și conceptual al culorilor; considera că „există în culoare o forță enormă, puțin cercetată, care poate influența în întregime corpul omenesc”⁶³⁸. Pictorul E. Delacroix la fel considera culoarea foarte sugestivă și simbolică, spre ex., după părerea lui, galbenul, portocaliul și roșul exprimă cel mai bine ideea de bucurie și abundență (apud W. Kandinsky⁶³⁹). Cercetările moderne au pus în evidență relația logică între preferința pentru culoare și structura psiho-

⁶³⁶ ХЭНКОК, Г. *Сверхъестественное. (Боги и демоны эволюции)*. Москва: Эксмо, 2007, с. 201 – 263.

⁶³⁷ BACHELARD, G. *Psihanaliza focului*. București: Univers, 2000, p.14.

⁶³⁸ KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*, pp. 50, 51, 53, 56.

⁶³⁹ Ibidem, p. 55.

afectivă, tipul temperamentului, atitudinea internă a omului⁶⁴⁰. R. Arnheim afirma că „forma, trăsăturile unei imagini plastice, sunt determinate de construcția brațului și mâinii, temperament și dispoziție”⁶⁴¹, iar „citirea corectă a formei și a semnificației sale depinde de interpretarea ei în contextul altor forme”⁶⁴². Pentru a înțelege mesajul transmis de autor în opera sa plastică e necesar să se cunoască pentru o interpretare corectă și adecvată codul simbolurilor și al semnificațiilor imaginilor. Profesorul de psihologie E. Potiomkina a efectuat un studiu pe scară largă în anii 1985-1995, analizând și interpretând peste 100.000 de reprezentări plastice, reușind astfel să elaboreze un model general ce include anumite caracteristici comune, cu ajutorul căruia e posibil un studiu calitativ al spațiului intern al omului⁶⁴³ (tab. A.1.14). Un rol important în reprezentările plastice îi revine liniei. Unii cercetători asociază liniile cu temperamentul autorului: liniile sigure, ferme, accentuate sunt o dovadă a energiei debordante; subțiri, firave – indecizie, neclaritate. În funcție de tip și grosime, liniile au diverse semnificații⁶⁴⁴ (tab. A.1.15). Formele geometrice, prezente în creațiile plastice, la fel au semnificațiile și asociațiile lor⁶⁴⁵ (tab. A.1.17).

Una dintre sarcinile care ar putea fi rezolvate de artă este stabilirea și menținerea acestor mecanisme specifice de acces la inconștient și psihicul uman prin artă, în special prin pictură, a conexiunii dintre ele, mărinde semnificativ potențialul artistului. Pictura modifică cu siguranță starea de conștiință. Lucrările în culori calde produc sentimente de pace, armonie, admirație, bucurie, confort, plăcere (fig. A.2.19, A.2.143); picturile în game reci calmează și reduc excitația emoțională, dau senzații de adâncime, concentrare, răceală, frig, prospezime, singurătate, tristețe, anxietate (fig. A.2.149, A.2.188); picturile genului realist activează psihicul, atenția, interesul, pe când picturile abstracte provoacă confuzie în percepție, stări și gânduri pline de ambiguitate. Limbajul inconștientului se manifestă prin imagini simbolice în picturi, care la o explorare mai adâncă au sursa în inconștientul colectiv (simbolurile inconștientului colectiv fiind arhetipale)⁶⁴⁶ (tab. A.1.16, A.1.18).

O reprezentare simbolică nu este doar o formă de transcriere distorsionată a unei realități, ci un mod de exprimare a unor instanțe sau momente care în mod direct nu și-ar putea găsi verbalizare. Simbolurile, metaforele și asociațiile pot descoperi, schimba sau crea un sens nou în realitatea interioară și cea din afară, pot modifica starea de conștiință, pot concepe un model de lucru nou și util, pot schimba schemele cognitiv-afective și în rezultat conduita umană. Prin

⁶⁴⁰ MUREȘAN, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Ceres, 1988, p. 82,83.

⁶⁴¹ ARNHEIM, R. Op. cit., p. 169.

⁶⁴² Ibidem, p. 4.

⁶⁴³ ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. *Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт-терапии*. Санкт-Петербург: Речь, 2006, с.29.

⁶⁴⁴ Ibidem, p. 30.

⁶⁴⁵ Ibidem, p. 237.

⁶⁴⁶ JUNG, K. *În lumea arhetipurilor*. București: Jurnalul literar, 1994, p. 13.

utilizarea reprezentărilor simbolice și metaforelor, prin prelucrarea, descifrarea și interpretarea acestora se poate privi în lumea interioară a lui Homo Sapiens. Imaginile plastice inconștiente poartă amprenta diferitor complexe umane, care pot avea aspecte pozitive sau negative. Complexul găsește totdeauna o cale conștientă de a se manifesta (limbajul verbal uneori fiind neputincios de a descrie aceste trăiri)⁶⁴⁷, cele mai simple și accesibile căi fiind imaginile simbolice; „relația conștientului cu inconștientul fiind de natură compensatorie”⁶⁴⁸. Astfel simbolul capătă proprietăți curative și vindecătoare, ducând la echilibrarea psihică a omului (fapt prin care și acționează pictura asupra omului)⁶⁴⁹.

Limbajul simbolurilor e destul de accesibil pentru înțeleș (ex. apă – linii ondulate, foc – limbi de flacără triunghiulare, muzică – note muzicale), deși unii îl consideră dificil și criptat (opiniile multor cercetători referitoare la anumite detalii ale imaginii de multe ori nu coincid). Mulți experți renumiți din domeniul simbolicii, semioticii, hermeneuticii și psihologiei (L. D. Lebedeva⁶⁵⁰, Y. Nikonorova⁶⁵¹, N. Tarakanova⁶⁵²) au efectuat o muncă gigantică de colectare a simbolurilor și diferitor interpretări ale picturilor, desenelor, catalogându-le și sistematizându-le în lucrări proprii. Alegerea mijloacelor, tema subiectului, soluțiile compoziționale, formele și culorile, obiectele și lumina reflectă totdeauna personalitatea creatorului (ex.: caracterul rebel al lui Aivazovsky și tema principală a lucrărilor sale – marea turbulentă, fig. A.2.188; frământările lui V. Gogh și tușele sale flamboiante, fig. A.2.38; tușele zbuciumate ale lui M. Grecu, fig. A.2.229; pictura meditativă și calmă a V. Rusu-Ciobanu, fig. A.2.214). „Conformația vizuală a unei opere de artă nu este un joc arbitrar de forme și culori, ambele sunt instrumente ale formei artistice, servind unei abstracții universale invizibile”⁶⁵³.

Pictura extinde percepția obișnuită și acționează în mod inconștient asupra omului, caracteristică ce permite de a manipula (în sens pozitiv) omul. Imaginea plastică vie este percepută direct, ocolind căile obișnuite de acces, poate induce stări modificate de conștiință, fapt susținut de cercetătoarea B. Edwards⁶⁵⁴. Pictura dă posibilități extinse de soluții intuitive, inconștiente, ce pot fi ușor redată pe pânză. *Cheia în descifrarea unor astfel de opere este aspectul incertitudinii, situație în care subconștientul alege sensul lecturii cel mai apropiat de*

⁶⁴⁷ ГРЕГГ, М. *Тайный мир рисунка*. Москва: Деметра. 2003, с. 16.

⁶⁴⁸ JUNG, К. *Типичные психологические*. Бухарест: Humanitas, 1997, р. 299.

⁶⁴⁹ ГРЕГГ, М. *Op. cit.*, с. 21-22.

⁶⁵⁰ ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н. *Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт-терапии*. Санкт-Петербург: Речь, 2006.

⁶⁵¹ *Ibidem*

⁶⁵² *Ibidem*

⁶⁵³ ARNHEIM, R. *Op. cit.*, р. 4.

⁶⁵⁴ ЭДВАРДС, Б. *Откройте в себе художника*. Минск: Попурри, 2020, с. 28.

*persoană*⁶⁵⁵. Această tehnică de implicare activă a inconștientului este utilizată pe scară largă în artă: conceptul de „incompletitudine” („non finito”) în opera lui Michelangelo, impresionisti, lipsa „ultimei tușe” în tablourile mai multor pictori, ce face posibilă „imaginarea” operei la nesfârșit: S. Dali în lucrări ca „Somnul lui Narcis” (fig. A.2.189), „Bustul lui Voltaire” (fig. A.2.190); paradoxurile lui Escher (fig. A.2.191).

Cea mai utilizată incertitudine este arta abstractă, ea nu poartă conținut, nu conține un mesaj, iar artistul nu simte, nu înțelege și nu caută să înțeleagă ceea ce face, fiindcă procesul creativ este stăpânit în totalitate de subconștient și ghidat intuitiv. În tabloul tașist, gestual, hazardul intervine ca element creator al imaginii (fig. A.2.33). Subiectele mitologice precum coborârea lui Orfeu în Hades (împărăția morților) după Euridice (personificarea sufletului) sau coborârea lui Iisus Hristos în iad exprimă alegoric ideea de trecere din subconștient (niveluri infernale) spre conștient (autocunoaștere) (fig. A.2.192, A.2.193). L. Blaga susținea că „metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie”⁶⁵⁶.

Contemplând o pictură, se distinge clar simbolul care conduce prin imaginație la reconstrucția modelului original arhetipal. Modelele arhetipale universale sunt impregnate în schemele geometriei sacre, în semnele ornamentale, ieroglife, pictograme. Arhetipul joacă un rol predominant în creația artistică, conducând fie în mod direct plămuirea artistului, fie preluând indirect inițiativa asupra intelectului. Simbolurile arhetipale constituie un limbaj bine definit și oferă posibilități pentru găsirea adevăratei semnificații a operei⁶⁵⁷. Imagini arhetipale veridice apar în pictură atunci când procesarea conștientă este minimă. Aceste forme și constructe, materializate în reprezentări inconștiente, adesea spontane și intuitive, sunt percepute uneori ca ceva teribil și străin, dar cu experiență net superioară omului, divină. K. G. Jung susținea că arhetipurile pot fi descrise doar prin limbajul metaforelor, simbolurilor, ce apar sub forma diferitor imagini semnificative bazate pe asociații specifice⁶⁵⁸: arhetipul Mamei, de ex., apare sub chipul unei femei reale, Mama Natură, Marea Mumă, Muma Pădurii, Muma Pământului, vrăjitoare etc. G. Durand considera arhetipurile materialul din care se construiesc toate imaginile artistice și temele culturale⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ MICU, D. *Cromaticul în sistematizarea vizuală*. vol.I, Iași: Artes, 2009, p.18.

⁶⁵⁶ POPESCU, I. *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor. Bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga*. București: Eminescu, 1980, p. 275.

⁶⁵⁷ COJOCARU, S. *Conceptii și prezențe arhetipale în pictură*. În: Intertext Nr. 1/2 (53/54), 2020, Chișinău: ULIM, p. 152. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5013

⁶⁵⁸ JUNG, K. *În lumea arhetipurilor*. București: Jurnalul literar, 1994.

⁶⁵⁹ DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Univers, 1977, p. 3.

S-a constatat că în multe picturi, ce produc impresii emoționale puternice, se conțin *imagini ascunse cu prototip vizual arhetipal*⁶⁶⁰, de ex., arhetipul morții, reprezentat prin imaginea craniului în faldurile hainelor fiului risipitor din tabloul lui Rembrandt „Întoarcerea fiului risipitor“ (fig. A.2.194). În lucrarea „Boieroaica Morozova” V. Surikov a ilustrat arhetipul Ciorii, prototip care a servit ca impuls de creare a acestui tablou (fig. A.2.195). Un alt exemplu de investiție „inconștientă” este imaginea ascunsă a unui leagăn cu copil în pictura lui Van Gogh „Italiana” (fig. A.2.196), în „Crearea lui Adam” de Michelangelo e sesizată imaginea creierului uman pe fondalul lui Dumnezeu (imaginea Sinelui) (fig. A.2.197), figura „vulturului” identificat de S. Freud în tabloul „Sf. Ana, Fecioara și Pruncul” (fig. A.2.198). Astfel, arhetipul prezent în picturi are un impact emoțional foarte puternic. Imaginile ascunse arhetipale sunt create de artist involuntar, inconștient, în majoritatea cazurilor nepercepute chiar de el (acestea fiind o reflecție a „tabloului din suflet”). Mulți cercetători în artă, filosofie, culturologie și psihologie, susțin că *arhetipurile determină forma și funcția operelor, sensul și semnificațiile acestora, acțiunea lor asupra privitorului*. Perspectiva imaginilor arhetipale relevă că acestea pot fi o cale de acces deschisă de comunicare lăuntrică prin creație.

3.3. Contextul asociativ-simbolic al picturii de șevalet din Republica Moldova

Manifestările creativ-artistice ale picturii de șevalet din Republica Moldova au evoluat în concordanță cu pictura europeană și prin aportul colaborărilor cultural-artistice și sociale cu țările din apropiere: România, Ucraina, Rusia, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Austria. Pictura națională acceptă influențe moderne din arta europeană abia în sec. XIX, până atunci manifestându-se plener în arta medievală sub canoanele cultului religios, în special prin influența tradițiilor bizantine și picturii ruse. Cele mai vechi reprezentări ale picturii naționale aparțin creștinismului timpuriu, cu tehnici împrumutate de la zugravii greci, și atestă un caracter simbolic-alegoric. Imaginea picturală în Principatele Române apare inițial în picturile rupestre (din Peștera Cuciulat, cu o vechime de peste 12.000 ani – picturi roșii cu cal și felină, în Peștera Coliboaia din Munții Bihor – picturi negre cu bizon, cal, felină, urs și rinoceri). Ulterior apare în cultura Cucuteni Tripolie (mileniile VI–III î.Hr.) în reprezentările figurative antropomorfe din decorul vaselor de ceramică, stilizate radical și dispuse în registre orizontale sau verticale⁶⁶¹. Figura umană reprezentată, adesea feminină, are conotații simbolice și aluzii la diverse semnificații legate de viață, roadă, fertilitate etc. În Dacia romană (perioada antică) imaginea picturală apare în reprezentările mozaice cu caracter arhaic naiv și realizare policromă (scene din

⁶⁶⁰ ДЕМКИН, А. *Визуальные архетипы в живописи*. © 2011 СПб, с. 3. Disponibil: <http://www.town812.ru//>

⁶⁶¹ STĂVILĂ, T., CIOBANU, I. C. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Chișinău: ARC, 2015, p. 25.

Iliada, la „Vila rustică de lângă Sarmisegetusa”⁶⁶². În perioada medievală (sec. IX– XIII) pe lângă tradiția bisericească bizantină, imaginea plastică apare și în pictura murală laică (fresca), care este foarte răspândită (biserica domnească Curtea de Argeș; biserica rupestră Corbii de Piatră din Argeș); în arta miniaturii de carte (manuscrite, Tetraevangheliarul Doamnei Marina, Tetraevangheliarul lui Gavril Uric)⁶⁶³ (fig. A.2.199, A.2.200, A.2.201).

Formula plastică a acestor reprezentări picturale conține influențe din pictura gotică, din iconografia bizantină, intenții prerenașcentine de modelare volumetrică și tridimensională a formelor, unele influențe eleniste. În acest context, imaginea plastică picturală acceptă o vastă gamă de asociații și simboluri cu caracter religios. Remarcantă pentru pictura religioasă a fost epoca domnitorilor Ștefan cel Mare, Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu, prin construcția exuberantă a bisericilor, mănăstirilor și cetăților, unde pictura murală exterioară constituia un act cu semnificație deosebită (biserica din Lujeni, Ucraina; bisericile de la Putna, Rădăuți, Suceava, Dolhești; operele zugravilor Toma de la Suceava și Dragoș Coman; ansamblul de la Căușeni, Moldova). În sec. XV, pictura murală apare în casele voievodale și boierești din Moldova (ctitoriile domnești de la Voroneț, Pătrăuți, Popăuți, Roman, Neamț; fig. A.2.202). Imaginile figurative bisericești din aceste picturi au unele modelări prerenașcentiste, figurile au trăsături hotărâte, grave, sobre și solemne, dispuse în scene regizate ca animația teatrală, cu expresivitatea gesturilor, paleta cromatică – cu caracter grav și expresiv, ușor decorativă, cu nuanțe intense de verde smarald, albastru azuriu, roșu ș.a., dispuse în contraste puternice. Pictura bisericească românească acceptă influențele stilului gotic prin efectele grafice, realismul delicat și decorativismul liniar, reprezentat pe panouri mobile de lemn, altare poliptice etc⁶⁶⁴.

La finele sec. XVI în pictura murală interioară din Moldova intervin schimbări de ordin plastic și tematic, aceasta capătă un caracter mai concret și pragmatic legat de viața reală, aspect vizibil în cadrul portretelor votive, care aveau predilecție pentru chip real, grațiozitate plastică, eleganța gesturilor, amintind mult de stilistica gotică. Scenele figurative sunt încadrate în compoziții clare, monumentale, modelate rafinat, elegant, cu colorit armonios, ușor contrastant din nuanțe roșietice și albastre. Pe lângă subiectele religioase apar și picturi cu tematică istorică (scene bataliste, eroice, fig. A.2.203, A.2.204), alegorică (scene ilustrate din Fiziologul medieval, scene vânătoarești populare în Alexandria și Esopia, Roata vieții, fabula Bătrânul și Moartea, chipurile marilor filosofi ai Antichității, ale sibilelor („Sibila Sofia”) și profetilor biblici; fig. A.2.205, A.2.206), mitologică, laică (portrete de domnitori, doamne, scene din viața voievozilor,

⁶⁶² FLOREA, V. *Arta românească de la origini până în prezent*. București: Litera, 2016, p. 29.

⁶⁶³ STĂVILĂ, T., CIOBANU, I. C. Op. cit., p. 129.

⁶⁶⁴ PLATON, L. *Pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, p. 19. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2020/56060/liliana_platon_thesis.pdf

fig. (fig. A.2.207). În sec. XVII pictura moldovenească trece printr-o perioadă mai complicată de stagnare și modificare a viziunii, în care artiștii păstrează tradiția picturii postbizantine, dar acceptă și viziuni noi din pictura occidentală și arta populară. Imaginea picturală se îmbogățește cu teme laice, unde forma plastică tinde spre modelări baroce, stilizări manieriste, iar formula plastică capătă accente reale naturaliste⁶⁶⁵.

Pătrunsă de influențele stilistice slavone, pictura autohtonă din sec. XVIII preia maniera „peredvijnicilor” ruși (V. Perov, A. Savrasov, I. Șișkin, I. Repin, I. Kramskoi, I. Levitan ș.a.). Lucrările lor, pătrunse de un psihologism marcant, conturări sociale, conflicte existențiale, realism profund naturalist au un impact major asupra pictorilor basarabeni. Aceste direcții sunt dezvoltate la începutul secolului XX de pictorii P. Șilingovscki, P. Piskariov, G. Filatov, V. Ivanov⁶⁶⁶ ș.a. În pictura basarabeană intervin și influențe din Țara Românească, la finele sec. XIX, ca rezultat al procesului renașentist, apoi baroc și neoclasic, în special prin tehnica „zugrăvirii subțiri”⁶⁶⁷. Structura compozițională de tip neoclasic, cu expresivitate spirituală, tendințe romantiste, este prezentă în lucrările mai multor pictori naționali din acea perioadă: V. Nașcu, V. Ocușco, V. Blinov, M. Berezovchi, N. Gumalic, P. Piscariov, E. Maleșevchi, V. Tarasov, G. Șah, A. Climașevschi, A. Baillayre, D. Colosov, F. Răileanu, A. Gavrilă, A. Răilean, Ș. Cogan, L. Arionescu ș.a. Trecerea definitivă spre latura modernă a picturii românești, inclusiv și celei basarabene, este continuată prin opera lui N. Grigorescu (finele sec. XIX), care introduce metodele impresioniste în spațiul artistic național (fig. A.2.208).

Dezvoltarea progresivă intervine în pictura basarabeană odată cu Unirea Principatelor în anul 1918, fapt ce facilitează realizarea multor evenimente cultural-artistice în țară. Se deschide Școala de Arte Frumoase la Chișinău (de artiștii A. Plămădeală, A. Baillayre, Ș. Cogan, E. Maleșevschi); mulți tineri plasticieni basarabeni (O. Hrșanovschi, I. Bronștein, H. Mișoznic, L. Dubinovschi, N. Brăgalia, E. Ivanovschi, E. Barlo, C. Cobizeva, M. Gamburd, G. Ceglocoff, Ș. Cogan ș.a.) pleacă la studii profesionale peste hotare (Rusia, Ucraina, România, Germania, Belgia, Franța, Austria etc.); sporesc colaborările artiștilor basarabeni cu cei din afara țării. Creația lui M. Saharov, A. Cudinoff, T. Kiriacoff, B. Nesvedov ș.a. în arta basarabeană a urmat tradițiile artei contemporane europene – de la simbolism la modernism. Căutările lor stilistice și interpretarea lumii înconjurătoare a reflectat realitatea Basarabiei cu toate problemele sale, integrându-se ca parte componentă a culturii din spațiul occidental.

⁶⁶⁵ CIOBANU, C. *Pictura exterioară din Moldova (secolul XVI), din Oltenia și Muntenia (sec. XVII - prima jumătate a sec. XIX)*. În Revista ARTA, AȘM, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău: Princeps, 2011, p. 13.

⁶⁶⁶ STĂVILĂ, T., CIOBANU, I. C. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Chișinău: ARC, 2015, p. 175.

⁶⁶⁷ FLOREA, V. *Arta românească de la origini până în prezent*. București: Litera, 2016, p. 326.

În urma acestor influențe, pictura basarabeană înscrie o evoluție frumoasă în perioada anilor '20-'30 ai sec. XX. Are loc formarea etapei moderne a picturii basarabene. Apar lucrări expresive caracterizate printr-un temperament modern progresiv; formula plastică devine mai liberă și sugestivă, prin apelare la soluții impulsive, axate pe diverse configurări simbolice. Textura penelului descrie tot mai frecvent temperamentul spontan al impresioniștilor, lăsând culorile să se asocieze și să se combine în tablou, sporind contrastele cromatice și variația factuală. În urma acestor căutări și experimentări artistico-plastice, mesajul imaginilor picturale, care erau preponderent figurative, se complică, sugerând aluzii enigmatice melancolice sau lirico-romantice, interpretări simbolico-metaforice (P. Șilingovski, E. Maleșevschi, L. Arionescu-Baillayre, A. Baillayre, Ș. Cogan, M. Gamburd, D. Sevastianov ș.a.)⁶⁶⁸. Creațiile plastice ale pictorilor E. Maleșevschi, P. Piscariov, G. Furer, V. Doncev, Ș. Cogan, A. Baillayre au marcat tendințele principale ale evoluției procesului artistic național (fig. A.2.209, A.2.210, A.2.211). Evoluția progresivă a picturii naționale a durat până în 1940, însă anexarea teritoriului dintre Nistru și Prut la URSS a revizuit toate direcțiile artistice. Anume această etapă prosperă din anii '30-'40 marchează apogeul dezvoltării artei plastice basarabene și totodată apusul ei.

Un rol considerabil asupra evoluției picturii autohtone de la începutul sec. XX (perioada postbelică) l-au avut plasticienii D. Sevastianov și M. Gamburd, opera lor se remarcă prin caracter modern, în primii ani – realist, determinat de mediul sociocultural al timpului. Pictura figurativă a lui D. Sevastianov (1908-1956) se manifestă prin perseverență expresiv-coloristică, caracter dialectic, asimilând procedeele plastico-coloristice din pictura modernă românească⁶⁶⁹ (fig. A.2.211). Pictura lui M. Gamburd (1903-1954), cu predilecție pentru constructivitate a imaginii, compoziții meticuloase chibzuite, cromatică caldă și plină de armonie, desen precis și fin este redus, ca și plastica formelor, la un laconism ideal⁶⁷⁰ (fig. A.2.212). Spre finele anilor '30 ai sec. XX, pictura basarabeană trece printr-o perioadă contradictorie, când are loc suprimarea ideilor moderne și impunerea manierei realist-socialiste.

Evoluția postbelică a picturii din RSS Moldovenească, deși a fost intens modificată și restructurată ideologic, păstrează în esență sa ideile creativ-artistice ante- și interbelice. Artă în perioada sovietică este caracterizată prin introducerea forțată a ideologiei realismului socialist, care prevedea acceptarea realizărilor peredvijnicilor ruși din sec. XIX și prevalarea tematicii ce glorifică realizările comuniste, fapt ce a avut un impact nefast pentru artiștii plastici cu studii europene. Subiectul tematic al lucrărilor din această perioadă este construit în jurul conținutului

⁶⁶⁸ STĂVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia (1887-1940)*. Monografie. Chișinău: Știința, 2000, p. 96.

⁶⁶⁹ TOMA, L. *Dimitrie Sevastianov*. Album. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2012, p. 111.

⁶⁷⁰ Idem. *Moisei Gamburd*. Monografie-album. Chișinău: AȘM; MNAM, 1989, p. 131.

ideologic, iar imaginea plastică din tablouri este limitată la aspectul narativ-descriptiv al evenimentelor sau acțiunilor din cadrul pânzei. Creativitatea artistică, procedeul, limbajul și maniera plastică sunt ignorate din cauza necorespunderii cu ideologiile oficiale⁶⁷¹.

Primul deceniu postbelic (1945-1960) este marcat de transformări estetice și ideologice ale artelor, însă arta plastică din cadrul RSS Moldovenești a fost recunoscută în URSS ca o școală distinctă, grație unei pleiade de maeștri precum L. Dubinovski, M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, A. Zevin, G. Sainciuc, E. Romanescu, I. Vieru, ș.a. Tablourile lui D. Sevastianov („Chemare la întrecerea socialistă”, „Ștefan cel Mare înainte de lupta de la Bîrlad”), M. Gamburd („Blestemul”, „Lichidarea analfabetismului”), B. Nesvedov („Jurământul lui Ștefan cel Mare”), I. Jumate („Întoarcerea celor decorați”), peisajele lui A. Climașevschi ș.a. păstrează încă tendințele moderne, fără a fi axate pronunțat pe tema ideologică. Schimbările intervin ulterior prin persistența tematicii socialiste și tratarea realistă a compozițiilor picturale (M. Grecu: „Răscoala de la Tatarbuniar”, „Valorificarea pământurilor de țelină”; A. Vasiliev: „Despre noi scrie „Pravda”, D. Sevastianov: „Pentru o folosire veșnică a pământului”, „Joiana”, G. Sainciuc: „Vinificatorii”, „La ferma de lapte”; I. Jumate: „Dimineața pe Nistru”; V. Rusu-Ciobanu: „La Joc”, „Ștefan cel Mare după Bătălia de la Războieni”). După cel de-al Doilea Război Mondial majoritatea artiștilor plastici creează prin intermediul metodei realismului socialist opere cu tematica consacrată revoluției ruse, revoluționarilor și eroilor muncii socialiste, toate având amprenta unor șabloane naturaliste marcate de un patos patriotic exagerat.

În pictura națională de șevalet din perioada anilor 1960 se observă încă procedee ale picturii monumentale, preluate de artiști și adaptate într-o formă mai deosebită. Deși tipizate după cerințele realismului socialist, totuși, caracterul național al picturii se resimte în acordul cromatic emoțional, direcția lirică, recurgerea la stilistica artei decorative și a celei populare⁶⁷². În căutarea noilor modalități de expresivitate plastică artiștii se adresează limbajului artei populare, folclorului, ambientului etnic, reprezintă compoziții simbolice inspirate din spiritualitatea umană (fig. A.2.214, A.2.217, A.2.229). Diapazonul tematic se extinde, se complică metodele limbajului plastic și procedeele plastice. Artiștii încep să promoveze noi modalități de expresie, unul din semnele definiției ale picturii naționale de atunci fiind abordarea limbajului decorativ, fapt pentru care mulți pictori nu erau acceptați de guvernarea de atunci. Majoritatea pictorilor încep să experimenteze cu intensitatea culorilor, cu ritmul liniar al

⁶⁷¹ AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 262. Chișinău: UAP,1963. 48 f.

⁶⁷² LOZOVANU, V. *Arta portretului în pictura națională (anii 1959-1970)*. În *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică* 2016, nr. 2 (29) Disponibil: <https://revista.amtap.md/2017/06/27/arta-portretului-in-pictura-nationala-anii-1959-1970/>

contururilor și culorilor, cu diferite facturi tehnice⁶⁷³. Anii '60 ai sec. XX se deosebesc de perioada anterioară prin abateri frecvente de la tema socialistă și aplicarea unor modalități moderne de tratare a compozițiilor picturale (M. Grecu în „Fetele din Ceadăr-Lunga”, „Recruții”, „Ospitalitate”; V. Rusu-Ciobanu în „Plantarea pomilor”, „Tinerețea”, „Setea”, unde pe lângă decorativismul cromatic utilizează simbolul și metafora; Ig. Vieru în „Griji de primăvară” și „Amândoi”, cu monumentalism al tratării; A. Baranovici – „Amiază”; G. Sainciuc – „Masa Mare”; peisajele rustice ale lui M. Petric – „Drum în Codru”; peisajele sonore decorative ale E. Romanescu; S. Cuciuc – „Sărbătoare în sat” ș.a.); fig. A.2.213, A.2.214, A.2.215. La mijlocul deceniului apare și se dezvoltă ca formă plastică tripticul, practicat inițial de M. Grecu („Istoria unei vieți”; fig. A.2.216, A.2.229) și Ig. Vieru („Fericirea lui Ion”; fig. A.2.217), opere ce constituie astăzi fondul de aur al artei contemporane.

Paleta operelor picturale din perioada 1918-1940 gravitează în jurul a două nuclee cromatice diametral opuse cu tangențe în diverse curente artistice cum ar fi: arta peredvijnicilor și arta modernă; primul se bazează pe culori calde și sobre (cafeniu roșcat, brun, roșu întunecat), al doilea – pe culori pale și reci (albastru, verde, violet). Perioada anilor '40-'50 se caracterizează printr-o gamă redusă de culori calde, predominarea culorilor întunecate, aceluiași brun-roșcat, plasate în spațiul compozițional după principiul clarobscurului. Cromatica anilor '60 se distinge radical de coloritul precedent, variind de la un deceniu la altul, și în cadrul fiecărui segment temporal, în funcție de concepția artistică a pictorilor. Oscilând de la o gamă bogată a culorilor roșu, galben, portocaliu, la începutul anilor '60, la una mai discretă de factură conotațională la sfârșitul aceluiași deceniu (alb, negru, roșu, ș.a.), îmbogățindu-se paralel cu albastru, negru, diferite tonalități de verde, nuanțe subtile de roz, galben, azur. În anii '70 cromatica devine mai gravă și rafinată, balansează între tonuri de cafeniu roșcat, ocră auriu, roșu întunecat divers nuanțat, albastru, verde, oliv, gri ș.a. Creațiile artiștilor plastici din anii '70 reflectă distinct două tendințe, care au puține tangențe comune: pe de o parte sunt continuate tradițiile artei figurative pentru care optează majoritatea pictorilor, iar pe de alta apar elemente experimentale în pictură, maniere stilistice proprii, distanțate de realismul socialist. În anii '80-'90 se urmărește prevalarea a două dominante cromatice: cafenii roșcate, brune și verde-albastru⁶⁷⁴.

Plasticienii basarabeni optează pentru anumite sistematizări stilistice în funcție de viziunea lor artistică, de particularitățile lor psihoindividuale, tendințele spre anumite culori. Artiștii folosesc contrastul ca acțiune psihologică asupra receptivității spectatorului, în special contrastul deschis-închis (utilizat cu precădere în perioada anilor '40-'50), ce acționează ca raport de orientare în spațiul fizic și implică simțul distanței și mărimii; sau caloric (cald-rece),

⁶⁷³ Ibidem, p. 2.

⁶⁷⁴ URSACHI, R. *Particularitățile culorii din pictura moldovenească*. În: RȘS, 2009, nr. 1(11), p. 62.

care, grație efectului său termodinamic, determină „greutatea” obiectelor, conferindu-le astfel valoare. În pictura anilor 1918-1940 culoarea îndeplinește o funcție constructivă, contribuind totodată la sugerarea materialității; în anii '40-'50, ea apare ca efect spațial; în anii '60-'70 culoarea obține o nouă atribuție – cea de expresivitate plastico-metaforică și de semnificație a conținutului; în anii '80-'90 funcționalitatea culorii rămâne în limitele aceleiași expresivități metaforice, perioadă în care pictura capătă conotații simbolice prin predominarea culorilor roșu, alb și negru. Nuanțele de brun-cafeniu sunt cel mai des întâlnite în pictura basarabeană în diverse perioade. Cromatica picturii laice relevă afinități cu coloristica artei populare (în special a textilelor; fig. A.2.218). În cromatica picturii din perioada anilor '40-'50 se utilizează frecvent culorile brun-roșcate; în anii '60 prevalează culorile roșii și albe; în anii '70 – nuanțe de verde, negru-brun și albastru; în anii '80-'90 – tonalitățile de ocru-cafeniu⁶⁷⁵.

Până în anii '70 opera plastică poartă mai mult caracter liric, creația plasticienilor se îndreaptă tot mai mult spre teme inspirate din folclorul moldovenesc, din viața cotidiană a oamenilor simpli și aspecte umane ca dragostea, copilăria, fericirea etc. Începând cu anul 1970, arta picturii se diversifică stilistic, opera plastică obține un caracter rațional, unde tratarea compozițională și cromatică tind spre o logică întemeiată. Din anii '90 lucrările plasticienilor moldoveni devin mult mai subiective, ei recurg la concept, analiză, meditație, aprofundări filosofice, prin care artistul are posibilitate să „cifreze” opera creată. Astfel, publicul ajunge să perceapă opera plastică nu doar cu „sufletul”, ci și cu „rațiunea”⁶⁷⁶. Decorativismul în pictură nu era scopul principal și nu prezenta valoare, dar în organizarea structurală a formei plastice era binevenit. Lucrările pictorilor din acea perioadă se remarcă prin culori stridente, fapt ce ulterior a fost acceptat și apreciat, fiind folosit de artiști ca mijloc eficient de transmitere a complexității emoționale. Artiștii plastici din perioada postbelică, deși întâlneau obstacole și interdicții, redescoperă procedeele plastice din perioada interbelică, care erau considerate formaliste și burgheze. Aceștia optează pentru diferite genuri de picturi: compoziții figurative, portrete, scene de gen, peisaje, natură statică etc. Compozițiile figurative reprezentau stilul socialist de viață, evocau gloria, eroismul și prosperitatea umană în acest regim (fig. A.2.219, A.2.220). Figura umană era și ea obiect al picturii, iar cel mai descris obiect desigur era figura feminină; femeile erau reprezentate robuste, fără frumusețe senzuală, în postură de muncitoare (fig. A.2.221). Deseori subiectul „rodul muncii”, al „pământului”, este identificat cu imaginea femeii, probabil datorită reminiscentelor „spirituale” din epoca neolitică, păstrate în memoria inconștientului,

⁶⁷⁵ Ibidem, pp. 64, 66.

⁶⁷⁶ MOKAN-VOZIAN, L. *Valori ale contrariilor în creația artiștilor plastici din Republica Moldova*. In: RȘS, 2013, nr. 2(24), p. 81.

când chipul feminin era asociat fertilității pământului. Din aceste considerente asociative, în unele lucrări chipul feminin devine o imagine-simbol al pământului, a roadei, a țării (C. Cobizev – „Viticultoare”, „Câmpiile Moldovei”; B. Epelbaum-Marcenco – „Sărbătoarea roadei”; C. Golovinova – „Fertilitate”, ș.a.)⁶⁷⁷.

Scena de gen descria anele perioadei socialiste, evenimentele importante și nu se detașa mult de tradiția istorică. Peisajul, în pictura națională, apare ca gen autonom abia în sec. XVI, inițial fiind parte componentă a scenelor religioase, deseori ca fondal pentru scenele de acțiune cu figuri (fig. A.2.205). Natura, în imaginile plastice naționale, apare fragmentar (elemente vegetale, animale etc.) sau sub forme mai complexe, ce pot include și alte imagini figurative. Metoda *plein-air*-ului, acordurile impresioniste, venite de la occidentali, au contribuit la evoluția acestui gen și în RSSM⁶⁷⁸. Pleiada de pictori basarabeni – P. Șilingovschi, Ș. Cogan, V. Blinov, P. Piscariov, A. Climașevschi, Aug. Baillayre, A. Plămădeală, V. Doncev, E. Maleșevschi, N. Gumalic, V. Ocușco ș.a., au valorificat pe deplin genul peisagistic, descriind frumusețea anotimpurilor, natura pitorească, tematica muncii, mediul rural, cartiere de oraș. Genul dat l-au abordat în creația sa și pictorițele A. Zevin, L. Țoncev, ambele preferând imagini de peisaj urban sau marin în tehnica acuarelei (A. Zevin – „Satul noaptea”, „Colț de stradă”, „Peisaj din Dolna”; L. Țoncev – „Peisaj cu căsuțe”, „Bucovina”, „Motiv de toamnă”, „Peisaj urban”, „Satul Butuceni”, „Peisaj de iarnă”, „Stradă în Chișinău”; fig. A.2.222, A.2.223).

Natura statică, la fel preferată de pictorii autohtoni, descrie una din temele cele mai populare prin compoziții cu fructe și flori, obiecte ce denotă bogăția și belșugul plaiului natal (L. Țoncev – „Tătărcuțe”, „Natură statică cu scoică”; E. Bontea – „Natură statică cu scoică”; A. Zevin – „Natură statică cu disc”; A. Baranovici – „Natură statică cu gutuie”; V. Rusu-Ciobanu – „Flori pe fundal roșu”, „Natură statică cu ceapă verde” ș.a.). Coloratura emoțională subtilă, prezența obiectelor „banale” servește deseori pentru artiști drept imbold și sursă pentru exprimare și experimentare plastică⁶⁷⁹. Unii pun accent pe expresia culorii și factură, nuanțe rafinate, imperceptibile, generând o atmosferă de vis (A. Zevin, L. Țoncev; fig. A.2.224, A.2.225), alții – pe impulsuri temperamentale alimentate din arta populară, vizibile în motivul tematic utilizat (țesături vechi, oale de ceramică), sau pe intensitatea paletei cromatice (E. Romanescu „Legenda”, fig. A.2.226; E. Bontea „Natură statică pe covor vechi”, fig. A.2.218; A.

⁶⁷⁷ URSACHI, R. *Interpretări plastice ale imaginii femeii în pictura europeană*. p. 100. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Interpretari%20plastice%20ale%20imaginii%20femeii%20In%20pictura%20europeana.pdf

⁶⁷⁸ MUNTEANU, A. *Peisajul în artele plastice din Moldova din stânga Prutului*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, p. 15. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24478/angela_munteanu_thesis.pdf

⁶⁷⁹ PLATON, L. *Subiecte și obiecte în pictura figurativă*. p. 112.

Disponibil: https://utm.md/meridian/2015/MI_3_2015/18_Platon_L_Subiecte.pdf

Zevin „Romanițe”; L. Țoncev „Natură statică vara”; V. Rusu-Ciobanu „Vase cu flori” ș.a.). Florile întotdeauna au fost asociate cu tinerețea, frumusețea, armonia, femeia. Tradițiile folclorice ale poporului român prezintă floarea ca un simbol al vieții (viața omului e ca floarea), ce exprimă viziunea filosofică asupra lumii.

Imaginile simbolice și metaforizate ale naturii sunt prezente în creațiile mai multor pictori basarabeni (M. Saca-Răcilă, „Arătură de primăvară”; E. Romanescu, pictorul peisajului natal, reprezentat pe pânză prin structuri compoziționale complexe, spații polivalente cu multe planuri, tratate într-un limbaj decorativ stilizat: „Plai natal”, „Toamnă târzie”, „Meleag moldav”, „Câmpiile Moldovei”, „Primăvara în floare” ș.a.)⁶⁸⁰. Mulți pictori optează pentru redarea panoramică a naturii într-o viziune lirică, romantică, optică ce creează impresia unui „zbor” liber, de respirație „plină”, dominării și imensității acestui univers, fapt ce duce la ideea prezenței unei „protecții invizibile” a acestui meleag. Astfel, peisajul în creația plasticienilor servește deseori ca motiv pentru exprimarea gândurilor filosofice despre problemele efemere ale existenței umane, fragilității vieții, despre relația omului cu natura și locul lui în cadrul acesteia (prezența figurii umane în peisaj).

Primele studii ale picturii din perioada postbelică apar în anii '50-'60 ai sec. XX, semnate de cercetătorii și critici de artă A. Zevin⁶⁸¹, M. Livșiț⁶⁸², L. Cezza⁶⁸³, K. Rodnin⁶⁸⁴, D. Golțov⁶⁸⁵ ș.a. Imaginea picturii moldovenești din perioada sovietică este reflectată și în publicațiile criticului de artă L. Toma – „Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii '40)”⁶⁸⁶; „Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955–1963)”⁶⁸⁷; „Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX”⁶⁸⁸; „Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970–1980”⁶⁸⁹; „Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor '90”⁶⁹⁰, în care denunță atitudinea sa critică față de ideologiile timpului și condițiile nefaste ale procesului artistic din anii regimului sovietic. Pictura moldovenească din perioada postbelică este analizată și de criticul C. Spînu în publicațiile „Cu privire la evoluția principiilor

⁶⁸⁰ PURICE, L. *Eleonora Romanescu*. Chișinău: Literatura Artistică, 1983, p. 6.

⁶⁸¹ ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа Молдовенеаскэ, 1965.

⁶⁸² ЛИВШИЦ, М. *Искусство Советской Молдавии*. Москва, 1953.

⁶⁸³ ЛИВШИЦ, М., ЧЕЗА, Л. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958.

⁶⁸⁴ ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К. *Op. cit.*

⁶⁸⁵ ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа Молдовенеаскэ, 1967.

⁶⁸⁶ ТОМА, Л. *Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii '40)*. În: ARTA '95. Seria Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: AȘM, 1995, pp. 65-74.

⁶⁸⁷ Idem. *Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955-1963)*. În: ARTA '98. Chișinău: Atelier, 1990, pp. 38-41.

⁶⁸⁸ Idem. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: ARTA 2005. Chișinău: AȘM, 2005, pp. 55-64.

⁶⁸⁹ Idem. *Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970-1980*. În: ARTA 2006. Chișinău: IPC al AȘM, 2006, pp. 53-58.

⁶⁹⁰ Idem. *Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor '90*. În: ARTA 2009. Chișinău: AȘM, pp. 74-81.

de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor 80⁶⁹¹, „Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică”⁶⁹², „Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru”⁶⁹³ ș.a. În articolul „Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor ’60-’80”⁶⁹⁴ cercetătorul examinează procesul de constituire a imaginii plastice prin corelația subtilă a psihologiei umane cu senzitivul real. În publicația „Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990)”⁶⁹⁵ descrie asociațiile spațiale și temporale.

Pictura națională s-a menținut timp îndelungat în limitele realismului socialist, dar schimbările politice și culturale au orientat viziunea artistică spre valori inspirate din folclorul și tradițiile poporului român. Pictorii naționali abordează în lucrările lor motive ale vieții reale, dar optează și pentru principiile artei moderne, influențe Art Nouveau, subiecte alegorice, mitologice, fantastice. Caracterul novativ al expresiei plastice a produs schimbări în mentalitatea artiștilor, punând accent pe exprimarea Eului propriu, libertății în alegerea subiectului și modalităților de tratare plastică a lucrării. În perioada respectivă se acordă o atenție deosebită mijloacelor plastice de exprimare (facturii tușelor, coloritului, formei liniilor, structurii compoziționale etc.) și ideilor inspirate din arta populară. Indiferent de genul practicat pictorii naționali apelează la un limbaj plastic cu influențe stilistice din arta europeană (impresionism, postimpresionism, expresionism, fovism etc.), aplicat în variate interpretări individuale. Impactul cu tradițiile artei populare a determinat transformări importante în concepția estetică artistică, accentul fiind pus pe expresia culorii, pe spontaneitatea și dinamismul ei, care denotă optimismul și energia poporului moldovenesc (M. Saca-Răcilă, „Capra”; S. Vrînceanu, „Creație populară”; E. Rotaru, „Malanca”).

Subiectele reprezentate în variate aspecte – realist, stilizat, decorativ, cu conținut direct sau voalat sub forma unor alegorii sau metafore, ce reflectă tradițiile, folclorul, ritualurile și sărbătorile poporului, redau esența spirituală a neamului (M. Saca-Răcilă „Arătură de primăvară”, „Sărbătoarea holdelor”, „Câmpiile Moldovei”; E. Bontea, „Sărbătoarea roadei”, „Cântec de toamnă”, „Balada Mioriței”, „Dansul zestrei la Camenca” (fig. A.2.227); N. Sajin, „Malanca”, „Viața covorului”; E. Romanescu, „La șezătoare”, „Pregătire de nuntă”; S. Vrînceanu,

⁶⁹¹ SPÎNU, C. *Cu privire la evoluția principiilor de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor 80*. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 95-106.

⁶⁹² Idem. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: ARTA '95. Seria: Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, pp. 109-115.

⁶⁹³ Idem. *Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. În: ARTA 1999-2000. Chișinău: ISA al AȘM, pp. 90-101.

⁶⁹⁴ Idem. *Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80*. În: Literatura și Arta 1993, Nr. 13, p. 6.

⁶⁹⁵ Idem. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990)*. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1994. 82 p.

„Malanca”, „Joc”, „Motiv popular” ș.a.). Astfel, registrul tematic al plasticienilor din Republica Moldova cuprinde subiecte în care recurge la sinteza elementelor de factură populară cu cele venite din lumea contemporană. Artiștii plastici autohtoni au încercat să redea condiția umană sub diverse forme – psihică, fizică, simbolică, metaforică etc. Condiția umană transfigurată și raportată la mediul înconjurător este transpusă în operele plasticienilor din Republica Moldova prin imaginea naturii, plaiului natal, subiecte cu motive florale (A. Zevin, „Trandafiri”, L. Țoncev, „Natură statică cu ulcior de argint”, Ig. Vieru „Primăvara” ș.a.)⁶⁹⁶.

Contextul asociativ-simbolic al picturii de șevalet naționale este dezvoltat în spațiul plastic prin prezența diverselor elemente asociative și simbolice în cadrul tabloului, definind creația artiștilor. Dezvoltându-se ca fenomen artistic în ambianța culturii ruse și europene, pictura autohtonă a parcurs aceeași cale – de la figurativul cert, care reda realitatea pitorească a plaiului și chipul omului simplu din popor, la interferențele stilistice cu arta modernă de peste hotare, manifestându-se plenar în diferite paradoxuri artistice. Tendințele asociativ-simbolice, abstracte și conceptuale s-au manifestat plenar în creațiile pictorilor autohtoni numiți „generația de aur”: M. Grecu, A. Zevin, I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, E. Romanescu ș.a. Simbolismul conceptual și abstract s-a conturat în operele maeștrilor naționali prin confluența cu folclorul și tradițiile populare moldovenești sau prin combinarea diferitor genuri artistice (ex. E. Ajder, pictură și tapiserie, fig. A.2.228).

Mihai Grecu (1916-1998) – clasic al picturii postbelice, susținea că pictura nu doar arată ci și afirmă un anumit simbolism. Opera lui a răsturnat definitiv și radical artele plastice din spațiul basarabean prin refuzul formulelor realismului socialist, impunerea în pictură a experiențelor culturale ale trecutului și impactului spiritual al prezentului, prin sinteza tradițiilor din pictura națională și cea modernă. Caracterul poetico-metaforic al creației sale, viziunea plastică conceptuală, influența folclorului moldovenesc, asimilarea tradițiilor artei populare și principiilor plastice occidentale plasează imaginea sa picturală din ambianța „etnografică” la concepția „filozofică”, de la „real” la „simbol”. Survolând patrimoniul spiritual al artei populare și motivelor folclorice sugestive, expresivitatea decorativă a culorii și principiile artistice ale artei moderne, M. Grecu creează opere aflate astăzi în patrimoniul Republicii Moldova: „Fetele din Ceadâr Lunga” (fig. A.2.213), „Zi de toamnă”, „Recruții”, tripticul „Istoria unei vieți” (fig. A.2.216), „Moara veche” ș.a., lucrări ce reprezintă viziunea filosofică a autorului, o încercare spirituală de a răspunde la întrebările asupra sensului vieții, destinului omului, conferind faptelor

⁶⁹⁶ URSACHI, R. *Creația feminină în determinarea profilului artistic din Republica Moldova*. Conferință științifică internațională, Chișinău, 11-12 februarie 2021, ediția a III-a, p. 42.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/37-50_1.pdf

obișnuite și întâmplărilor cotidiene un aer simbolic. Accentul căutărilor sale artistice este orientat în majoritate spre semantica obiceiurilor și ritualurilor, decriptarea vechilor semnificații metaforice ale imaginii plastice. Sunt abordări ce realizează revelarea unei realități absolute, a unor valori existențiale eterne, în opera sa, în care artistul creează o simbioză perfectă între cele două contexte: „real-simbol” și „spațiu-timp”⁶⁹⁷.

Creația lui M. Grecu prin contextul său spiritual înglobează în sine transcendența elementului primordial; pentru el simbolul reprezintă manifestările divinului și transfigurarea imaginii terestre. Artistul păstrează doar „aparența” realității empirice reale a obiectelor, iar universul imaginii devine un cosmos închis, afirmând că „apariția semnului-simbol înlătură partea materială și vine să încurajeze elanul spiritual”⁶⁹⁸. Aceste tablouri-simbol impun un cod special de interpretare și receptare bazat pe stilizare și sinteză, rafinament cromatic, simbolism conceptual; ex., tabloul „Ospitalitate”, pictat în tonuri albe, reprezintă simbolul ospitalității poporului moldovenesc, care din anumite puncte de referință capătă sens și semnificație, bazate pe conceptul de armonie (fig. A.2.229). Plasticiana E. Brigalda menționează „pornind de la o scenă de viață sau o situație cum ar fi ritualul întâmpinării oaspeților cu pâine, sare și vin, pictorul reușește să trateze acest subiect ca pe un ritual etern, tradițional”⁶⁹⁹.

M. Grecu vede în simbol imaginea unui arhetip, existența unui limbaj primar, fundamental. În ciclul său de „Porți” („Porțile luminii”, „Porțile privirii înlăcrămate”, „Poarta celor două lire”, „Poarta privirii”, „Poarta strămoșilor”, fig. A.2.18) artistul redă atât farmecul original al motivelor arhitecturale rurale, cât și decodificarea lor semantică. În seria Porțile este relevat sensul spiritual al anumitor simboluri: porumbeii reprezintă Viața pașnică, inima – Dragostea, lira – Muzica, ochii triști – Durerea. Ideea originii vieții, a fundamentelor civilizației, este transpusă în Poarta strămoșilor. Astfel, Poarta semnifică locul de trecere dintre două lumi, două stări, dintre cunoscut și necunoscut, dintre lumină și întuneric, porțile cerești – Luna și Soarele, evocă ideea transcedenței și trecerii de la profan la sacru⁷⁰⁰. Criticul de artă C. Ciobanu remarca „că artistul M. Grecu a încercat să exprime alegoric prin porți, ideea „penetrației” în lumea lăuntrică a personalității, utilizând motivul inimii sub aspect dublu: ca simbol al „dragostei eterne”, cu conotații cosmice; și ca simbol al „deschiderii unor uși tainice” în zonele intime ale spiritualității umane, în care orificiile sub formă de inimă joacă rolul unor adevărate „broaște de lăcată”⁷⁰¹.

⁶⁹⁷ BRIGALDA, E. *Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale*. În: ARTA 2016, N. 1, p. 157.

⁶⁹⁸ САВИЦКАЯ, О. *Дерево-древо. Диалог с Михаилом Греку*. În: Творчество, 1989, № 4, с. 8.

⁶⁹⁹ BRIGALDA, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945–2000)*. Chișinău: Știința, 2002, p. 32.

⁷⁰⁰ ELIADE, M. *Sacrul și profanul*. București: Humanitas, 1995, p. 20.

⁷⁰¹ CIOBANU, C. *Mihail Grecu: „Porțile...”*. În: Probleme actuale ale artei naționale, Chișinău: Știința, 1993, p. 49.

Criticul de artă L. Toma afirmă că simbolurile încrustate pe aceste porți schimbă funcția lor utilitară, în semnificații mai largi, ce reprezintă un triumf spiritual la hotarul dintre două lumi – lumea reală și cea imaginată⁷⁰². Un alt motiv preferat în creația lui M. Grecu este motivul „mesele”: „Masa plugarului”, „Masa pomenirii” (replcă originală la „Masa tăcerii” de C. Brâncuși), „Masa de piatră”, care de asemenea au conotații simbolice. Maestrul descoperă în lumea obiectelor cunoscute imagini încărcate cu semnificații filosofice. Pictura lui reflectă lumea obiectivă, dar și subiectivitatea acesteia încorporată în produs artistic. M. Grecu transpune stările sufletești abstracte într-un proces pictural ce decurge spontan, nereflexiv și în care artistul se trăiește pe sine. Gândirea filozofică a artistului a realizat o artă „cu adevărat liberă”, care se „simte acasă în univers”; datorită acestei „eliberări”, M. Grecu părăsește domeniul „reprezentării” și se îndreaptă spre cel al abstracțiunii, înlătură verbul „a picta” și „crează esența lumii în mod izomorfic”⁷⁰³.

Pictorul experimentează cu materiale noi, lacuri, bitumuri, pigmenți metalici argintii, „de bronz”, coloranți fluorescenți, vopsele sintetice, cu tehnici abstracte, inovații de ordin tehnologic cum ar fi colajul în „Tragica Veneție”, „In memoriam”, „Vulcan” (fig. A.2.230), „Luna la Butuceni”, „Toamna aurie”; în tablourile „Facerea lumii”, „Gaură neagră”, „Spațiu cosmic”, „Culorile cosmosului”, „Microcosmos 1”, „Microcosmos 2”, (fig. A.2.231), „Integritatea materiei”, „Geneză. Flori de mucegai” (fig. A.2.232) – toate fiind o revelație a unei esențe ascunse, mistice, transcendente a realității. Noile concepții artistice ale autorului se cristalizează în jocul imaginației și improvizațiile cu materiale netradiționale („Adâncul Fântâniei”, „Lâna de aur”, ș.a.). M. Grecu folosea abil efectele neașteptate, pentru a crea imagini neobișnuite, miraculoase, cu estetică irepetabilă, prin mișcarea spontană a straturilor de vopsea, redând ape înspumate („Luna pe Marea Baltică”), fermentarea vinului nou („Fierbe vinul”), erupția lavei („Vulcanul”), procesele cosmice („Facerea lumii”). Artistul intuia forța originară a fenomenelor naturii, creând peisaje de o intensitate magnetică specială („Luna deasupra Orheiului Vechi”, „Luna la Butuceni”, „Pământul deasupra Lunii”), lucrări în care transfigurează artistic ideea imensității universului și lumii ambientale. Pentru M. Grecu „simbolul universului” reprezintă necuprinsul, incompreensibilul, revelația⁷⁰⁴. După 1960 artistul abandonează definitiv coloritul decorativ sonor, experimentând cu tehnici noi, conceptul asociativ-simbolic al lucrărilor intercalându-l cu jocul texturilor și latura abstractă a picturii, descătușându-și fantezia și dând frâu liber impulsurilor din inconștient.

⁷⁰² TOMA, L. *Mihail Grecu (Maestri basarabeni din sec. XX)*. Chișinău: ARC, 2004, p. 46.

⁷⁰³ Ibidem, p. 31.

⁷⁰⁴ BRIGALDA, E. *Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale*. In: *Arta* 2016, Nr. 1, pp. 156-158.

Ada Zevin (1918-2005) – pictoriță marcantă a artei plastice postbelice, realizează o operă originală prin combinarea mijloacelor de expresie clasice cu cele moderne, cele specifice artei populare moldovenesti cu influențe postexpresioniste, ceea ce a contribuit la formarea unui stil propriu original în lucrările sale „meditative”, în care cultivă o armonie coloristică aleasă și expresivitate accentuată a desenului, cu accente de clarobscur obținute prin gradații de semitonuri, penel sigur și modelare iscusită a formei. Alături de M. Grecu a explorat maniera experimentală, folosirea materialelor și texturilor netradiționale, tehnica frotajului și stratificărilor succesive (lucrarea „Balta tomnatică”, fig. A.2.233), modul „subiectiv” de interpretare a lumii înconjurătoare și naturii, aspectul „nonfigurativ”, greu descifrabil al imaginii („Amintire”, „Natură statică vara” ș.a.)⁷⁰⁵ (fig. A.2.234). Criticul de artă L. Toma susține că pictorița A. Zevin își dezvoltă gândirea abstractă într-un mod aparte: „de la schițele anilor ’60, cu stringența lor coloristică apropiate de fovism, până la metaforele expresive pitorești”⁷⁰⁶.

Lucrările A. Zevin descriu o ambianță cromatică metaforică, elementul principal al creației sale fiind culorile folosite rafinat, echilibrat și deseori în mod neobișnuit. În unele picturi artista optează pentru pete energice de culoare, manieră proprie de creație (acuarelele „Scară spre lac”, „Poartă în orașul vechi”, „Natură statică cu sticle”); portretele în ulei încadrează elemente grafice, pe care le cizelează minuțios și detaliat. Opera sa are o influență accentuată a artei decorative populare, unde chipurile femeilor în port popular denotă stări psihologice profunde, emoții, calități sufletești. Sugestive în acest sens sunt autoportretele („Autoportret cu sora”, „Autoportret în beretă neagră”), devenite celebre prin măiestrie și psihologism (fig. A.2.235). Pictura sa invită la meditație și dialog, pătrundere în adâncurile simbolurilor folosite (capodopera „Mărgăritare”, unde prin simbolistica specifică artei populare transpune înțelepciunea și bogăția neamului strămoșesc). În aceeași manieră psihologică coloristică realizează un șir de lucrări: „Portretul mamei”, „Fată cu carte”, „Fete din nordul Moldovei”, „Portretul doamnei Ana”, „Portret de femeie”, „Fetiță cu porumbei”, etc⁷⁰⁷.

Genul preferat în creația A. Zevin rămâne peisajul, caracterizat prin decorativism, contrast cromatic, transpunere discretă a stării timpului, lucrări în care sobrietatea, expresivitatea și armonia sunt o prezență persistentă. Un interes deosebit artista a manifestat față de peisajul urban, unde reprezintă orașul „dizolvat” în culori („Stadionul Dinamo”, „Lacul comsomoliștilor primăvara”, „Colț de stradă”, „Chișinăul vechi”). Acuarelele cu aceeași tematică le realiza prin

⁷⁰⁵ STĂVILĂ, T. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea (II)*. Chișinău: ARC, 2009. p. 45.

⁷⁰⁶ TOMA, L. *Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea*. În: ARTA, 2017, Nr. 1, pp. 113-119.

⁷⁰⁷ URSACHI, R. *Creația feminină în determinarea profilului artistic din Republica Moldova*. Conferință științifică internațională, Chișinău, 11-12 februarie 2021, ediția a III-a p. 10.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/37-50_1.pdf

tehnică și manieră proprie (pictate „pe uscat”, fără difuzia petelor cromatice), uneori folosea „aurul” pe fondal („Porțile vechiului Chișinău”, „Scara cu trepte spre lac”). Motivul porților, prezent în creația A. Zevin, este inspirat din tradiția artei populare, reprezentând gândirea și înțelepciunea poporului („Poartă în Chișinăul vechi 1”, „Poartă în Chișinăul vechi 2”, „Porțile vechiului Chișinău”), lucrări cu aluzie emblematică prin similitudini cu compoziția heraldică⁷⁰⁸.

A. Zevin a abordat subtil și tema spirituală în lucrările sale, tratând edificiile de cult ca subiecte sau fondaluri arhitecturale, dar cu semnificația de credință vie („Catedrala din Palanga. Lituania”, „Glasul vechimii” (Vocea străbunelor), „Cimitirul din Dolna”, „Biserica părăsită” – un manifest pictural pentru salvarea patrimoniului cultural valoros). Creația sa a promovat valorile umane adevărate, peisajele sale rustice fiind un autentic manual de arhitectură populară, de simboluri ancestrale veșnice încifrate în porți și în detalii arhitecturale. Motivul casei părințești și ale tradițiilor populare ocupă un loc deosebit în creația plasticienei („Peisaj rustic”, „Peisaj cu casă părintească”, „Casă bătrânească” – creații lirice de o profunzime și încărcătură simbolică aparte). Elementele artei populare, artista le-a reflectat și în naturile statice („Natură statică cu anemone” cu covor tradițional drept fundal, „Natură statică cu sticle”, „Natură statică cu romanițe”, „Trandafiri albi” ș.a.). Spre anii '70 pictorița operează cu limbajul metaforic, cu simbioza facturii și cromaticii („Natură moartă cu ulcică galbenă”, „Natură statică cu flori”, „Flori târzii”, „Flori la fereastră”). Creațiile sale poartă pecetea eternității, esenței metaforice, fiind de o actualitate deosebită și astăzi, grație naturaleței, stilului original, temelor abordate, sensibilității (fig. A.2.236), mixând într-o manieră proprie tradițiile artei populare cu cele postmoderniste europene⁷⁰⁹.

Igor Vieru (1923-1988) – „un artist mai mult poet, decât plastician”, creația căruia este axată în exclusivitate pe mentalitatea și universul cultural autohton. În opera sa plastică artistul selectează riguros motivele, echilibrează structural componentele imaginii, utilizează din plin clarobscurul, tridimensionalul spațial, bazate pe mimesisul lumii tangibile a satului moldovenesc și împrejurimilor lui, munca de fiecare zi a țăranului, universul tainic al vieții rurale cu bucuriile, zbuciumul și grijile sale cotidiene (cele mai semnificative lucrări de acest gen sunt: „Casa bătrânească”, „Căprița albă”, „Voinicul”, „Cuptoraș”, „Peisaj cu cărăruie”, „Peisaj cu podeț”, „În curte”, „Peisaj cu fântână”, „Case țărănești”, „Margine de sat”, „Curățând păpuși”, „Peisaj cu căpițe de fân”). Opera sa reflectă sensibilitatea sufletească a omului simplu, miracolul ce apare la contactul nemijlocit cu realitatea rurală, interpretarea poetică a naturii. Motivele simple – străzi

⁷⁰⁸ TOMA, L. *Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea*, pp. 113-119.

⁷⁰⁹ CONDRATICOVA, L., PROCOP, N. *Fenomenul Ada Zevin în arta națională*. În: *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”*, 2018, nr. 3(50), pp. 145-149.

din sat, căsuțe bătrânești, mori vechi, amplasate adesea în centrul tabloului, sunt materializate pe pânză de artist prin mișcarea vibrantă și energică a tușelor. Motivul rural simbolizează universul în care s-a născut artistul, bine cunoscut și care îl reprezintă (fig. A.2.237), limitând diversitatea coloristică la două relații: cea întunecată a pământului, acoperișurilor, copacilor, și cea deschisă, a cerului și pereților casei⁷¹⁰.

Valorile tradițiilor artei populare, utilizarea de abstractizări și stilizări, motivul tematic axat pe probleme general-umane, viziunea lirico-poetică și filosofică („Sărbătoarea roadei”, „Moara veche”, „Amândoi”; fig. A.2.21, A.2.238) duc opera plasticianului la nivel de metaforă filosofică existențială. Tematica preferată a maestrului o constituie subiecte cu valoare de simbol ca viața, natura, dragostea, munca, armonia, creația ș.a., artistul recurgând la vocabularul metaforei, alegoriei, simbolului. Pictorul a încercat să prezinte în lucrările sale metafizica sufletului român, starea lui spirituală, ancorată deseori în dimensiunea dorului. Aceste rezonanțe mitice spirituale ale neamului se întrevăd în majoritatea tablourilor, în personajele reprezentate în ipostaza unui „monolog interior”, ce dezvăluie diferite stări și emoții, și care sunt încorporate în idealurile etice și estetice ale poporului (ex., Ion din tripticul „Fericirea lui Ion” este prezentat ca un erou nostalgic, cu spirit calm, ce tinde către absolut prin muncă, dragoste, creație, reflectând, astfel, ascensiunea spirituală a omului; fig. A.2.217). Ideea dorului, a preocupărilor pașnice ale poporului este redată în tabloul „Amândoi” – metaforă a unui spațiu sacru, a unui mic paradis, a circuitului etern al vieții, fig. A.2.238. Personajele visătoare sunt plasate într-un spațiu mitic, contopindu-se cu elementele naturii (cerul, pământul, copacul), ce au rol de ocrotire, înălțare, purificare. Tabloul, prin ideea promovată, devine un simbol al speranței și împlinirii, conform spiritualității arhaice, iar datoria omului este de a proteja pământul și natura, contribuind, astfel, la prosperarea și continuitatea vieții⁷¹¹.

Subiectul-simbol este caracteristic aproape pentru toate tablourile artistului, dar mai pregnant s-a realizat în tripticurile „Fericirea lui Ion”, „Balada despre pământ”, opere cu conotații simbolico-metaforice profunde, în care Munca, Creația, Rodirea, Dragostea și Fericirea sunt criteriile esențiale ale existenței umane, care capătă dimensiuni de simbol al coexistenței și contopirii omului cu natura, creând un spațiu spiritualizat ce reflectă esența și rostul vieții umane. Un loc aparte în organizarea plastică a tripticului îi revine culorii, fiind înzestrată pe lângă valoarea cognitivă cu conotații simbolice de curățenie, spiritualitate, fertilitate, rodire⁷¹². Prin subiecte aparent simple, autorul a încercat să atragă atenția asupra unor probleme majore,

⁷¹⁰ SPÂNU, C. *Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. În: ARTA 2000, Chișinău: ISA al AȘM, p. 90-101.

⁷¹¹ URSACHI, R. *Omagiu lui Igor Vieru*. În: RȘS, 2014, nr. 1(26), p. 105.

⁷¹² Ibidem, p. 106.

responsabilității omului față de sine, de societate, de natură, univers. Fondul ideatic al tablourilor sale proiectează spectatorul într-o zonă atemporală, într-un univers spiritual unde prozaicele probleme ale existenței umane sunt sacralizate („Ceva despre ape și cai”, „Meșterul Manole”, „Mama pâine albă coace”). Subiectul Om și Pom reprezintă o tematică predilectă în opera plasticianului, servind ca metaforă a existenței și vieții umane („Primăvara”, „Nucarii”, „Drumul la Cernoleuca”, „Pere neculese”). Recurgând la vocabularul aluziilor, asociațiilor simbolice, alegoriilor, metaforelor, Ig. Vieru dezvăluie drame profunde, crize ale societății în lucrările „Moartea salcânilor” (fig. A.2.239), „Pasăre în alertă”, „Vânturi basarabene”, „Ulmul satului”, „Meșterul Manole”, „A fost război” – opere cu o evidentă narațiune semantico-dramatică.

Motivul unei rădăcini, plasată în spațiul celest din tabloul „Pasăre în alertă”, vine să simbolizeze drama trecerii în neființă a omului, redată simbolic prin contraste alb-negru și tratare a formei. Aceeași „narațiune” a trecerii în timp, a descompunerii structurilor materiale și transformării purificatoare a universului intervine și în tablourile „Vânturi basarabene”, „Moartea salcânilor”⁷¹³ (fig. A.2.239). Expresia profundă simbolico-metaforică a dipticului „Meșterul Manole”, ilustrație a mitului creației, derivă din simbolismul artei populare și iconografiei vechi, din atitudinea și gestul figurilor, unde imaginea plâpândă a femeii este „simbol al purității și sacrificiului total în numele creației”, iar figura alegorică a bărbatului – „meșterul-creator”, semnifică „spiritul care realizează că nimic nu se poate face fără sacrificiu, doar acesta generează valori” (fig. A.2.240).

Andrei Sârbu (1950-2000) – pictor experimentalist, avangardist, a acceptat ardoarea energetică și expresivă a artei abstracte, expresionismului, abstracției lirice și celei geometrice. Fiind discipolul lui M. Greco, artistul la fel a experimentat cu colajul, combinarea diferitelor tehnici picturale, realismul fotografic și maniera abstractă constructivistă. Tema preferată a autorului sunt fructele, în special gutuia, motiv frecvent întâlnit în tablourile sale, pe care-l considera fructul Afroditei, simbol al iubirii și rodniciei. Artistul tratează tema fructelor într-o manieră nouă – tinzând spre arta abstractă, însă fără a rupe legătura cu realitatea, ajunge la o supradimensionare a acestora, la metaforme. Astfel, forma obiectuală tinde spre metaforă, contribuind la structurarea câmpului plastic, formând o sinteză armonioasă dintre imaginea obiectului cu metafora abstractă (seria „Fructe”: „Gutui”, „Fructe”, „De toamnă”, „Gutuie”, „Floarea-soarelui cu fructe”; fig. A.2.17, A.2.241, A.2.242). Fructele hiperbolizate, gama caldă de culori, inspiră tabloului o senzație de sărbătoare, de plinătate a vieții⁷¹⁴.

⁷¹³ SPÂNU, C. *Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*, p. 90-101.

⁷¹⁴ CIOBANU, I. *Tendențe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Greco, Andrei Sârbu*. In: *Arta*, 2012, nr. 1(AV), p. 55. p. 85.

Pictorul se inspiră și din subiecte din Noul și Vechiul Testament, din patrimoniul cultural al Moldovei medievale („Troia”), nu rămâne indiferent nici de dispozițiile lirice, construind asociații simbolice între muzică și pictură („Concerto-grosso”, „Sintaxa”, „Oglindiri”, „Sonet”, „Geam”; fig. A.2.102, A.2.114). Artistul trece treptat la abstracționism, forme geometrice statice, punând accent pe gama cromatică și factură, abordează tehnica mixtă, saturații de culori calde (galbene, ocru-maronii), executare îndrăzneată, oferind imagini cuceritoare prin armonii cromatice și rezolvarea calităților valorice (ex. „Prāsada”, redată în tehnică mixtă, motivul poartă impresia putrefacției fructului și măririi dimensiunilor dincolo de limitele așteptate, descoperiri care vor fi dezvoltate de pictor ulterior în seria „Fructe”). Modernismul naturilor statice ale lui A. Sârbu își trag rădăcinile din starea genetică și genealogia poporului moldovenesc. Colajul este una din tehnicile pe care artistul la fel le-a implimentat în creația sa: „Ceas 1”; „Ceas 2”, în care utilizează un ceas fără ace, materie și dantelă din prosoape naționale (fig. A.2.82). Motivul ceasului fără ace este cunoscut în istoria picturii încă din sec. XIX (naturile statice ale lui Cezanne). Naturile statice create de artist au o concepție regizorală proprie, bazată pe logica riguroasă a raporturilor dintre lumea văzută, lumea simțită și lumea reprezentată, abordând experimente de tip constructivist, optic și vizualizând într-un mod personal imaginea plastică⁷¹⁵.

Valentina Rusu-Ciobanu (1920-2021) – pictura plasticiei este o simbioză de „realism poetic” și „spirit original”, o trecere de la „realismul fotografic” la faza „primitivistă” cu influențe postimpresioniste și foviste, care se întrepătrund în timp, dezvăluind un „geometrism” revelatoriu al creației sale, în care abordează subiecte complexe. Natura statică reprezintă un capitol important în opera sa și nuanțează impresiile și obligă receptorul de a o privi cu multă atenție („Natură statică cu ceapă”, „Natură statică cu ceainic”, „Vaza cu flori” ș.a.) Schimbările produse în anii '50-'60 în arta plastică din spațiul sovietic, apariția așa-numitului „stil auster”, orientarea spre monumentalitate și decorativism în pictura de șevalet s-au reflectat și în creațiile artistei („Plantarea pomilor”, „Actorul Dumitru Fusu”). Mai târziu, pictorița acceptă maniera sinceră a artei naive, unde șarja, umorul și grotescul vin ca o replică la regim. Ea se adresează și la mijloace plastice specifice artei populare – decorativism, monumentalism, rigiditate și simplitate a formelor, desen naiv, expresiv („În parc”, „Tinerețe”, „Foc de artificii”, „Setea”, „Portretul crescătorului de vite T. Tolici”). În portrete a încercat să găsească „formula omului”, după cum afirma ea însăși („Regizorul Emil Loteanu”, „Ion Druță”, „Portretul lui Ion S. Șcurea”) și dezvoltă o nouă concepție artistică exprimată prin prisma simbolismului culorii și a metaforei plastice⁷¹⁶. În „Portretul actorului Dumitru Fusu”, V. Rusu-Ciobanu apelează la o interpretare

⁷¹⁵ BARBAS, E. *Creația lui Andrei Sârbu în contextul artei contemporane*. În: ARTA 1997, p. 85.

⁷¹⁶ CIOBANU, I. Op. cit., p. 49.

metaforică, încercând să pătrundă în universul spiritual al personajului, recurge la mijloace plastice „expresioniste”, redată atât prin cromatica tabloului, cât și prin poziția neobișnuită, racursiul complex și nefiresc al actorului.

În „Portretul regizorului Emil Loteanu”(fig. A.2.243), nuanța de roșu persistent vine să comunice un mesaj ce ține de micro-lumea spirituală a personajului, semnificație care în simbolistica icoanei exprimă forma chipului biruitor⁷¹⁷. „Portretul lui Ion Druță” l-a tratat într-un stil naiv, ușor, șarjat, cu influență vădită din icoana populară (imaginea Soarelui și Lunii, fundal auriu), gamă acromatică, înțeleasă ca expresie a structurii psihice a scriitorului. Pictorița prezintă lucrarea dată ca un proces de meditație cu coloratură filosofică asupra problemei existențiale (fig. A.2.244), plasând scriitorul în configurația unei ferestre (un poliptic sau icoană „biografică”) prin care se întrevăd „reperele” spirituale ale omului – casa părintească, fântâna, a cărei apă cristalină potolește setea, dorul exprimat prin Dragostea a doi adolescenți, imaginea drumului ascendent ce deschide calea pribegiei sufletului însetat de cunoaștere. Portretul propriu-zis redat în gamă monocromă apare ca o imagine fotografică, ca o „iluzie” a ființei umane ce efectuează un „transfer temporar” prin imagine, constituie „cheia” tabloului și totodată „esența” personajului⁷¹⁸.

Artista încearcă să scoată în evidență lumea psihospirituală a personajelor manifestată printr-un limbaj simbolic, de ex. „Portretul lui Grigore Vieru” cu structura cromatică monocromă a lucrării, unde prin dominanta unui alb obsesiv evidențiază calitățile spirituale ale poetului (fig. A.2.245). Culoarea albă în acest tablou induce un dialog de transcendență între lumea reală și cea ireală; cadranul alb „geometrizat” din fundal ar avea și semnificația atemporalității, iar negrul cercului prin care trece mâna și porumbelul – timpul⁷¹⁹. Astfel portretul devine un chip-idee și nu doar o imagine plastică a persoanei reale. Pictorița optează pentru o percepere conceptuală a lumii. Ea nu se mulțumește cu imagini de suprafață, ci caută să pătrundă în structura și esența lucrurilor, utilizând deseori un limbaj plastic bazat pe influența diverselor curente artistice moderne (foto-realism, pop-art, abstracționism, suprarealism), îmbină metodele de tratare plastică tradiționale cu cele netradiționale, creând formule plastice noi specifice limbajului picturii moderne.

Lucrările V. Rusu-Ciobanu prezintă și imagini iluzioniste ale subiectelor-fantastice („Lunomobilul”, „Prietenie”, „Glie și oameni” ș.a.). Tabloul „Tinerețe” reprezintă metafora unui spațiu sacru, a unui mic paradis, a circuitului etern al vieții. Subiectele „preferate” de artistă

⁷¹⁷ MUREȘAN P. *Culoarea în viața noastră*, p. 87.

⁷¹⁸ URSACHI, R. *Emoție și rațiune în creația Valentinei Rusu-Ciobanu*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului. Chișinău: CEP UPS „I.Creangă”, 2021, Seria 23, Vol.1, pp. 264-272.

⁷¹⁹ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*, Vol. I, pp. 408, 503.

constituie imagini cu valoare de simbol (chiar și portretele) ce reflectă principiile universale precum viața, dragostea, munca, armonia, creația. Plasticiana recurge la vocabularul metaforei, alegoriei, simbolului, încearcă să releve aspectul spiritual și moral al problemei existențiale, abordând cu predilecție subiecte eterne și atemporale, rezonante și actual. Autoarea se focusează des pe subiecte „etern” precum reînnoirea naturii, ce le asociază cu transformarea omului, el devenind protector al naturii, făurindu-și mediul și viața, idee exprimată prin motivul săditul pomilor („Plantarea pomilor”, fig. A.2.246), simbol al speranței și împlinirii. Exprimarea metaforică se întâlnește și în lucrările „Citate din istoria artelor”, „Amintiri”, „Dualitate”, „Clepsidra cerului”, „Scensefiction”, în care aspectul polivalent al conținutului este exprimat prin intermediul alegoriei și asociației. Viziunea creativă a V. Rusu-Ciobanu este axată pe formula iluzorie a realității, favorizată de dinamica cromatică, de modelajul suprealist și tehnica trompel’oeil, al motivelor ce țin cu precădere de zona imaginarului intuitiv (subconștient, vis, memorie, mister, incertitudine ș. a.), realizând ideea prin rolul informativ al culorii.

Pentru a reda un motiv ce tine de trecutul istoric, plasticiana apelează la o formulă coloristică bazată pe nuanțele unui albastru translucid, realizând astfel o atmosferă de infinit. Fiind cea mai imaterială dintre culori, albastrul - prin forța sa dematerializatoare, transformă realul în imaginar, sugerând în cazul dat ideea unei irealități fenomenale. Prin această tratare cromatică a spațiului compozițional plasticiana încearcă să extindă semnificația semantică a imaginii, pe care o ridică la nivel de concepție filosofică. A experimentat și cu fotorealismul, a folosit posibilitățile intertextualității (tabloul „Citate din istoria artei”), ale introspecțiilor în „sfera oniricului”, creând tablouri cu profunde semnificații metaforice⁷²⁰.

Pe lângă numele notorii ai artei picturale din Republica Moldova se situează o pleiadă întregă de plasticieni care au contribuit la tabloul spiritual național. Printre aceștia pot fi menționați: A. David – adept consecvent al tematicii cu subiecte din viața rurală, agricolă („Amiaza” – capodoperă a epocii; stampa celebră „Arborele Eminescu”, unde asociază simbolic viața poetului cu arborele); E. Bontea, care a optat pentru semnificativul și spiritualul național, descoperindu-i valoarea în obiectele populare tradiționale: covor moldovenesc, ulcioare, vase de ceramică, flori; S. Cuciuc – pictor cu operă total atipică, privită prin optica structurilor de culoare, a ritmului și jocului complementarelor, transformate în „pictură pură”, cu frotaje și pensulații energice. D. Peicev, artist care a eradicat capacitatea culorii de a crea pasiuni și afecte prin tensiunea și energetica culorilor. I. Țîpin a realizat o operă de o simplitate copleșitoare, bazată pe rezonanța cromatică, tact și rafinement, pe cultura tușei, texturii și a suprafețelor (fig. A.2.255).

⁷²⁰ CIOBANU, I. *Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu*. In: ARTA, 2012, nr. 1(AV), p. 50.

M. Țăruș tinde spre epurarea maximă și definitivă a paletei, dezvăluind semnificativul culorii pure. V. Bobcova se manifestă printr-o pictură incitantă și șocantă, adesea „odioasă” și „traumatizantă”, unde ponderea culorii negre este covârșitoare și definitorie. A. Rurac a mers spre o „epurare” totală a imaginii, păstrând totuși o armonie cromatică rafinată, chibzuită, cântărită, obținând o artă de stare, de un comportament mintal dezinvolt. M. Verlan este artistul imprevizibilului, ineditului, care a optat pentru forme artistice ca colaj, instalație, performance art. A. Tinei a cercetat în pictura sa chipul omului contemporan: abătut, straniu, alienat, bulversat, haotic, prin lucruri și situații de neînțeles, ades terifiante, redată prin frotaje, suprapunere, pastă cromatică groasă, caligrafie, efecte neașteptate. R. Tolici a realizat o operă de natură ideologică, prin ruperea canoanelor și clișeele tradiționale existente, inspirându-se din natură cu schimbările ei ciclice, raporturile omului cu ea, și care ia forme plastice variate, de la fotorealism – la un simbolism deghizat, ascuns. A. Gamaș experimentează cu posibilitățile clarobscurului și intensitatea reprezentării, cu iluzionismul și efecte iluministice ce stârnesc sensibilitatea, tulbură percepția, receptarea și, în final lectura tabloului.

Procesul cultural-artistic în perioada anilor '80-90 ai sec. XX, odată cu dobândirea independenței Republicii Moldova, a fost supus unor restructurări puternice, reorientându-l spre evoluția influențată de arta occidentală. Odată cu declararea independenței și deschiderea hotarelor țării, artiștii plastici au avut posibilitatea să comunice cu creatori din întreaga lume. S-au modificat prioritățile și concepțiile acestora, au început să fie inițiate expoziții internaționale și diferite manifestări artistice (concursuri, bienale, saloane, tabere de creație etc.). O trăsătură specifică a picturii de șevalet din deceniul nouă este sincronizarea cu tendințele postmoderniste, renunțarea la compozițiile figurative în favoarea celor abstracte, survolarea asociativului conceptual și simbolismului comunicațional al limbajului plastic. Opera plastică a pictorilor naționali prin valoarea sa estetică, mesajul tematic, prin abordările „experimentale” și tehnologice s-a ridicat la nivelul performant al Occidentului.

În prezent, artiștii plastici sunt orientați spre căutarea noilor mijloace de expresie plastică, spre diferite structuri texturale și de factură, obținute în urma experiențelor tehnologice, spre subiecte cu conținut conceptual, asociativ-simbolic și metaforic. Unii artiști plastici extind aria de manifestare a potențialului său, combinând mai multe genuri de artă și obținând efecte noi (E. Ajder – tapiserie, pictură – „La cumătra lăudată” (fig. A.2.228), „Motiv pascal”, „Cuconașii”; E. Samburic – pictură, grafică, ceramică, sculptură – „Coloana cerului”, „Arlechini imperiali” (fig. A.2.248), „Eva”; E. Zavtur – grafică de carte, pictură, arte vizuale; V. Zabulica-Diordiev – instalație „Ospățul regilor aeriene”). Devine prioritară alternanța formelor, factorilor, culorilor, iar limbajul plastic abstract este utilizat în lucrări tot mai mult (A. Sârbu, „Cerule înstelat”, „Ușă”;

M. Țăruș, „Forme în zbor”; G. Vasiliev, „Nașterea culorilor”; D. Bolboceanu, „Reflectări”, „Margine de sat, Miriște”; I. Cojocar, „Suprapoziționări” ș.a.). Pictorii A. Mudrea, M. Țăruș, I. Platon, T. Zbârnea, A. Danilișin, V. Fisticanu, F. Breazu și A. Candu au realizat lucrări cu elemente ale postimpresionismului și abstracționismului; L. Țonceva, V. Bobcova, S. Galben, I. Morărescu, G. Jalbă, E. Samburic și L. Mudrac – lucrări expresioniste; I. Matei – opere suprarealiste și simboliste; (fig. A.2.247-A.2.260). Însă cu toate acestea, pictorii din Republica Moldova rămân fideli coloritului și identității naționale.

Procesul artistic presupune exteriorizarea lumii lăuntrice a creatorului, extrapolarea ideilor, sentimentelor și gândurilor într-o dimensiune plastică. Este un proces desfășurat în funcție de structura mentală și psihoemoțională a autorului care determină atât preferințele tematice, cât și formula plastică utilizată, fapt ce se reflectă în creația pictorilor din Republica Moldova prin utilizarea unui limbaj asociativ-simbolic concret al mijloacelor plastice, formelor și structurilor compoziționale. Opera picturală din această perioadă este caracterizată de o complexitate de tendințe în plan artistico-plastic, obține diverse trăsături stilistice, modalități noi de expresie și se caracterizează printr-o subiectivitate profundă, libertate în alegerea temelor, subiectelor, exprimare tehnică. Lucrările plasticienilor devin mult mai subiective, ei recurg la concept, analiză, meditație, cu aprofundări filosofice și posibilități de „cifrare” a operei create. Astfel publicul ajunge să perceapă opera plastică nu doar cu „sufletul” ci și cu „rațiunea”, unde „raționalul” se îmbină cu „afectivul”, pretându-se mai multor interpretări și având o mare ambiguitate și polivalență semantică.

Artistul contemporan din Republica Moldova are încredere în propria intuiție, în impulsurile spontane, lăsându-se pasionat de actul de creație ca de o joacă⁷²¹, creând cu „întâmplarea” și „spontaneitatea”. Pictorul contemporan pierde tot mai mult senzația spațiului real, transferându-se într-un spațiu virtual efemer, atemporal, lipsit de calități firești, fapt ce permite de a include în sistemul interpretării o cantitate nemărginită de coduri intertextuale⁷²². Criticul de artă american C. Grinberg considera că arta contemporană trebuie să reprezinte absolutul⁷²³. Noile fenomene artistice deja nu se mai încadrează în limitele tradiționale, solicitând alte mijloace de interpretare. Mai mult, fiecare pictor/artist în realizarea operei, alege căi individuale, înțelese doar de el, logica acestei mișcări deseori devine esența operei⁷²⁴. Oricare direcție ar alege plasticienii, ei rămân fideli tradițiilor culturale autohtone, revalorificându-le și descoperindu-le din nou, integrându-se organic în fenomenul cultural artistic universal.

⁷²¹ TOMA, L. *Mihail Greco*, p. 23.

⁷²² MOCAN-VOZIAN, L. *Practici și tendințe în pictura contemporană*. In: RȘS, 2011, Nr. 2(18), p. 12-18.

⁷²³ ДИ (Диалог искусств): журнал Московского Музея современного искусства. 2022, № 3, с. 663.

⁷²⁴ MOCAN-VOZIAN, L. *Practici și tendințe în pictura contemporană*, p. 12-18.

3.4. Concluzii la capitolul 3

În capitolul 3 „Procesele de creație și receptare artistică în cadrul picturii asociative” s-a realizat o analiză a proceselor de creare și receptare artistică a imaginii picturale prin diferite aspecte, inclusiv cel psihologic; s-a cercetat fenomenul creației operei picturale ca manifestare a proiecției universului spiritual interior al artistului, actul receptării artistice. Au fost conturate unele aspecte asociativ-simbolice ale picturii de șevalet din Republica Moldova. Capitolul este structurat în trei direcții principale: 3.1. *Aspecte analitice ale proceselor de creație și receptare artistică aplicate în pictura de șevalet*; 3.2. *Pictura asociativă ca proiecție a universului spiritual al artistului*; 3.3. *Contextul asociativ-simbolic al picturii de șevalet din Republica Moldova*. În urma examinării acestor aspecte s-a constatat:

1. Arta este o formă de comunicare simbolică, obiectul creației este legat totdeauna de un conținut cu valoare semnificativă. Procesul creator reprezintă punerea în formă a acestui conținut codificat, iar produsul artistic poate fi decodificat, citit și interpretat.

2. Creația artistică devine o extensie a Sinelui personalității artistului într-o formă simbolică, care devine vizibil prin simboluri integrate în diverse forme artistice și reprezentări plastice.

3. Imaginile artistice proiectate scot la iveală complexitățile vieții, sentimentele, emoțiile, trăirile, conflictele existențiale ale autorilor conștientizate prin exprimarea externă, care poate lua diferite forme asociative simbolice. Arta este produsul unui transfer din interior în exterior.

4. Imaginea artistică este integrată cu fenomenul asociațiilor – element fundamental al gândirii artistice. Originalitatea asociațiilor artistice determină capacitatea de creare a „noului”, iar imaginea artistică capătă noi valențe și sensuri semnificative.

5. Actul artistic este un proces spiritual, „un produs al spiritului”, elementul spiritual fiind cheia înțelegerii și descifrării actului artistic și al operei.

6. Mesajul plastic complex al imaginii picturale își are rădăcinile în structurile cele mai profunde ale personalității autorului. Opera picturală are aspect proiectiv, imaginile plastice constituie o proiecție a interiorului uman și pot conține indicii ale subconștientului și inconștientului.

7. Imaginile plastice create de artist poartă totdeauna un sens ascuns, pot evoca un anumit conținut, prin care are loc exteriorizarea spațiului spiritual interior al artistului, fapt atestat atât la persoanele neinițiate în artă (moment luat la activ de psihopractici), cât și la artiștii profesionali.

8. Receptarea operei artistice picturale constituie un proces de decodificare și înțelegere a mesajului ei plastic. Semnificația găsită de receptor în obiectul artistic depinde și de opera de artă, și de propria condiție intelectuală și emoțională. Actul receptării este izomorf celui de creație.

9. Actul artistic este bazat pe existența unui „izomorfism” între configurația stării mentale și configurația mișcărilor (gesturilor) artistului, asociate acestor stări sufletești, fapt ce ulterior se reflectă pe pânză, și cu configurația obiectelor, formelor și fenomenelor reprezentate în lucrări.

10. Pentru a recepta corect opera de pictură, spectatorul trebuie să posede un cod de descifrare, să cunoască sensul simbolurilor, semnificațiilor și asociațiilor cuprinse în ea. Operele artistice au un mesaj plastic polisemantic, fapt ce îmbogățește mult percepția picturii, ajungând la dimensiuni filosofice.

11. Manifestările creativ-artistice ale picturii de șevalet din Republica Moldova au evoluat în concordanță cu pictura europeană și prin aportul colaborărilor cultural-artistice și sociale cu țările din apropiere: România, Ucraina, Rusia, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Austria.

12. Pictura națională a evoluat de la imaginea figurativă cu context asociativ-simbolic alegorico-metaforic la interferențe stilistice moderniste, tendințe abstracte și conceptuale. Simbolismul conceptual abstract s-a conturat în operele maeștrilor naționali prin confluența cu folclorul, tradițiile populare moldovenești și combinarea diferitor genuri artistice.

13. Până în anii '70 ai sec. XX, imaginea picturală poartă un caracter liric, cu teme inspirate din tradițiile și folclorul moldovenesc, viața cotidiană a oamenilor simpli și valori umane, ca dragostea, copilăria, fericirea, etc.

14. Lucrările plasticienilor contemporani din Republica Moldova se disting prin subiectivitate, ei recurg la concept, analiză, meditație, aprofundări filosofice, prin care „cifrează” opera creată.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea „**Pictura ca fenomen plasticizator al gândirii asociative**” a soluționat problema științifică impusă prin determinarea impactului gândirii asociative ca fenomen și factor plasticizator în pictură, importanța acestor aspecte în contextul artelor plastice și proceselor creativ-artistice contemporane. Demersul științific constituie o încercare de a elucida importanța elementului asociativ simbolic în crearea operei picturale și în procesul de receptare a acesteia. Au fost analizate creațiile artiștilor plastici din istoria universală și cea națională din diferite perioade, literatura de specialitate, surse documentare, surse web. Abordarea interdisciplinară a demersului a permis soluționarea problemei științifice care a constat în investigarea complexă a influenței gândirii asociative asupra proceselor de creare și receptare a operei picturale în creația artiștilor plastici universali și autohtoni.

Problema științifică soluționată rezidă în: 1) prezentarea importanței studiului și cercetării aspectelor asociativ-simbolice, semiotice, filosofico-culturale, comunicaționale și psihologice ale picturii pe plan teoretic și aplicativ practic (cap. 1, subcap. 1.1); 2) stabilirea tuturor tipurilor de asociații artistice și psihologice, a semnificației semnelor plastice și elementelor structurale ale compozițiilor picturale (cap. 2); 3) determinarea direcțiilor aplicative ale metodelor picturii asociative (însușirea limbajului vizual, receptarea artistică, formarea și dezvoltarea personalității umane, învățământ și educație, psihopracți, cap. 3).

Faptul dat a dus la realizarea unei viziuni panoramice, holistice și sintetice asupra fenomenului și abordării netriviale a gândirii asociative în pictură, la sistematizarea informațiilor despre tipurile asociațiilor artistice, psihologice și integrarea lor într-un sistem bine definit. Abordarea sistemică (filosofică, semiotică, asociativă, comunicațională, psihologică, analitică) în vederea stabilirii procesului evolutiv, stilistic și morfologic al picturii prin examinarea complexă, multiaspectuală și interdisciplinară a prezenței și integrării fenomenului gândirii asociative în imaginea plastică, a tipurilor de asociații artistice și a semnificațiilor semnelor plastice din compozițiile artistice a permis elucidarea principalelor aspecte ale picturii asociative și stabilirea următoarelor concluzii generale:

1. În literatura de specialitate, prezentarea picturii ca fenomen plasticizator al gândirii asociative, implicarea acestui tip de gândire în actele de creare și receptare artistică a operei picturale este descris doar parțial sau tangențial în contextul studiului artelor plastice, fapt ce a condiționat abordarea temei date drept subiect de cercetare.

2. Actul creativ este un proces asociativ. Aplicarea metodei asociative în pictură a dus la trecerea de la imagini izomorfe la imagini-metafore, cu soluții simbolico-semantice mai ample și înțelegere mai profundă a esenței imaginii. Arta organizării expresive a compoziției picturale se axează pe relația semnificativ-asociativă dintre mijloacele plastice și formele artistice. Toată arta vizuală este supusă replicilor asociative în medierea imaginii. *Orice compoziție artistică (formală, abstractă, figurativă) poartă în sine elementul asociativ.*

3. Gândirea asociativă, dependentă de percepția asociativă, este un tip special de gândire, format prin crearea de legături asociative speciale prin care orice reprezentare nouă sau formă abstractă o asociază cu concepte deja cunoscute, obiecte, forme sau imagini concrete din jur. În urma studiului efectuat s-a stabilit că implicarea gândirii asociative în procesele artistice picturale dă posibilitatea de a crea idei și concepte noi, abordări netriviiale și viziuni nestandarde, permite obținerea unei completitudini compoziționale și rezolvări mai eficiente a soluției picturale.

4. Orice imagine plastică implică asocierea unui concept, semn, simbol, iar funcția expresiv-semnificativă a semnului plastic, a simbolului dă sens operelor artistice picturale. Imaginarul artistic pictural este alimentat de un limbaj plastic de forme specifice (simboluri, semne, metafore, asociații, arhetipuri, conexiuni psihice speciale) și conținutul ideatic al formelor culturale (mentalități, credințe, concretizate în reprezentări mitologice și folclorice).

5. În urma studiului operelor picturale ale artiștilor universali și cei autohtoni s-a stabilit că, compoziția picturală asociativă poate conține atât elemente abstracte, cât și figurative, iar prin mijloacele și posibilitățile sale tehnice și artistice dă oportunitatea de a reda inimaginabilul: muzica, sunetul, mirosul, gustul, emoțiile, sentimentele, ideile, conceptele.

6. Studiind literatura de specialitate și publicațiile tangente la tema demersului, se concludă că imaginea artistică ajunge să fie integrată cu fenomenul asociațiilor – element fundamental al gândirii artistice, realizându-se conexiuni plastice inedite de ordin vizual-senzitiv, afectiv, logic, conceptual și ideatic. În acest context, imaginea artistică se aprofundează și capătă noi valențe și sensuri semnificative.

7. Conexiunile și interferențele stilistice ale picturii cu diferite genuri de artă (literatura, muzica, etc.) implică simbioze sinestezice prin fenomenul de *sinestezie artistică*, bazat pe intermediaritate și interrelaționare specifică între diverse genuri de artă și care definește modul

specific de percepere intercalată a simțurilor, în urma căruia apar senzații mixte, amalgamate. Formele artistice rezultate în urma acestor corelări sunt capabile de a reda mai amplu și mai profund conținutul filosofico-imagistic al conceptelor umane în spațiul pictural, fapte ce au transformat *noțiunea de sinestezie într-un procedeu plasticizant al operei artistice*.

8. Sinestezia a adus în pictură mijloace specifice și diversificarea procedeelelor de manifestare artistică, creând corespondențe inedite între culori, forme, sunete, simboluri, analogii și metafore diferite pentru emoțiile și sentimentele umane. *Sinestezia artistică creată* devine un concept și o metodă de retranscriere a emoțiilor estetice, care acceptă toate formele contemporane de artă bazate pe tehnologii informaționale, digitalizare, simulare, interactivitate, interdisciplinaritate și multidisciplinaritate.

9. Pictura este un sistem de semne și practici semnificante, un limbaj asociativ de simboluri și semnificații integrate într-un mesaj artistic, ce constă din coduri din semne plastice (culori, forme, linii, pete, texturi etc.) cu conținut informațional specific. Semnul plastic se referă nu la obiectul real, ci la conceptul plin de semnificații. *Elementele principale ale limbajului plastic*: punctul, linia, forma, culoarea și textura, prin prisma semnificației (de la sensul plastic cert – la semantica metaforică și mesaje simbolico-asociative profunde) *capătă calități de semne plastice și mijloace de comunicare specifice*.

10. Arta este o formă de comunicare simbolică, iar obiectul creației este legat totdeauna de un conținut cu valoare semnificativă. Procesul creator reprezintă punerea în formă a acestui conținut codificat, iar produsul artistic poate fi decodificat, citit și interpretat. Astfel, *creația artistică devine o extensie a Sinelei personalității umane într-o formă simbolică*. Sinele artistului devine vizibil anume prin aceste simboluri integrate în diverse forme artistice și reprezentări plastice.

11. Imaginile plastice create de artist poartă totdeauna un sens ascuns, pot evoca un anumit conținut, prin care are loc exteriorizarea spațiului spiritual interior al artistului, fapt atestat atât la persoanele neinițiate în artă (moment luat la activ de psihopracitici), cât și la artiștii profesioniști. Principiul proiecției se atestă în toate creațiile și produsele artistice. Actul artistic este în esență un proces spiritual, „un produs al spiritului”; elementul spiritual fiind cheia înțelegerii și descifrării actului artistic și al operei.

12. Receptarea operei artistice picturale constituie un proces de decodificare și înțelegere a mesajului ei plastic. Semnificația găsită de receptor în obiectul artistic depinde de opera de artă și de propria condiție intelectuală și emoțională. Actul receptării este izomorf celui de creație. Actul artistic este bazat pe existența unui „izomorfism” între configurația stării mentale și

configurația mișcărilor (gesturilor) artistului asociate acestor stări sufletești, fapt ce ulterior se reflectă pe pânză, și cu configurația obiectelor, formelor, fenomenelor, reprezentate în lucrări.

13. Pentru a recepta corect opera de pictură, spectatorul trebuie să posede un cod de descifrare, să cunoască sensul simbolurilor, semnificațiilor și asociațiilor cuprinse în ea. Operele artistice au un mesaj polisemantic, fapt ce îmbogățește mult percepția picturii, ducând-o la dimensiuni filosofice.

14. Studiind manifestările creativ-artistice ale picturii de șevalet din Republica Moldova, s-a constatat că aceasta a evoluat în concordanță cu pictura europeană și prin aportul colaborărilor cultural-artistice și sociale cu țările din apropiere – România, Ucraina, Rusia, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Austria; evoluând de la imaginea preponderent figurativă, cu context alegorico-metaforic, la interferențe stilistice moderniste, tendințe abstracte asociativ-simbolice și conceptuale contemporane. Simbolismul conceptual abstract s-a conturat în operele maeștrilor naționali prin confluența cu folclorul, tradițiile populare moldovenești, combinarea diferitor genuri artistice și metode tehnice.

15. Până în anii '70 ai sec. XX, imaginea picturală națională poartă un caracter liric, cu teme inspirate din tradițiile și folclorul moldovenesc, viața cotidiană a oamenilor simpli, valori umane ca dragostea, copilăria, fericirea etc. Evoluția artei picturale autohtone moderne înscrie o trecere lentă de la realismul socialist auster spre o diversitate stilistică, decorativism și experimentări tehnice. Lucrările plasticienilor contemporani devin mai subiective, ei recurg la concept, analiză, meditație, aprofundări filosofice prin care „cifrează” opera creată. Astfel, publicul ajunge să perceapă imaginea plastică nu doar cu „sufletul”, ci și cu „rațiunea”.

În urma investigației efectuate asupra picturii ca fenomen plasticizator al gândirii asociative au fost identificate oportunitățile teoretice, aplicativ-practice ale rezultatelor obținute în urma cărora se propun următoarele **recomandări**:

1. Continuarea cercetărilor științifice asupra impactului gândirii asociative în procesele de creare și receptare artistică a operelor picturale din istoria universală și cea națională.

2. Utilizarea în cercetările ulterioare din domeniu a materialului informativ sistematizat din demersul științific de față ca materiale didactice, suporturi de curs, îndrumare metodice.

3. Realizarea unor materiale didactice, îndrumare metodice, practicumuri și ghiduri, suporturi de curs pentru instituțiile profesionale din domeniu.

4. Realizarea unui repertoriu al lucrărilor în domeniu și a unor monografii ce ar reflecta aspectul teoretic și aplicativ al fenomenului gândirii asociative prezent în pictură.

BIBLIOGRAFIE

1. ABT, T. *Introducere în interpretarea iunghiană a desenelor*. București: Trei, 2019, 394 p. ISBN 978-606-40-0680-6.
2. ABRUDAN, E. *Comunicare Vizuală. Curs*. Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, 76 p. Disponibil: <https://dokumen.tips/documents/comunicare-vizuala.html?page=1>
3. ACHIȚEI, Gh. *Frumosul dincolo de artă*. București: Meridiane, 1988. 421 p.
4. AGACHI, M. *Lumina și întunericul, repere esențiale în creația artistică*. București: Eikon, 2019, p. 19.
5. AILINCĂI, C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Cluj Napoca: Dacia, 1982, 178 p. OL3275385M.
6. ANTONESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Ediție digitală, 2016. 543 p. Disponibil: <http://cimec.ro>
7. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 262. Chișinău: UAP,1963. 48 f.
8. AOSPM. Fondul R-2906. Inv.1. Dosar 28. Chișinău: UAP, 1948. 7 f.
9. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 76. Chișinău: UAP, 1952-55. 16 f.
10. AOSPM FV R-2906, inv. 1. Dosar 108. Chișinău: UAP, 1953. 2 f.
11. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 162. Chișinău: UAP, 1957. 75 f.
12. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 201. Chișinău: UAP, 1960. 26 f.
13. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 243. Chișinău: UAP, 1962. 32 f.
14. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 262. Chișinău: UAP,1963. 48 f.
15. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 301. Chișinău: UAP, 1966. 153 f.
16. AOSPM. Fond R-2906. Inv 1. Dosar 380. Chișinău: UASM. 1973. 173 f.
17. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 424, Chișinău: UASM. 1978–1980. 70 f.
18. AOSPM. Fond. R-2906. Inv 1. Dosar 459. Chișinău: UAP. 1981. 16 f.
19. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 544. Chișinău: UASM. 1972–1979. 73 f.

20. APROTOSOAIE-IFTIMI, A.-M. *Arta și limbajele specifice*. În: Artă și Educație Artistică, 2012, Nr. 1(19). Iași: UA „George Enescu”, p. 12. ISSN 1857-0445.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/author_articles/36207
21. *Aportul semiotic în limbajul artistic*. Disponibil: <https://artcomview.blogspot.com/2011/02/aportul-semiotic-in-limbajul-artistic.html>
22. ARNHEIM, R. *Arta și percepția vizuală*. București: Polirom, 2011, 504 p. ISBN 978-973-461-978-8.
23. ARBUZ-SPATARI, O. *Receptarea artei – dimensiunea psihologică și procesuală reflectată în creații artistice ale elevilor și studenților în învățământul artistic*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului, Vol. 3 (seria 17), 2015, Chișinău: UPS „Ion Creangă”, p. 172-177. Disponibil: <http://dir.upsc.md:8080/xmlui/handle/123456789/1152>
24. ARISTOTEL. *Despre suflet*. București: Humanitas, 2005.
25. ARISTOTEL. *Poetica*. București: Editura IRI, 1998.
26. AVANU, M. *Pictura modernă: Impresioniștii și avangardele secolului al XX-lea*. București: Electa, 1998, 399 p. ISBN 973-577-164-0.
27. BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009, 232 p. ISBN 978-973-46-1424-0.
28. BARTHES, R. *L'information visuelle. Œuvres complètes*, Vol. II, editor É. Marty, Paris: Le Seuil, 1995.
29. BARTHES, R. *Romanul scriiturii*. Antologie. București: Univers, 1987.
30. BARTHES, R. *Imperiul semnelor*. Chișinău: Cartier, 2007, 118 p.
31. BARBAS, E. *Creația lui Andrei Sârbu în contextul artei contemporane*. p. 85. În: Artă, Academia de Științe, 1997.
32. BACHELARD, G. *Psihanaliza focului*. București: Univers, 2000, 139 p. ISBN 973-34-0625-2.
33. BACHELARD, G. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*. București: Univers, 1995, 220 p.
34. BACHELARD, G. *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*. București: Univers, 1997, 139 p. ISBN 973-34-0389-X.
35. BACHELARD, G. *Pământul și reveriile voinței*. București: Univers, 1998. ISBN 973-34-0535-3
36. BERGER, R. *Descoperirea picturii. Artă de a vedea*. Vol. I, București: Meridiane, 1975, 176 p.
37. BELEAN, C.-E. *Ipostaze ale luminii în pictura figurativă contemporană*. Teză de doctorat în domeniul artelor vizuale. Cluj-Napoca, 2015, p.8.
Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAME%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Belean%20Carmen%20rezumat%20romana.pdf>
38. BIEDERMAN, H. *Dicționar de simboluri*. Munchen: Editura Knauer, 1998.

39. BLUNT, A. *La théorie des arts in Italia 1450-1600*. Paris: Gallimard, 1966. p. 53.
40. BLAGA, L. *Artă și valoare. (Trilogia valorilor III)*. București: Humanitas, 1996, 192 p. ISBN 973-28-0667-2.
41. BLAGA, L. *Scieri despre artă*. București: Meridiane, 1970, p. 22.
42. BLAGA, L. *Trilogia culturii. Despre Mituri*. București: Humanitas, 1994. ISBN 978-973-50-2953-1.
43. BLAGA, L. *Trilogia culturii. Geneza metaforei și sensul culturii*. București: Humanitas, 1994, 436 p.
44. BOLBOCEANU, A. *Psihologia comunicării*. Chișinău: Univers, 2007, 136 p. ISBN 978-9975-48-048-2.
45. BOREV, I. *Estetica*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1979, 427 p.
46. BRIGALDA-BARBAS, E. *Arta măștrilor basarabeni din sec. XX*. Chișinău: ARC, 2016, 287 p. ISBN 9975137067.
47. BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Chișinău: Știința, 2002, 111 p. ISBN 9975672914.
48. BRIGALDA-BARBAS, E. *Pavel Șillingovski. Măștri basarabeni din sec. XX*. Chișinău: ARC, 2005, 96 p. ISBN 9975613934.
49. BRIGALDA-BARBAS, E. *Tradiții și inovații în pictura moldovenească*. În: *Arta '96*. Chișinău: T. AȘM, 1996. pp. 37-47.
50. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru. Album*. Chișinău: ARC, 2006, 95 p. ISBN 978-9975-61-096-4.
51. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru. Măștri basarabeni din sec. XX*. Chișinău: ARC, 2006, 96 p. ISBN 9975610964.
52. BRIGALDA, E. *Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale*. In: *Arta* 2016, Nr. 1, pp. 156-158. ISSN 2345-1181.
53. BRION, M. *Arta abstractă*. București: Meridiane, 1972. p. 219.
54. BUZINSCHI, E. *Teoria valorilor în reflecțiile filosofice ale lui Tudor Vianu*. În: *Educația în spiritul valorilor naționale și universale din perspectiva dialogului pedagogic*. Ed. 2, Chișinău: Garomont Studio, 2020. p. 106-111. ISBN 978-9975-3452-6-2. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/106-111_10.pdf
55. BULAT, V. *Artă și ideologie*. Chășinău: Cartier, 2000, 196 p.
56. BULAT, V. *Elena Bontea. Album*. Chișinău: ARC, 2005, 45 p. ISBN 9975-61-368-3.
57. BURDUCEA, R. M. *Sinestezia în arta contemporană*. Teză de doctorat în domeniul artelor vizuale, rezumat. Cluj Napoca: UAD, 2014, 13 p. [citată 11 octombrie 2020]. Disponibil:

- <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAME%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumat%20romana/Burducea%20Maria%20Roxana%20rezumat%20ro.pdf>
58. BURKERT, W. *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*. München, 1990.
 59. BÍBORKA, S. *Sinestezia din perspectiva lingvisticii cognitive*. Teză de doctorat, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 2011. Disponibil:
https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2011/filologie/Salamon_Biborka_Ro.pdf
 60. CASSOU, J. *Panorama artelor plastice contemporane*. Vol. I, Bucureşti: Meridiane, 1971.
 61. CASSIRER, E. *Eseu despre om*. Bucureşti: Humanitas, 1994, 317 p. ISBN 973-28-0473-4.
 62. CASSIRER, E. *Filosofia formelor simbolice*. Vol. 1, Piteşti: Paralela 45, 2008. 320 p
 63. CALISTRU, R. *Abecedarul artei plastice*. Chişinău: Ştiinţa, 1991, 88 p.
 64. CÂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. Iaşi: Polirom, 2013, 211 p. ISBN 978-973-46-3445-3.
 65. CÂRNECI, M. *Arta anilor '80: texte despre postimpresionism*. Bucureşti: Litera, 1995, 131 p. ISBN 973-43-0184-5.
 66. CEZZA, L. *Dmitrii Cuzmici Sevastianov. Monografie-album*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1959. 22 p.
 67. CEZZA, L. *Moisei Efimovici Gamburd. Monografie-album*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1959, 22 p.
 68. CEZZA, L. *Pictura moldovenească*. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1966, 218 p.
 69. CIOBANU, I. *Mitologia operei picturale (Consemnări privind creaţia maeistrului Mihai Greco)*. În: *Arta '96*. Chişinău: Tipografia AŞM, 1996. pp: 109-114.
 70. CIOBANU, I. C. *Mihai Greco: „Porţile...”*. În: *Probleme actuale ale artei naţionale*, Chişinău: Ştiinţa, 1993.
 71. CIOBANU, I. C. *Andrei Sârbu. Monografie-album*. Chişinău: ARC, 2004, 96 p. ISBN 9975- 61-405-1.
 72. CIOBANU, I. C. *Muzeul Naţional de Artă al Moldovei. Galeria Artă Naţională. Album*. Chişinău: MNAM., S.A., 199 p. ISBN 978-9975-80-855-2.
 73. CIOBANU, I. C. *V. Russu-Ciobanu. Album*. Chişinău: ARC, 2004, 151 p. ISBN 9975-61- 304-7.
 74. CIOBANU, I. C. *Tudor Zbârnea. Album*. Chişinău: ARC, 2006, 63 p. ISBN 978-9975-61- 027-8.
 75. CIOBANU, I. C. *Pictura exterioară din Moldova (secolul XVI), din Oltenia şi Muntenia (sec. XVII - prima jumătate a sec. XIX)*. În: *Arta, AŞM, Institutul Patrimoniului Cultural*, 2011. ISSN 1857– 1042.
 76. CIOBANU, I. C. *Arta antică şi medievală*. În: *Arta*, 2011, p. 13-24. ISSN 1857–1042

77. CIOBANU, I. C. *Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu*. În: *Arta*, 2012, nr. 1(AV), p. 49. ISSN 2345-1181.
78. CIOBANU, M., MOLDOVANU, I. *Fenomenul sinesteziei: o enigmă neurologică în curs de rezolvare*. În: *Congresul consacrat aniversării a 75-a de la fondarea USMF „N Testemițanu”*, Chișinău, 2020, p. 336.
79. CIUICO, M. *Psihologia asociaționistă*. p.1.
Disponibil: https://www.academia.edu/12387739/Psihologia_asociationista
80. CLAPATIUC, A. *Formarea culturii artistice a liceenilor prin artele plastice*. Teză de doctor în științele educației. Chișinău, 2021. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2021/57670/alexandra_clapatiuc_thesis.pdf
81. CORTAMBERT, L. *La langage des Fleurs, Oak Spring Flora 97*. (later edition) 1819.
Disponibil: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/268506#page/15/mode/1up>
82. CONDRATICOVA, L., PROCOP, N. *Fenomenul Ada Zevin în arta națională*. În: *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”*, 2018, nr. 3(50), pp. 145-149. ISSN 1857-0461.
83. COJOCARU, S. *Structured semiotic aspects of associative composition*. În: *Scientific Collection «InterConf» N3(39)*, december 2020. Manchester: 2020, p. 1091-1101. ISBN 978-0-216-01072-7. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/120872
84. COJOCARU, S. *Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală*. În: „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, Vol. 2, Chișinău: AMTAP, 2020, p. 53. ISBN 978-9975-3311-7-3. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/53-54_27.pdf
85. COJOCARU, S. *Concepții și prezențe arhetipale în pictură*. În: *Intertext Nr. 1/2 (53/54)*, 2020, Chișinău: ULIM, p. 152. ISSN 1857-3711. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5013
86. COJOCARU, S. *Aspectele tipologice asociativ semnificative ale semnului plastic în pictură*. În: *Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”*, ed. II, 22-23 septembrie 2020. Chișinău: AȘM, 2020. p. 72-76. Editor: Condraticova, L. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul_cultural_de_ieri_2020_culegere%2B articole_site.pdf
87. COJOCARU, S. *Aspectele psihologice ale desenului ca metodă proiectivă de autocunoaștere*. În: *Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului*, Seria XXIII, vol.I. Chișinău, 2021, p. 304.
Disponibil: http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2672/Conf_UPSC_2021_Vol_I.pdf?sequence=3&isAllowed=y

88. **COJOCARU, S.** *Aspecte evaluative și asociative a formei plastice.* În: Intertext Nr. 1/2 (57/58), 2021, Chișinău: ULIM, p. 147 – 151. ISSN 1857-3711. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5765
89. **COJOCARU, S.** *Valențele semiotice și asociativ-simbolice a formei în pictură.* În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 4(41), Chișinău: AMTAP, 2021. p. 227-237. ISSN 2345-1408. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/152299
90. **COJOCARU, S.** *Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale.* În: Intertext Nr. 1 (59), Chișinău: ULIM, 2022. p. 119 – 126. ISSN 1857-3711. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588
91. **COJOCARU, S.** *Aspectele psihologice ale desenului la adulți și copii.* În: Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective. Bălți: US „Alec Russo”, 2021. pp. 128-133. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/155866
92. **COJOCARU, S.** *The symbolic and psychosemantic polyvalence of colors.* In: Review of artistic education, no. 27-28/2024, Iași, Romania. p. 231. ISSN 2501-238X
93. CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri.* Vol. I, București: Artemis, 1994, 504 p. ISBN 973-566-027-X.
94. CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri.* Vol. II, București: Artemis, 1995, 424 p. ISBN 973-566-027-X.
95. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri.* Vol. III, București: Artemis, 1995. 533 p. ISBN 973-566-029-6.
96. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri: Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* Iași: Polirom, 2009, 1072 p. ISBN 978-973-46-1286-4.
97. CUCOȘ, C. *Educația Estetică.* Iași: Polirom, 2014, 224 p. ISBN 978-973-46-4978-5.
98. CRUCERU, D. *Funcția socială a artei.* București: Meridiane, 1981, 206 p.
99. CRISTEA, I. *Curențele artei moderne. Pictura.* București: Alfa, 2001, 111 p. ISBN 973-9477-60-7.
100. CUCIUC, S., LIVȘIȚ, M. *Gleb Sainciuc. Monografie-album.* Chișinău: Cartea Moldovenească, 1975. 78 p.
101. COSMOVICI, A. *Psihologie generală.* Iași: Polirom, 1996, 255 p. ISBN 973-9248-27-6.
102. DAGHI, I. *Compoziția decorativă volumetrică.* Chișinău: Tehnica-info, 2013, 176 p. ISBN 978-9975-63-352-9.
103. DAGHI, I. *Compoziția decorativă frontală.* Chișinău: Prim, 2010, 104 p. ISBN 978-9975-4126-0-5.
104. DA VINCI, L. *Tratat despre pictură.* București: Meridiane, 1971. 294 p.

105. DELACROIX, H. *Psihologia artei*. București: Meridiane, 1983. 98 p.
106. DENE, V. *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*. București: Meridiane, 1995, 294 p. ISBN 973-33-0267-8.
107. DEMETRESCU, C. *Culoarea, suflet și retină*. București: Meridiane, 1966.
108. *Dicționar enciclopedic român*. Vol.1 A-C, București: Editura Politică, 1962. 880 p.
109. DIFRENNE, M. *Fenomenologia experienței estetice*. Vol. I. București: Minerva, 1981. 234 p.
110. DULGHERU, V. *Modele conceptuale ale creativității*.
Disponibil: <https://utm.md/meridian/2016/MI-3-2016/14.%20Dulgheru%20V.%20Modele%20conceptuale%20ale%20creativitatii.pdf>
111. DUMITRANA, M. *Învățare vizuală. Ghid*. Disponibil: http://www.die-bonn.de/visual/english/internals/National%20workshops/Romania/FiaTest_Manual
112. DUMITRESCU, Z. *Structuri geometrice. Structuri plastice*. București: Meridiane, 1984. 221 p. ISBN 458IP13D1918ST.
113. DUMITRAȘCU, N. *Tehnicile proiective în evaluarea personalității*. București: Trei, 2005. 327 p. ISBN 973-707-015-1.
114. DUMITRAȘCU-MĂGUREAN, I. *Imaginea artistică între real și imaginar. Fotografia ca artă*. Teză de doctorat în domeniul arte plastice și decorative, UAD Cluj-Napoca, 2013. Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAMA%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Dumitrascu%20Irina%20rezumat%20ro.pdf>
115. DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. București: Univers enciclopedic, 1998, 447 p. ISBN 973-9243-99-1.
116. DURAND, G. *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. București: Nemira, 1999. ISBN 973-569-366-6.
117. DUȚU, M. *Forma ca element de limbaj plastic*. Resursă educațională deschisă. Drăgănești-Olt. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/398813014/Arte-Vizuale-DU%C8%9AU-Marcel-Lucrare-%C8%98tiin%C8%9Bific%C4%83#>
118. ECO, U. *La structure absente*. Barcelone: Lumen, 1972. 188 p.
119. ECO, U. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, 447 p.
120. ECO, U. *O teorie a semioticii*. București: Meridiane, 2003, 225 p.
121. ECO, U. *Le signe*. Bruxelles: Labor, 1982, 246 p.
122. ECO, U. *Opera deschisă*. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/98196315/Opera-Deschisa>
123. ECO, U. *Limitele interpretării*. Ed. II, Iași: Polirom, 2007. 416 p.

- 124.EDVARDS, B. *Desenează folosind partea dreaptă a creierului*. București: Litera, 2021, 320 p. ISBN 9786063372636.
- 125.ELIADE, M. *Imagini și simboluri*. București: Humanitas, 1994, 235 p. ISBN 973-28-0480-7.
- 126.ELIADE, M. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978.
- 127.ELIADE, M. *Istoria credințelor și ideilor religioase*. Vol. III, București: Univers Enciclopedic, 2000.
- 128.ELIADE, M. *Sacrul și profanul*. București: Humanitas, 1995.
- 129.ELGAR, F. *Van Gogh. Sa vie, son oeuvre*. Paris: Hazan, 1994.
- 130.ENACHESCU, C. *Psihologia activității patoplastice*. București: Editura Științifică Enciclopedică, 1977, 180 p.
- 131.EVSSEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994, 222 p. ISBN 973-96667-2-8.
- 132.EVSEEV, I. *Cuvânt-simbol-mit*. Timișoara: Facla, 1983.
- 133.EVDOKIMOV, P. *Arta icoanei*. București: Meridiane, 1993.
- 134.FLOREA, V. *Pictori ruși moderni. Istorie*. București: Meridiane, 1986. 30 p.
- 135.FLOREA, V. *Istoria artei românești*. București: Litera Internațional, 2007. 807 p. ISBN 978-973-675-369-5.
- 136.FLOREA, V. *Arta românească de la origini până în prezent*. București: Litera, 2016, 326 p.
- 137.FLOREA, E. *Teoria artelor plastice*. Curs de prelegeri. Chișinău: Copitec-Plus, 2011, 52 p. ISBN 978-9975-4057-0-6.
- 138.**FLOREA, E., COJOCARU, S.** *Abordarea gândirii asociative în pictură*. În: Intertext Nr. 3/4 (51/52), 2019, Chișinău: ULIM, p. 225. ISSN 1857-3711. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177
- 139.**FLOREA E., COJOCARU S.** *The presence of the phenomenon of artistic synesthesia in painting*. În: Review of artistic education, no. 21-22, 2021, Iași: UA „George Enescu”, p.244. Disponibil: https://rae.arts.ro/filecase/filetypes/documents/archive/RAE_21_22.pdf
- 140.**FLOREA E., COJOCARU S.** *Aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica*. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1 (38), 2021, Chișinău: AMTAP, p. 248-252. ISSN 2345-1408. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/130974
- 141.FLEW, A. *Dicționar de filosofie și logică*. București: Humanitas, 1996, 368 p. ISBN 973-28-0602-8.
- 142.FOCILLON, H. *Viața formelor și Elogiul mâinii*. București: Meridiane, 1977, 142 p.
- 143.FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Albatros, 1972, 167 p.

- 144.FRANCASTEL, P. *Pictura și societatea*. București: Meridiane, 1970, p. 205.
- 145.FREUD, S. *Introducere în psihanaliză*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
- 146.GAVRILEAN, T. *Simboluri cu valențe magice*. Teză de doctorat, rezumat. Cluj Napoca: UAD, 2011. Disponibil: <https://www.uad.ro/Public/Docs/05%20PROGRAME%20DE%20STUDII/03%20Doctorat/Rezumate%20romana/Gavrilean%20Bogdan%20Teodor%20%20rezumat%20ro.pdf>
- 147.GEORGIU, G. *Cultură și comunicare*. București: Comunicare, 2008, 310 p. Disponibil: [ru/scribd.com](http://scribd.com)
- 148.GEORGESCU, I. *Maeștri ai picturii române moderne, de la Aman la Țuculescu – medalioane plastice*. București: Lumina, 1994, 191 p.
- 149.GHINOIU, I. *Atlasul Etnografic Român*. București: Editura Academiei, 2011.
- 150.GLUCKLICH, A. *The End of Magic*. Oxford University Press, 1997.
- 151.GOLIȚOV, D. *Arta plastică a Moldovei Sovietice*. Chișinău: Timpul, 1987, 248 p.
- 152.GOMBRICH, E. *Arta și iluzie*. București: Meridiane, 1986, 456 p.
- 153.GOGOLAN, A. *Simboluri cosmice și vegetale în ornamentica bănățeană*. Disponibil: <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/Analele-Banatului/04>
- 154.GOETHE, J. W. *Teoria culorilor*. Iași: Princeps, 1995.
- 155.GOETHE, J. W. *Despre teoria culorilor: partea didactică*. București: Editura Economica, 2005.
- 156.GROEBEN, N. *Psihologia literaturii*. București: Univers, 1978.
- 157.ILIE, S. *Strategii și metode de cercetare psihologică*. Disponibil: https://www.armyacademy.ro/reviste/2_2004/r7.pdf
- 158.*Ipostazele Psihicului*. Disponibil: <https://www.scribd.com/doc/17223061/ipostazele-psihicului>
- 159.ITTEN, J. *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. ed.trad. John Wiley& Sons, New York, 1977. Disponibil: Amazon.com
- 160.HABERMAS, J. *Cunoaștere și comunicare*. București: Editura Politică, 1983, 573 p.
- 161.HAMMER-PURGSTALL, J. *Dictionnaire du langage des fleurs*. 1809.
- 162.HEGEL, G. *Prelegeri de estetică*. Vol. I. București: Editura Academiei, 1966, p.161-162, 170
- 163.HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Editure de Minuit,1968, 144 p.
- 164.HOLDENICI, I., CRACIUN, B. *Orientări contemporane în psihoterapie și consiliere psihologică*. București: Trei, 2019, 431 p. ISBN 978-606-40-0631-85.
- 165.JUNG, K. *Arhetipurile și inconștientul colectiv*. București: Trei, 2003. Vol. 1, 165 p. ISBN 973-8291-62-3.
- 166.JUNG, K. *Tipuri psihologice*. București: Humanitas, 1997, 543 p. ISBN 973-28-0662-1.
- 167.JUNG, K. *În lumea arhetipurilor*. București: Jurnalul literar, 1994, 168 p. ISBN 973-95530-5-2.
168. JUNG, K. *Memories. Dreams. Reflections*. Editorial Vintaje Books, 1989, 196 p.

169. JUNG, K. *Opere complete. Puterea sufletului. IV parte.* București: Trei, 2003. ISBN 973-8291-61-5.
170. JUNG, K. *Opere complete. Psihogeneza bolilor spiritului. III parte.* București: Trei, 2003. ISBN 973-707-017-87-5.
171. JUNCAN, M. *Introducere în teoria modelelor culturale.* 2010. Disponibil: <http://idd.euro.ubbcluj.ro>
172. KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă.* București: Meridiane, 1994, 129 p. ISBN 973-33-0266-X.
173. KANT, Im. *Critica facultății de judecare.* București: Editura All, 2007, 198 p.
174. KRAMAR, M. *Psihologia stilurilor de gândire și acțiune umană.* Iași: Polirom, 2002, 209 p. ISBN 73-683-941-9.
175. KLEEL, P. *Album-antologie.* București: Meridiane, 1972.
176. KLEE, P. *Gândirea plastică. Teoria formei și a configurării.* Vol. I. București: Unarte, 2023.
177. LANEYRIE-DAGEIJE, N. *Pictura. Din tainele atelierelor.* București: Rao, 2005, 240 p. ISBN 973-717-010-5.
178. LACAN, J. *Funcția și câmpul vorbirii în psihanaliză.* București: Univers, 2000, 152 p.
179. LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă.* Iași: Polirom, 2009, 216 p. ISBN 978-973-46-1208-6.
180. LĂZĂRESCU, L. *Tehnica picturii în ulei.* Iași: Polirom, 2009, 382 p. ISBN 978-973-46-1207-9.
181. *Linia – simbolul infinitului.* Disponibil: http://www.emrys.ro/linia_simbolul_infinitului
182. LEWIS-WILLIAMS, J., DOWSON, T. *The Signs of All Times.* În: *Current Anthropology*, Vol. 29, No. 2, aprilie 1998, p. 201-245. Disponibil: <https://www.jstor.org/stable/2743395>
183. *Literatura și Arta Moldovei.* Vol. I. Enciclopedie. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985, 438 p.
184. *Literatura și Arta Moldovei.* Vol. II. Enciclopedie. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1986, 508 p.
185. LHOT, A. *Tratat despre peisaj și figură.* București: Meridiane, 1969, 167 p.
186. LOTMAN, I. *Studii de tipologie a culturii.* București: Univers, 1974, 48 p.
187. LOZOVANU, V. *Arta portretului în pictura națională (anii 1959-1970).* În: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică* 2016, nr. 2 (29) Disponibil: <https://revista.amtap.md/2017/06/27/arta-portretului-in-pictura-nationala-anii-1959-1970/>
188. MARDARE, M. *Fascinația culorilor.* Chișinău: Ruxanda, 2007, 120 p. ISBN 978-997-572-020-5.
189. MARCUS, S. *Semne despre semne.* București: Editura Științifică Enciclopedică, 1979, 112 p.
190. MAȘEK, V. *Arta de a fi spectator.* București: Ed. Meridiane, 1986.
191. MELNIC, V. *Trăsăturile armoniei romantice în preludiile op. 11 de Alexand Scriabin.* Disponibili: <http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/arta/continut/arta17-18/V.Melnic.pdf>

- 192.MICU, D. *Cromaticul în sistematizarea vizuală*. Vol. I, Iași: Artes, 2009, 104 p. ISBN 978-973-8263-34-5.
- 193.MICU, D. *Semiotica imaginii vizuale*.
Disponibil:<https://www.calameo.com/books/006777369c8185b9238f0>
- 194.MILLER-VERGHY, M. *Vechi motive decorative românești*. București: Vestfala, 2007, 114 p. ISBN 9789731200309.
- 195.MINCU, C. *Proiecția grafică în psihodiagnosticul personalității. Testul Configurației Tematice*. București: Editura Universitară, 2013, 152 p. ISBN: 978-606-591-890-0.
- 196.MINCU, C. *Introducere în metodologia cercetării psihologice*. Vol. 1. București: Editura Universitară, 2014, 160 p. ISBN 978-606-591-939-6.
- 197.MINULESCU, M. *Introducere în tehnici proiective*. Disponibil: <https://www.brain-academy.ro/wp-content/uploads/2020/03/Mihaela-Minulescu-Introducere-in-tehnici-proiective.pdf>
- 198.MIHĂILESCU, D. *Limbajul culorilor și al formelor*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, 254 p.
- 199.MILLER, G., GALANTER, E., PRIBRAM, K. *Plans and the Structure of Behavior*. Martino Fine Books, 2013, 238 p. ISBN 9781614275206.
- 200.MOKAN-VOZIAN, L. *Receptarea artistică: metode/procedee de dezvoltare*. În: Probleme ale științelor socioumane și modernizării învățământului. Vol. II, Chișinău, 2009. p.558.
- 201.MOKAN-VOZIAN, L. *Metodologia receptării artistice a operei de artă (pictură)*. În: RȘS 2012, nr. 1(20), p. 49-57. ISSN 1857-0119. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/16549
- 202.MOKAN-VOZIAN, L. *Valori ale contrariilor în creația artiștilor plastici din Republica Moldova*. In: RȘS, 2013, nr. 2(24), p. 81. ISSN 1857-0119.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/25471
- 203.MOKAN-VOZIAN, L. *Structura organizării și receptării spațiotemporalității în opera de artă*. În: Revistă de științe socioumane, 2013, nr. 2(24), pp. 22-27. ISSN 1857-0119.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/25468/gscholar
- 204.MOCAN-VOZIAN, L. *Comunicare și limbaj în artele plastice*. Suport de curs. Chișinău: Tipografia UPS „Ion Creangă”, 2018, 51 p. ISBN 978-9975-46-329-4. Disponibil: http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1337/Comunicare_limbaj_ArtePlastice_Suport_curs.pdf?sequence=3&isAllowed=y

- 205.MOCAN-VOZIAN, L. *Practici și tendințe în pictura contemporană*. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Practici%20si%20tendinte%20in%20pictura%20contemporana.pdf
- 206.MOKAN-VOZIAN, L. *Valori ale spațiului în creația artistică*. p. 7. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Valori%20ale%20spatiului%20in%20creatia%20artistica.pdf
- 207.MOKAN-VOZIAN, L. *Arta colajului: Suport de curs*. 2023. Disponibil: <http://dir.upsc.md:8080/xmlui/123456789/4368>
- 208.MORARU, I. *Psihologia creativității*. București: Victor, 1997, 166 p. ISBN 973-97318-7-2.
- 209.MOISEI, L. *Ornamentica țesăturilor tradiționale din Republica Moldova*. Teză de doctor în istorie, p. 134.
Disponibil:http://www.cnaa.md/files/theses/2015/23386/ludmila_moisei_thesis.pdf
- 210.MUNTEANU, A. *Peisajul în artele plastice din Moldova din stânga Prutului*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, p. 15. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24478/angela_munteanu_thesis.pdf
- 211.MUNTEANU, A. *Incursiuni în creatologie*. Timișoara: Augusta, 1994, 362 p. ISBN 973-96780-0-9.
- 212.MUSCĂ, V. *Introducere în filosofia lui Platon*. București, 2002. ISBN 973-683-854-4.
- 213.MUREȘAN, P. *Culoarea în viața noastră*. București: Ceres, 1988, 296 p.
- 214.MUREȘAN, P., ANTAL, A., *Culoare, armonie, confort*. București: Editura Științifică Enciclopedică, 1983.
- 215.MUREȘAN, D. *Cunoașterea și creația artistică cu referiri speciale la artele plastice*. București: Cybela, 2000.
- 216.MUREȘAN, V. *Gramatica arhetipală a lui Mircea Eliade*. rev. Verso, mai 2008, nr. 36-37.
Disponibil:<https://vladmuresan.wordpress.com/2008/09/09/gramatica-arhetipala-a-lui-mircea-eliade/>
- 217.NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015, 129 p. ISBN 978-973-46-5205-1.
- 218.NAGĂȚ, G. *Tehnici și metode pentru stimularea creativității*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001.
- 219.NEACȘU, G. *Psihologia procesului de creație artistică*. București: Institutul de psihologie „Mihai Ralea”, 1999, 102 p.
- 220.NOICA, C. *Modelul cultural european*. București: Humanitas, 1993, 195 p. ISBN 973-28-0390-8.
- 221.OPREA, P. *Consemnări despre arta românească*. București: Litera, 1978.

- 222.OPREA, P., SANDULESCU, M. *Aprecierea picturii în funcție de particularitățile colative ale stimulului*. În: Revista de psihologie, 1973, nr.2, p. 225-237.
- 223.*Opera de artă - valoare și accesibilitate*. Disponibil: <https://www.qreferat.com/referate/arta-cultura/OPERA-DE-ARTA-VALOARE-SI-ACCES859.php>
- 224.PANOFKIV, E. *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*. București: Univers, 1975. p. 10.
- 225.PASSERON, R. *Opera picturală și funcțiile aparenței*. București: Meridiane, 1982, 424 p.
- 226.PARNOVEL, V. *Personificarea (antropomorfismul) – componentă indispensabilă a culturii spirituale contemporane*. Disponibil: http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/3415/1/Parnovel_personificare.pdf
- 227.PĂSTRĂGUȘ, M. *Simbol și semnificație în filosofie și artă*. 17 p. Disponibil: <http://www.slideshare.net/> [citat 19 septembrie 2020].
- 228.PEIRCE, C. *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990, 347 p. ISBN 973-28-0053-4.
- 229.PETRENKO, V., SAPSOLEVA, O. *Psychosemantics of art Perception*. Artistic Life: Interdisciplinary Studies, 2015. International Association of Empirical Aesthetics Yekaterinburg. p. 54 - 69.
- 230.PLATON, L. *Pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească*. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2020.
Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2020/56060/liliana_platon_thesis.pdf
- 231.PLATON, L. *Subiecte și obiecte în pictura figurativă*. Disponibil: https://utm.md/meridian/2015/18_Platon_L_Subiecte.pdf
- 232.PLEȘU, A. *Călătorie în lumea formelor*. București: Meridiane, 1974, 244 p.
- 233.PLIUȘIN, V. *Arta plastică a Moldovei Sovietice*. Album. Chișinău: Timpul, 1976, 80 p.
- 234.POP, M. *Imaginarul arhetipal în artele textile contemporane românești*. Teză de doctor. București: Ediție Online, 2016. ISBN 978-973-0-22145-9. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/318340959_Imaginarul_arhetipal_in_artele_textile_contemporane_romanesti
- 235.POPA, G. *Semnificațiile spațiului în pictură*. București: Meridiane, 1973.
- 236.POPESCU-NEVEANU, P. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978, 387 p.
- 237.POPESCU, G. *Psihologia creativității*. București: Fundația România de Măine, 2004, 144 p. ISBN 973-582-838-3.
- 238.POPESCU, M. *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*. A-M. București: Meridiane, 1995, 294 p. ISBN 793-33-0268-6.
- 239.POPESCU, I. *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor: bazele teoriei culturii și valorilor în sistemul lui Lucian Blaga*. București: Eminescu, 1980, 327 p.

- 240.PRUT, C. *Dicționar de artă modernă*. București: Albatros, 1982, 486 p.
- 241.PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București: Universul enciclopedic, 2002, 547 p.
- 242.PRUT, C. *Orizonturi spirituale românești. Concepția cromatică*. În: *Arta`2010*, Chișinău: IPC al AȘM, pp. 76-81.
- 243.*Proiectări semiotice ale picturalului*. Disponibil: <http://www.constantincucos.ro/>
- 244.*Psihologia artei. Receptarea artistică*. Disponibil: <https://www.scribd.com/doc/154993470/psihologia-artei>
- 245.PURICE, L. *Eleonora Romanescu*. Chișinău: Literatura Artistică, 1983, p. 6.
- 246.PREDA, V. *Terapii prin mediere artistică*. Cluj Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2003, 297 p. ISBN 973-610-194-0.
- 247.RADU, A. *Educația plastică la orice vârstă*. București: Ars Docendi, 2008, 237 p. ISBN 978-973-558-349-1.
- 248.RALEA, M. *Scrieri. Vol.7*. București: Minerva, 1989.
- 249.RAUL, C. *Culoare, artă, ambient*. București: Meridiane, 1979.
- 250.READ, H. *Semnificația artei*. București: Meridiane, 1969.
- 251.RESSU, C. *Însemnări*. București: Meridiane, 1973, 258 p.
- 252.*Retorică generală*. Trad. de A. Constantinescu, București: Univers, 1974.
- 253.ROCO, M. *Creativitate și inteligență emoțională*. Iași: Polirom, 2001, 248 p. ISBN 973-683-654-1.
- 254.ROTH, W. *Contribuția lui Fl. Ștefănescu Goangă la studiul tonalității afective a culorilor*. În: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Seria Philosophia*.
- 255.ROȘCA, A. *Creativitatea generală și specifică*. București: Editura Academiei, 1981.
- 256.SANDU, A. *Metode de cercetare în știința comunicării*. Suport de curs. UM M. Kogălniceanu, Fac. Drept. Iași: Lumen, 2012. Disponibil: https://www.umk.ro/images/documente/crp/suporturi_curs/an_I/metode_de_cercetare.pdf
- 257.SAUSSURE, F. *Scrieri de lingvistică generală*. Iași: Polirom, 2003, 352 p. Disponibil: https://monoskop.org/images/6/6c/Saussure_Ferdinand_de_Scrieri_de_lingvistica_generala.pdf
- 258.SĂNDULESCU, C. *Verna. Materiale și tehnica picturii*. Timișoara: Marineasa, 2000, 259 p.
- 259.SEROV, N. *The color of culture: psychology, cultural studies, physiology*. Revista Saint Petersburg, Rechi 2004. Disponibil: <https://scholar.google.com/citations?user=T07N23YAAAAJ&hl=ru>
- 260.SILLAMY, N. *Dicționar de psihologie*. București: Univers Enciclopedic, 1998, 352 p. ISBN 978-606-92-1594-4.

- 261.SIMION, V. *Imagini, legende, simboluri: reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2000, 268 p.
- 262.SEBEOK, T. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Humanitas, 2002, 240 p. ISBN 973-50-0184-5.
- 263.SOFRON, D.-I. *Perspectivă artistică. O abordare practică*. Iași: Editura Pim, 2022.
- 264.SOURIAU, P. *La reverie. Essai sur la psychologie du poete*. București: Editura Academiei, 1981.
- 265.SPÎNU, C. *Cu privire la problema realizării spațiului și timpului în pictură. Aspecte metodologice*. În: *Arta '92*, Chișinău: Litera, 1992, p. 39-47. ISBN 5-86892-038-4.
- 266.SPÎNU, C. *Viziuni ale continuității spațial-temporale în creativitatea plastică moldovenească de la sfârșitul anilor '80 înc. anilor '90*. Partea I. În: *Știința nr. 1*, Chișinău: 1992.
- 267.SPÎNU, C. *Viziuni ale continuității spațial-temporale în creativitatea plastică moldovenească de la sfârșitul anilor '80 – înc. anilor '90*. Partea II. În: *Știința nr. 2*, Chișinău: 1992.
- 268.SPÎNU, C. *Cu privire la evoluția principiilor de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor '80*. În: *Probleme actuale ale artei naționale*, Chișinău: Știința, 1993, p. 95- 106. ISBN 5-376-01748-6.
- 269.SPÎNU, C. *Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80*. În: *Literatura și Arta*, Chișinău 1993, nr. 13.
- 270.SPÎNU, C. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940-1990)*. În: *Probleme actuale ale artei naționale*, Chișinău: Știința, 1994, 82 p. ISBN 5-376-01988-8.
- 271.SPÎNU, C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: *Arta '95*. Seria: Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: AȘM, 1995, p. 109-115.
- 272.SPÎNU, C. *Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. În: *Arta 1999-2000*. Chișinău: ISA al AȘM, 2000, p. 90-101.
- 273.SPÎNU, C. *Eleonora Romanescu. Album*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 2006, 75 p. ISBN 978-9975-60-211-2.
- 274.STAVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX*. Album-catalog. Chișinău: Literatura Artistică, 1991, 121 p.
- 275.STAVILĂ, T. *Unele aspecte ale constituirii artei plastice profesioniste din Basarabia*. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, p. 107-115. ISBN 5-376- 01748-1.
- 276.STAVILĂ, T. *Arta basarabească și procesul artistic în anii postbelici*. În: *Arta '95*. Seria Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995, p. 54-59.
- 277.STĂVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia: 1887-1940*. Chișinău: Știința, 2000, 160 p. ISBN 9975-67-171-3.

278. STĂVILĂ, T. *Arta preistorică – între arheologie și istorie*. In: *Arta*, 2012, nr. 1(AV), pp. 5-12. ISSN 2345-1181. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/131712
279. STĂVILĂ, T. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Chișinău: ARC, 2020, 340 p. ISBN 978-9975-73/76+929.
280. STĂVILĂ, T., CIOBANU, I. C. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Chișinău: ARC, 2015, 288 p. ISBN 9789975618243.
281. STOICHIȚĂ, V. *Efectul Pygmalion*. București: Humanitas, 2011, 361 p. ISBN 978-973-50-2818-3.
282. SUCIU, N. *Repere semantice în onomastica picturii contemporane*. 14 p. Disponibil: https://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9_08_Suciu_Nicolae_ICONN_2.pdf
283. ȘAPTEFRĂȚI, S. *Teoria semiotică a culturii: limite și perspective*. În: *Anale științifice ale Academiei „Ștefan cel Mare” a MAIRM*, nr. IX, Chișinău: 2009, p. 222-224. ISSN 1857-0976.
284. ȘUȘALĂ, I., BĂRBULESCU, O. *Dicționar de artă*. București: Sigma, 1993, 302 p. ISBN 973-9077-22-6.
285. ȘUȘALA, I. *Culoarea cea de toate zilele*. Chișinău: Lumina, 1993, 244 p.
286. TAINÉ, H. *Filosofia artei*. București: Meridiane, 1991, 479 p.
287. TOMA, L. *Ada Zevina. Album*. Chișinău: Literatura Artistică, 1983, 75 p.
288. TOMA, L. *Moisei Gamburd. Monografie-album*. Chișinău: AȘM, 1989, 160 p. ISBN 965-222-828-1.
289. TOMA, L. *Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955-1963)*. În: *Arta '98*. Chișinău: Atelier, 1990, p. 38-41.
290. TOMA, L. *Valoarea picturii lui M. Greco*. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, p. 130-137. ISBN 5-376-01748-6.
291. TOMA, L. *Pictura din RSSM*. Chișinău: Lumina, 1994, 148 p.
292. TOMA, L. *Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii '40)*. În: *Arta '95. Seria Artă Plastică, Arhitectură*. Chișinău: AȘM, 1995, p. 65-74.
293. TOMA, L. *Mihail Greco*. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1997.
294. TOMA, L. *Incursiuni în creația Ludmillei Țoncev*. În: *Arta 1999-2000*, Chișinău: ISA al AȘM, 2000, p. 66-72.
295. TOMA, L. *Ludmila Țonceva. Album*. Chișinău: Sigma I.G., 2002, 71 p. ISBN 9975-942-07-5.
296. TOMA, L. *Ada Zevin. Monografie-album*. Chișinău: ARC, 2003, 79 p. ISBN 9975-61-274-1.
297. TOMA, L. *Mihail Greco. Album*. Chișinău: ARC, 2004, 111 p. ISBN 9975-61-411-5.
298. TOMA, L. *Mihail Greco (Maeștri basarabeni din sec. XX)*. Chișinău: ARC, 2004.

- 299.TOMA, L. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX*. În: Arta '2005. Chișinău: AȘM, p. 55-64. ISBN 978-9975-9535-1.
- 300.TOMA, L. *Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970-1980*. În: Arta '2006, Chișinău: IPC al AȘM, pp. 53-58.
- 301.TOMA, L. *Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor '90*. În: Arta 2009, Chișinău: AȘM, p. 74-81.
- 302.TOMA, L. *Dimitrie Sevastianov. Album*. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2012, 111 p. ISBN 978-9975-4247-7-6.
- 303.TOMA, L. *Valoarea netrecătoare a artei lui Mihail Greco*. Disponibil:http://akademos.asm.md/files/165_168_Valoarea%20netrecatoare%20a%20artei%20ui%20Mihail%20Greco.pdf
- 304.TOMA, L. *Arta plastică de șevalet în RSSM în perioada „dezghețului”*. În: Conferința științifică anuală, ediția 2014. Chișinău: MNAM, p.113-123. ISBN 978-9975-80-898-9.
- 305.TOMA, L. *Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea*. În: Arta, 2017, Nr. 1, pp. 113-119. ISSN 2345-1181.
- 306.TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2019, 246 p.
- 307.TROFIM, M. *Particularitățile simbolice ale culorii și implementarea acestora în artele vizuale*. În: Conferința Tehnico-Științifică a colaboratorilor, doctoranzilor și studenților, Chișinău: UTM, 2011, Vol. 3, pp. 110-111. ISBN 978-9975-45-065-2. Disponibil: <http://repository.utm.md/handle/5014/4064>
- 308.TRISTAN, F. *Primele imagini creștine. De la simbol la icoana, secolele II-IV*. București: Meridiane, 2002, p. 118.
- 309.*Tipuri de contraste de culoare*. Disponibil:<https://nextlady.ru/ro/coloring/types-of-color-contrasts-color-contrasts.html>
- 310.ȚĂGULEA, I. *Analiza noțiunii de „imagine” în arta plastică, ergonomie și design*. In: Arts and Desing, 26 februarie 2010, Chișinău, pp. 83-86. ISBN 978-9975-101-67-7. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/60784
- 311.ȚĂGULEA, I. *Semantica cromatică și dezvoltarea la orele de educație plastică a gustului artistico-plastic al studenților-pedagogi*. În: Acta et commentationes (Științe ale Educației), 2018, nr. 1(12), pp. 115-123. ISSN 1857-0623. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/64611
- 312.ȚĂGULEA, I., GURĂU, F. *Aspecte de percepție vizuală a formelor și culorilor la elevi în clasele primare la orele de educație plastică*.

- Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/259-265_2.pdf
- 313.URSACHI, R. *Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă*. În: RȘSU 2011, Nr. 3(19), UPSC „I. Creangă”, Chișinău. ISSN 81.
- 314.URSACHI, R. *Interferențe stilistice în pictura națională*. În: RȘS, 2014, Nr. 2(27), p. 65-71. ISSN1857-0119.
- 315.URSACHI, R. *Factori fundamentali în formarea viziunii artistice – corelări și premise*. In: RȘS, 2014, Nr. 3(28), pp. 88-94. ISSN 1857-0119.
Disponibil:https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/88_94_Factori%20fundamentali%20in%20formarea%20viziunii%20artistice%20%E2%80%93%20corelari%20si%20premise.pdf
- 316.URSACHI, R. *Omagiu lui Igor Vieru*. În: RȘS, 2014, nr. 1(26), p. 105. ISSN 1857-0119.
- 317.URSACHI, R. *Coordonate muzicale în creația lui M. Țurleonis*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului. Vol. 3, seria 19. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2017, p. 230-234. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/72777
- 318.URSACHI, R. *Particularitățile culorii din pictura moldovenească*. In: RȘS , 2009, nr. 1(11), p. 62-68. ISSN 1857-0119. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/44293
- 319.URSACHI, R. *Creația feminină în determinarea profilului artistic din Republica Moldova*. În: Conferință științifică internațională, Chișinău, 11-12 februarie 2021, ed. III, p. 42. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/37-50_1.pdf
- 320.URSACHI, R. *Emoție și rațiune în creația Valentinei Rusu-Ciobanu*. În: Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului, Chișinău: CEP UPS „I.Creangă”, 2021, Seria 23, Vol.1, p. 264-272. D.: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-264-272.pdf
- 321.VASILOI, A. *Simetria este armonia lumii*. Chișinău: Pontos, 2004, 31 p. ISBN 9975-92133-1.
- 322.VASILESCU, V. *Semnele cerului (cultură și civilizație carpatică)*. București: Arhetip, 1993.
- 323.VEDRINE, H. *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*. Livre de poches, „Biblio-Essais”, 1990, 159 p. ISBN 978-225-305-452-8. Disponibil: <https://archive.org/details/lesgrandesconcep0000vedr>
- 324.VERȘINA, M. *Metafora și structura ei semantică*. Anale științifice US „B.P. Hașdeu”, vol. III, Cahul, 2007. Disponibil: <http://www.ibn.idsi.md/>
- 325.VIANU, T. *Estetica*. București: Orizonturi, 2011, 432 p. ORI 973-915-471-0.
- 326.VIANU, T. *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957, 117 p.
- 327.VULCĂNESCU, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. București: Editura Academiei, 1982, 149 p.
- 328.VULCĂNESCU, R. *Mitologie română*. București: Editura Academiei RSR, 1987.

- 329.VOSGANIAN, M. *Symbolism arhetipal trans/meta-cultural*. În: Muzica, 2017, Nr. 3. Disponibil: <http://www.ucmn.org.ro>
- 330.VOZIAN, L. *Receptarea artistică: metode/procedee de dezvoltare*. În: Probleme ale științelor socioumane și modernizării învățământului, Vol. II. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2009, p. 558.
- 331.VOZIAN, L. *Receptarea creativă în procesul estetic comunicativ*. Disponibil: http://tinread.usarb.md/publicatie/arta/arta%202-3/114-116_Ludmila_Vozian.pdf
- 332.VOZIAN, L. *Practici și tendințe în pictura contemporană*. Disponibil:https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Practici%20si%20tendinte%20in%20pictura%20contemporana.pdf
- 333.WALLON, Ph., CAMBIER, A., ENGELHART, D. *Psihologia desenului la copil*. București: Trei, 2008, 123 p. ISBN 978-973-707-175-0.
- 334.WUNENBURGER, J.-J. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004, 416 p. ISBN 973-681-256-1.
- 335.WUNENBURGER, J.-J. *Imaginarul*. Cluj Napoca: Dacia, 2008.
- 336.ZAMFIRESCU, V. *Filosofia inconștientului*. București: Trei, 2001, 204 p. ISBN 973-8391-03-8.
- 337.ZBÂRNEA, T. *Catalogul expoziției personale: Inserții arhetipale*. Chisinau, 2010. ISBN 978-9975-4100-6-9.
- 338.ZBÂRNEA, T. *Artele vizuale într-un dialog continuu*. Bienala Internațională de Pictură 2021. In: *Limba Română*, 2021, nr. 5-6(265-266), p. 256-259. ISSN 0235-9111.
- 339.ZLATE, M. *Psihologia mecanismelor cognitive*. Iași: Polirom, 2004, 263 p. ISBN 973-683-278-3
- 340.ZEVINA, A. *Ada Zevin. Catalog*. Chișinău: Timpul, 1979, 25 p.
- 341.ZEVINA, A., CEZZA, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1966, 218 p.
- 342.АЛЛАХВЕРДОВ, В. *Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений*. Москва, СПб.: ДНК, 2001, 198 с. ISBN 5-901562-02-X.
- 343.АЛПАТОВ, М. *Композиция в живописи. Исторический очерк*. Москва: Искусство, 1940. 128 с.
- 344.АЛЕХИН, А. *О языке изобразительного искусства*. Москва: Знание, 1973, 47 с.
- 345.БАЗЫМА, Б. *Психология цвета: Теория и практика*. Москва: Речь, 2005, 290 с. ISBN 5-9268-0363-2.
- 346.БАРАБАНЩИКОВ, В. А. *Общая психология: психология восприятия*. Учебное пособие. Москва, 2019.
- 347.БЕЛОСТОЦКАЯ, Д., ЗИНЧЕНКО, В. *Восприятие художественного текста пожилыми людьми и дошкольниками: согласование смыслов*. Культурно-историческая психология. 2012, № 3, с. 49-59.

348. БЕХТЕРЕВА, Н. *Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека*. 2-е изд., Ленинград: Медицина, 1974, 151 с.
349. БЕРГСОН, А. *Творческая эволюция*. Москва, 2006.
350. БЕРТАЛАНФИ, Л. *Общая теория систем – обзор проблем и результатов*. /Системные исследования: Ежегодник. Москва: Наука, 1969. с. 30–54.
Disponibil: https://grachev62.narod.ru/bertalanffy/bertalanffy_2.html
351. БИЦЕНКО, Р. *Развитие художественно-образного мышления в процессе создания ассоциативной композиции*. 2019. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiye-hudozhestvenno-obraznogo-myshleniya-v-protse-sses-sozdaniya-assotsiativnoy-kompozitsii/viewer>
352. ВЫГОТСКИЙ, Л. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1986, 573 с.
353. ВАНСЛОВ, В., ГАВРИЛЯЧЕНКО, С., ШЕРЕЛЕВ, Л. *Проблемы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2000, 290 с. ISBN 5-85200-298-4.
354. ВАНСЛОВ, В. и др. *Модернизм (анализ и критика основных направлений)*. Москва: Искусство, 1987.
355. ВЕККЕР, Л. *Психические процессы*. Ощущение и восприятие. Т.1, Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1974, 334 с.
356. ВОЛКОВА, Е. *Эстетический анализ художественных произведений*. Москва: Знание, 1974, 47 с.
357. ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Москва: Искусство, 1977, 130 с.
358. ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Москва: Книга по Требованию, 2012, 408 с.
ISBN 978-5-458-24733-7.
359. ВОЛКОВ, Н. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство, 1984, 320 с.
360. ВОРОНКОВА, Ю. *Выставка молдавских художников. Сборник. Советская живопись, пр. 8*. Москва: Советский художник, 1986.
361. ГАДАМЕР, Г.-Г. *Игра искусства. Вопросы философии*. 2006, № 8, 164 с.
362. ГАЛЬТОН, Ф. *Психология: Биографический библиографический словарь*. СПб.: Евразия, 1999.
363. ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Искусство Молдавии*. Кишинэу: Картеа Молдовенеаскэ, 1967, 314 с.
364. ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Художественная жизнь Молдавии*. Кишинэу: Картеа Молдовенеаскэ, 1971, 75 с.
365. ГОЛУБЕВА, О. *Основы композиции*. Москва: Искусство, 2004, 120 с. ISBN 5-85200-417-0.
366. ГОББС, Т. *О воздействии зрительного восприятия – Самюэлю Сорбьеру*. 8 января 1657 года. (Hobbes 1994a, 1: 428 (письмо 112), 429 (перевод)).

367. ГРЕГГ, М. *Тайный мир рисунка*. Москва: Дементра, 2003, 130 с.
368. ГРЕЙМАС, А. *Структурная семантика: Поиск метода*. Москва: Академический Проект, 2004, 368 с. ISBN 5-8291-0440-7.
369. ГРОМОВ, Е. *Начала эстетических знаний*. Москва: Советский художник, 1984, 462 с.
370. ГУРОВА, Л. *Психология мышления*. Москва: Пер-сэ, 2005, 200 с. ISBN 5-9292-0134-X.
371. ДЕМКИН, А. *Визуальные архетипы в живописи*. © 2011 СПб. Disponibil: <http://www.town812.ru/>
372. ДЕГЛИН, В. *Асимметрия мозга*. «Курьер» ЮНЕСКО, февр. 1976.
373. ДИ (*Диалог искусств*): журнал Московского музея современного искусства, 2022, № 3, с. 663.
374. ЖИНКИН, Н. *О кодовых переходах во внутренней речи*. Вопросы языкознания, 1964, № 6, с. 26 - 38.
375. ЗАЙЧЕНКО, Г. *Джон Локк. Мыслители прошлого*. 2-е изд., Москва: Мысль, 1988, 207 с. ISBN 5-244-00024-1
376. ЗЕЛЕНЧУК, В., ЛИВШИЦ, М., НЫНКУ, И. *Народное декоративное искусство Молдавии*. Кишинэу: Картеа Молдовенеаскэ, 1968, 127 с.
377. ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинэу: Картеа Молдовенеаскэ, 1965, 217 с.
378. ЗЕЕМАНН, Э. *Общая энциклопедия художников с древнейших времен до наших дней*. Vol. 16, Лейпциг, 1923.
379. ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа Молдовенеаскэ, 1965.
380. КАНАЕВ, И. *Фрэнсис Гальтон*. Ленинград: Наука, 1972. 136 с.
381. КЛЮВЕР, Г. *Механизм галлюцинаций*. Чикаго: Изд. Чикагского университета, 1966.
382. КОРБЕН, А. *Мир Воображения (Mundus Imaginalis)*. Дельфис, 2013, № 73(1), с. 90-97.
383. КОЛОШИНА, Ю., ТРУСЬ, А. *Арт терапевтические техники в тренинге*. Санкт Петербург: Речь, 2010, 189 с. ISBN 978-5-9268-0831-6.
384. КОРЕПАНОВА, О. *Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция*. Москва: Феникс, 2014, 448 с. ISBN 5-8046-0184-9.
385. КОПЫТИНА, А. *Практикум по арт-терапии*. СПб.: Питер, 2001, 448 с. ISBN 5-8046-0184-9.
386. КОЖОКАРУ, С. *Современные аспекты взаимодействия изобразительного искусства и психологии*. В: сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-

практической конференции с международным участием «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» 28 октября 2021 года, Краснодарский Государственный Институт Культуры, с. 165 – 173, Краснодар.

Disponibil:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48116953&pff=1>

387. **КОЖОКАРУ, С.** *Психотехнологические аспекты и перспективы изобразительного искусства*. В: Сборник научных статей по материалам II Международной научно-практической конференции „Современные аспекты диалога литературы музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре”, 9 ноября 2023 г, Краснодарский государственный институт культуры. ISBN 978-5-00179-447-9
388. **КРЮЧКОВА, В. АЛЬБЕРС, Й.** *Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика*. Энциклопедия. Москва: Белый город, 2006.
389. **КУЗИН, В.** *Психология: учебник для художественных училищ*. Москва: Высшая школа, 2-е изд., 1982, 156 с.
390. **ЛЕБЕДЕВА, Л., НИКОНОРОВА, Ю., ТАРАКАНОВА, Н.** *Энциклопедия признаков и интерпретаций в проективном рисовании и арт-терапии*. Санкт Петербург: Речь, 2006, 336 с. ISBN 5-9268-0512-0.
391. **ЛЕБЕДЕВА, Л.** *Практика арт-терапии: подходы, диагностика, система занятий*. Москва: Речь, 2003, 256 с. ISBN 5-9268-0163-X.
392. **ЛЕОНТЬЕВ, Д.** *Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности*. 3-е изд., Москва: Смысл, 2007, 511 с. ISBN 978-5-89357-237-7.
393. **ЛЕВИН, И., ПАНКСЕНОВ, Г.** *Портретный образ в живописной ассоциативной композиции с введением архитектурного мотива*. Учебно-методическое пособие. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2020, 106 с. ISBN 978-5-528-00421-1.
394. **ЛЕЙБНИЦ, Г.** *Новая система природы и общения между субстанциями, а также о связи, существующей между душою и телом*. Энциклопедия Кольера, 2000.
395. **ЛИВЩИЦ, М.** *Искусство Советской Молдавии*. Москва, 1953.
396. **ЛИВЩИЦ, М., ЧЕЗА, Л.** *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958, 227 с.
397. **ЛОТМАН, Ю.** *Статьи по семиотике культуры и искусства, избранные статьи*. Санкт Петербург: Академический Проект, 2002, 551 с. ISBN 5-7331-0184-9.
398. **ЛОТМАН, Ю.** *Семиотика культуры и понятие текста, избранные статьи*. Таллинн: Издательство Таллинн, 2002, 544 с. ISBN 5-7331-0184-9.

- 399.ЛОМОНОСОВ, М. *Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее*. Избранные философские произведения. Москва, 1950.
- 400.ЛУРИЯ, А. *Язык и сознание*. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1979, 320 с.
- 401.*Метод ассоциаций*. Disponibil: <https://geniusrevive.com/metod-assotsiatsij/>
- 402.МОЧАЛОВ, Л. *Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи*. Москва: Советский художник, 1983, 374 с.
- 403.НЬЮТОН, И. *Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света*. Москва: Гостехиздат, 1954.
- 404.*Ньютон Исаак. Большая советская энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1990
- 405.ПАВЛОВ, И. *О типах высшей нервной деятельности и экспериментальных неврозах*. В: Сборник «Классики физиологии» Москва: Академия медицинских наук СССР, 1954,192 с.
- 406.ПАНОФСКИЙ, Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
- 407.ПАРАНЮШКИН, Р. *Композиция. Теория и практика изобразительного искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005.
- 408.ПЕТРЕНКО, В. *Психосемантика искусства*. Москва: Макс Пресс, 2014, 320 с.
- 409.ПЕТРЕНКО, В., КОРОТЧЕНКО, Е. *Пейзаж души. Психосемантическое исследование восприятия живописи*. В: Экспериментальная психология, Том 1. № 1, 2008, с. 84–101. ISSN 2072-7593.
Disponibil:https://psyjournals.ru/journals/exppsy/archive/2008_n1/Petrenko_Korotchenko
- 410.ПЕТРУШИН, В. *Психология и педагогика художественного творчества: учебное пособие для вузов*. 3-е изд., Москва: Юрайт, 2024, 395 с. ISBN 978-5-534-08179-4
- 411.*Проблема творческого мышления в ассоциативной психологии*. Disponibil: <http://psihdocs.ru/lekcija-problema-tvorchestva-v-zarubejnoj-psihologii-19--20-ve.html#>
- 412.РИКЕР, П. *Герменевтика. Этика. Политика*. Москва: АО «КАМИ», 1995, 160 с. ISBN 5-86187-045-4.
- 413.РУДНЕВ, И. *Композиция в изобразительном искусстве*. Москва: Мир науки, 2019, 100 с. ISBN 978-5-6042806-0-7.
- 414.САВИЦКАЯ, О. *Дерево-древо. Диалог с Михаилом Греку*. Їп: Творчество, 1989, № 4, с. 8.
- 415.СОССЮР, Ф. *Труды по языкознанию*. Москва: Прогресс, 1977, 696 с.
- 416.СОКОЛОВА, И. *Развитие асоциативного цветогого мышления на примере формальной композиции*. Методическое пособие. Ханты-Мансийск, 2014. Disponibil:http://artcenter-hm.ru/docs/special_partition_docs/metod_hud/%D

417. ТАРАКАНОВА, Е. *Объекты природы как образ высказывания (Растительные мотивы в метафизической живописи Джорджо де Кирико)*. Итальянский сборник. № 2. СПб., 1997. с. 113—121.
418. ТЕЙЛОР, К. *Психологические тесты и упражнения для детей*. Москва: Апрель-Пресс, 2005, 216 с. ISBN 5-89939-133-2.
419. ТОМА, Л. *Портрет в молдавской живописи 1940-1970-е годы*. Кишинёв: Штиинца, 1983, 181 с.
420. УСПЕНСКИЙ, Б. *Семиотика искусства*. Москва: Москва, 1995, 360 с. ISBN 5-88766-003-1.
421. *Фехнер Густав Теодор/Большая советская энциклопедия*. 3-е изд. Москва: Советская энциклопедия, 1969.
422. ФРЕЙД, З. *Лекции по введению в психоанализ*. (Пер. с нем. М. В. Вульфа). Москва: Государственное изд-во, 1922, 252 с.
423. ФРУЛЕВА, Т. *Искусство лечебной живописи*. Disponibil: <https://in.gallerix.ru/fruleva/blog/iskusstvo-lechebnoy-zhivopisi-avtor-fruleva-tatyana/>
424. *Философский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1983, 840 с.
425. ГОЛУБЕВА, М. *Что такое ассоциации в психологии. Ассоциации к слову*. Disponibil: <http://psychologist.tips/3491-chto-takoe-assotsiatsii-v-psihologii-assotsiatsii-k-slovu.html>
426. ШОРОХОВ, Е. *Основы композиции*. Москва: Просвещение, 1986, 207 с.
427. ШОРОХОВ, Е. *Композиция. Учебник*. Москва: Просвещение 1986, 285 с.
428. ШОРОХОВ, Е., КОЗЛОВ, Н. *Композиция*. Москва: Просвещение, 1978, 160 с.
429. ШТОЛЬЦ, М. *Фактура как средство решения композиционных задач в живописи Дмитрия Кустановича*. Disponibil: <https://dkust.com/about/article/faktura.html>
430. ЦУР, Г. *Теории поля в лингвистике*. Москва: Наука, 1974, 253 с. ISBN 978-538-200-276-7.
431. ХЭНКОК, Г. *Сверхъестественное*. Москва: Эксмо, 2007.
432. ХЭНКИНС, Т. *Окулярный клавесин Луи-Бертрана Кастеля, или Инструмент, которого не было*. Осирис, 1994. doi : 10.1086/368734
433. ЭДВАРДС, Б. *Откройте в себе художника*. Минск: Попурри, 2020, 368 с. ISBN 978-985-15-4609-7.

ANEXE

Tabelul A.1.1. Semnificația ierofaniilor după M. Eliade¹

| Nr. | Hierofania/Arhetipul | Semnificații fundamentale |
|------------|-----------------------------|--|
| 1 | <i>hierofanii celeste</i> | a) Transcendență, imutabilitate, suveranitate. b) Pasivitate și activism. c) Hierogamia cosmică. d) Muntele cosmic și ascensiunea inițiatică. |
| 2 | <i>hierofanii solare</i> | a) Fecunditatea. b) Imortalitatea. |
| 3 | <i>hierofanii lunare</i> | a) Revelația selenară a temporalității. b) Prerogativele vitale ale Lunii. c) Prerogativele destinale ale Lunii. |
| 4 | <i>hierofanii acvatice</i> | a) Substanța universală a lumii. b) Sursa universală a vieții. c) Purificarea și regenerarea existenței. |
| 5 | <i>hierofanii telurice</i> | a) Caracterul de temelie al Pământului. b) Maternitatea chtoniană. |
| 6 | <i>hierofanii vegetale</i> | a) Simbolul inepuizabilei fertilități a Vieții. b) Arbore cosmic, arbore rastrunat, Pomul Vieții. |
| 7 | <i>hierofanii litice</i> | a) Kratofanie. b) Megaliți funerari și pietre fertilizante. c) Meteoriti și pietre consacrate. |
| 8 | <i>hierofanii spațiale</i> | a) Spatializarea sacrului: ritualizare și religie. b) Consacrarea spațiului și arhitectura sacră. |
| 9 | <i>hierofanii temporale</i> | a) Eterogenitatea timpului. Consacrări. b) Fenomenologia prezentului etern. c) Regenerarea timpului. |

Tabelul A.1.2 Semnificația schemelor compoziționale²

| Nr. | Tipul compoziției | Semnificația |
|------------|--------------------------|--|
| 1 | <i>orizontală</i> | stabilitate, echilibru, pasivitate; |
| 2 | <i>verticală</i> | ascensiune, înălțare, dinamism, potențare; |

| | | |
|----|------------------------------------|---|
| 3 | <i>diagonala</i> | spațialitate, dinamism, mișcarea; |
| 4 | <i>triunghiul cu vârful în sus</i> | masivitate, stabilitate, echilibru, masculinitate, unitate, permanență; |
| 5 | <i>triunghiul cu vârful în jos</i> | lipsa de stabilitate și echilibru, îndoială, nesiguranță; |
| 6 | <i>patratul, dreptunghiul</i> | stabilitate maximă, fermitate, durabilitate; |
| 7 | <i>trapezul</i> | asocieri cu ceva solid, consistent; |
| 8 | <i>rombul</i> | convergență, comutarea atenției spre centru și interiorul imaginii; |
| 9 | <i>elipsa</i> | mișcarea de rotație și dinamică, atenție dirijată circular, dinamică închisă; |
| 10 | <i>cercul</i> | perfecțiunea, integritatea, centrarea atenției spre interior, conține ideea naturii, universului; |
| 11 | <i>spirala</i> | dinamism maxim, evoluția sau involuția, se asociază perfect cu temele cosmice și mișcarea universală veșnică. |

Tabelul A.1.3 Tehnicile utilizate la realizarea compozițiilor asociative
[elaborat de autor]

| Nr. | Tehnica | Descrierea |
|-----|--|--|
| 1 | <i>frottage</i> (răzuirea, zghârierea); | imprimarea unor suprafețe sau structuri din natură (frunze, flori, scoarță de copac, crengi, pietre, etc.), prin suprapunerea foii de hârtie peste structura aleasă, și răzuirea cu creioane colorate sau vopsele; |
| 2 | <i>ștampilarea</i> | ștampila tipărită din o formă naturală (frunze, ramuri, semințe, flori, etc.) sau matrice confecționată; |
| 3 | <i>fuzionarea</i> | amestecul și fuzionarea petelor umede de culori, relativ spontane; efecte neașteptate de împrăștiere, revărsare a culorilor; aspect catifelat, moale; |
| 4 | <i>curgerea liberă (fluid-art)</i> | punerea culorii fluide pe suport umed/uscat, prin curgere, picurare, dintr-un recipient, pensulă, pai, și dirijarea direcției de curgere; |
| 5 | <i>scurgerea aderentă</i> | dirijarea culorii fluide depuse pe suport și schimbarea poziției acesteia în diferite direcții; operația se repetă de multe ori, cu diverse culori, suprapunând petele de culoare; |
| 6 | <i>dirijarea jetului de aer</i> | sufierea culorii fluide pe suport în diferite direcții, folosind pai, tuburi de plastic, fenul, etc.; |
| 7 | <i>sfoara (lanțul, fibre) colorată</i> | sfoară, lanțuri, fibre, îmbibate în culoare, se depun pe suport; tragerea sau mișcarea sfoarei; |
| 8 | <i>tehnica decolorării</i> | se acoperă suportul cu vopsea, apoi cu pensula se șterge culoarea, decolorând unele porțiuni; |
| 9 | <i>tehnica imprimării cu țesături rare, plase, etc</i> | se plasează pe suport materialul textil, îmbibat prealabil în culoare și se presează; tehnică bună pentru fondalul compozițiilor; |
| 10 | <i>monotipia</i> | imprimarea petelor colorate de pe un suport (sticlă, metal, etc.) pe altul (pânză, hârtie, carton). |

Tabelul A.1.4. Tipurile de linii plastice și semnificațiile lor³

| Nr. | Tipul liniei plastice | Semnificația |
|-----|-------------------------|---|
| 1 | <i>Linia orizontală</i> | relaxare, destindere, repaus, calm, liniște, stabilitate, pasivitate, orizontul larg deschis, statică, orientarea spre lume, societate, semnul orizontului, suprafeței pământului, simbol al comportamentului pasiv, feminin. |

| | | |
|----|--------------------------------|--|
| | | Dominantă în compoziții, imprimă sentimente de liniște, pace, calm, spațialitate. |
| 2 | <i>Linia verticală</i> | înălțare, aspirație, monumentalitate, fermitate, stabilitate, ascensiunea spre Dumnezeu, sferele înalte. Simbol major al ascensiunii și progresului, creației și forței masculine; unește lumile superioare și inferioare. Dominante în compoziții, dau înălțare, monumentalitate, fermitate, noblețe, spiritualitate. |
| 3 | <i>Linia oblică, diagonală</i> | mișcare, dinamism extrem, instabilitate, agitație, confruntare, dezorientare, ascendentă: avânt, deplasare, descendentă: instabilitate, cădere, dezechilibru, dezorientare. |
| 4 | <i>Linia dreaptă</i> | liniște, rațiune, logică, rigoare, împlinire, descătușare, impresie de spațiu deschis, rece; dau senzația de rigid, tare, drept, distant. |
| 5 | <i>Linia curbă</i> | armonie, calm, melancolie, mișcare plană, lină, căutare, delicatețe, rotunjime, plenitudine; caracter feminin, cald, lipsă de asprime, sensibilitate, emotivitate, ritmul regnului viu, creșterea, dezvoltarea, în aspect mai inferior: neliniște, tensiune. <i>Arcul de cerc</i> exprimă tensiunea încordată, măsura extremă. |
| 6 | <i>Linia frântă</i> | dinamică, neliniștită, agitată, uneori agresivă, asprime, duritate, tensiune, putere, vitalitate, ritm, zbucium sufletesc, schimbare de scop și direcție, dezordine, tristețe, monotonie. |
| 7 | <i>Linia subțire</i> | gingășie, fermitate, lumină, sensibilitate. |
| 8 | <i>Linia groasă</i> | vigoare, forță, muncă. |
| 9 | <i>Linia continuă</i> | siguranță, precizie, fermitate; senzație de imprevizibil, preocupare. |
| 10 | <i>Linia discontinuă</i> | conturul fragmentat reprezintă o multitudine de linii ce caută forma. |
| 11 | <i>Linia întreruptă</i> | indecizie, căutare, nesiguranță. |
| 12 | <i>Linia ondulată</i> | valul, meandrul, semnifică apa, curgerea, mișcarea continuă, fluiditate, grația, mișcarea lină plană; spirala: semnificații cosmice, astrale, cicluri naturale, regnul viu. |
| 13 | <i>Linii difuze</i> | transparentă, plutire, indecizie. |
| 14 | <i>Linia modulată</i> | imprevizibil, preocupare; prin îngroșare sugerează volumul; ductul neuniform pare ezitant; uniform – calm și consecvent; dezordonat – impresie de agitație. |

Tabelul A.1.5. Asociațiile formelor geometrice după W. Kandinsky⁴

| Nr. | Tipul formei | Semnificația |
|-----|-------------------|---|
| 1 | <i>patratul</i> | asociat cu roșul, culoarea materiei, grea, opacă, corespunde bine cu statica și greutatea formei patrate; |
| 2 | <i>triunghiul</i> | simbol al gândului, imponderabil, agresiv, luptător, se asociază cu culoarea galbenă; |
| 3 | <i>cercul</i> | simbol al concentrării în sine, e asociat cu culoarea albastră străvezie; |
| 4 | <i>trapezul</i> | asociat cu culoarea oranj, dinamică, veselă; |
| 5 | <i>conul</i> | asociat cu verdele (baza circulară albastră + forma triunghiulară galbenă); |
| 6 | <i>ovalul</i> | cu violet |

Tabelul A.1.6. „Paleta asociativă” a emoțiilor umane în pictură⁵

| Nr. | Tipul emoției | Asociația |
|-----|----------------|---|
| 1 | <i>bucuria</i> | redată prin tonuri calde, luminoase, clare, armonie multicoloră, ușoară, compoziție deschisă, dinamică, liberă, asimetrică, cu ritmuri în continuă schimbare. |
| 2 | <i>frica</i> | exprimată prin tușe agitate, dinamice, întunecate, sclipiri de culoare roșie închisă; culori în discordie, contraste puternice, dramatice. |

| | | |
|----|--|---|
| 3 | <i>plictiseala</i> | forme uniforme, dispuse la aceeași distanțe, ritmuri verticale, curbe, efecte „înghețate”, „nebulose” prin tehnici speciale (point). |
| 4 | <i>sărbătoarea și attributele sărbătorii</i> | prin linii punctate similare cu artificiiile, ploaie colorată, confetti, dungi, sclipiri, etc.; culori vii, deschise. |
| 5 | <i>tandretea</i> | asociată cu ceva roz, alb, albastru, galben deschis, moale, calm; suprafață texturată sau netedă, fără contrasturi dramatice și tonuri întunecate. |
| 6 | <i>tristețea</i> | culori întunecate, reci, nuanțe neutre de gri, pete confuze de culoare, lipsă de contrast, texturi groase, acromatice, compoziție statică. |
| 7 | <i>greul, masivul, volumul</i> | vectorul de forță direcționat în jos, prezentă statica, compoziție situată în partea de jos a foii, ocupă o suprafață mare. |
| 8 | <i>ușorul, aerianul</i> | figuri subțiri, diafane, pene, forme ce tind spre partea de sus a foii, dinamice, obiecte mici, atârinate în aer, etc., compoziția cu mult spațiu și locuri luminoase. |
| 9 | <i>rapiditatea, mișcarea, viteza, dinamica</i> | linii direcționate, diagonale, curbe, forme dinamice, ascuțite, triunghiuri, romburi; iluzia căderii: prin linii direcționate în jos, forme amplasate în partea de jos a compoziției („căderea îngerilor din cer”). |
| 10 | <i>încetineala, inhibarea, calmul</i> | culori calme, liniștite, nuanțe de gri deschis, alb, albastru, linii clare, rotunjite, orizontale, compoziție statică. |

Tabelul A.1.7. Tipul formelor și semnificația lor funcțională⁶

| Nr. | Tipul formei | Semnificația |
|-----|----------------------------|---|
| 1 | <i>formă deschisă</i> | ductul care nu se mai întoarce în punctul inițial, sensul general fiind centrifug, excentric; |
| 2 | <i>formă închisă</i> | tinde spre centru, interior, centripetă; interioritate, izolare, închidere; |
| 3 | <i>formă semnificativă</i> | se poate lipsi de semnificația ce i-o oferă elementul reprezentativ sau abstract în sine, devenind ea singură întruparea unui alt sens decât cel inițial; |
| 4 | <i>formă simbolică</i> | poate fi cuprinsă o idee, un concept, un simbol; generalizatoare și evocatoare; |
| 5 | <i>formă totală</i> | sinonimă cu compoziția, are semnificația formei compoziționale. |

Tabelul A.1.8. Tipul formelor după caracterul lor liniar⁷

| Nr. | Tipul formei | Semnificația |
|-----|------------------------------|--|
| 1 | <i>forme cu linii drepte</i> | hotărâre, voință, putere, agresivitate, masculinitate, spirit închis, mărginit, „colțuros”, insensibil; |
| 2 | <i>forme cu linii curbe</i> | veselie, dinamism, feminitate, voință, spirit deschis, calmitate, sensibilitate, fericire, plăcere, generozitate; |
| 3 | <i>forme ascuțite</i> | energie, violență, uneori agresie, dificultăți de comunicare, pline de viață, dinamism, aspirație, impuls tineresc masculin. |

Tabelul A.1.9. Asociațiile culorilor în pictură (fizice, fiziologice, psihologice)⁸

| Nr. | Culoare | Asociația, semnificația | Efecte fizice | Efecte fiziologice | Efecte psihologice |
|-----|------------|---|-------------------------------------|---|--|
| 1 | <i>alb</i> | Puritate, castitate, curățenia, inocența, sinceritatea, virtutea, bucuria, lumina zilei, forța generatoare, pozitivul, credință, evlavie, divinul, înțelepciune | Răcoare, apropiat, neutru, liniștit | diminuează senzațiile, liniștește, calmează funcțiile sistemului vizual | Stimulează imaginația, creativitatea, calmează, liniștește |

| | | | | | |
|----|-------------------|--|-------------------------------------|--|--|
| 2 | <i>galben</i> | Lumina, aspirații sublime, fericire, veselie, agerime, tinerețe, forța, nemurirea, divinul, bogăția, belșugul, spontaneitatea, pozitivismul, gelozie, invidie, lăcomie. | Cald, apropiere, uscat, sunător | Stimulator, tonic | Stimulează creativitatea, atenția, comunicarea, diminuează stresul, depresia. |
| 3 | <i>auriu</i> | Divinul, bogăția, căldura solară, spiritualul, perfecțiunea, frumusețea, regalitatea | Cald, strălucitor, uscat, apropiere | Solicită ochii, stimulează excesiv | stimulează dispoziția, creativitatea, însuflețește |
| 4 | <i>portocaliu</i> | Dinamism, veselie, optimism, căldură, senzualitate, spontaneitate, intimitate, vitalitate, energie, umor, fantezie, creativitate, confort | Cald, apropiere, uscat, sonor | Stimulator, tonic, accelerează pulsul, mărește tensiunea arterială | pozitiv asupra stării de spirit, comunicare, capacitatea de lucru, tonificază, echilibru psihic. |
| 5 | <i>roz</i> | Tinerețe, elan, dragoste, romantism, gingășie, pasiune, spirit naiv, senzualitate, vitalitate, | Cald, liniștit, uscat, apropiere. | Stimulează ușor, liniștește, calmează | pozitiv asupra depresiei, apatiei, neurasteniei, stresului, melancoliei |
| 6 | <i>Maro</i> | Roada, pământul, pâinea, ciocolata, arome plăcute, sărăcia, infestul. | Depărtat, uscat, liniștit | Neutru, pasiv, calm | Uneori deprimă, inhibă, stagnează |
| 7 | <i>gri</i> | Pasiv, neutru, energia redusă, toamna, ceața, incertitudinea, mohorât | Rece, depărtare, umed, liniștit | calm, relaxare, pasivitate | Induce stări liniștite, calme, neutre. |
| 8 | <i>negru</i> | Timpul, forțele nocturne, negative, nenorocirea, mâhnirea, doliu, moartea, întunericul, pământul, taina, noaptea, răul, ocultul | Rece, depărtare, uscat, dur | Are efect inhibant, calmant, liniștit, neutru. | Depresie, pesimism, descurajare, inhibă activitatea |
| 9 | <i>roșu</i> | Cutezanță, curaj, cruzime, furie, căldură, pasiune, iubire, senzualitate, afecțiune, ură, ardoare, înflăcărare, frumusețe, forța impulsivă, tinerețe, sănătate, bogăție, triumf, mișcare, dinamism | Fierbinte, apropiere, uscat, sonor | efect stimulator maxim, excitant, energic, activ, cald, penetrant; | stimulează activitatea fizică și psihologică, încrederea în sine, reduce depresia |
| 10 | <i>violet</i> | Taina, misterul, transformarea, compătimire, invizibilul, secretul, intuiție, spirit, regalul, transcendentul | Rece, depărtare, umed, liniștit | Relaxare, calmare, concentrare | scade anxietatea, încetinește reacțiile, nuanțele deschise au efect benefic |
| 11 | <i>albastru</i> | Calmul profund, aspirația, idealul, liniștea, iubirea, transcendentul, răceala, infinitul, reverie, visare, concentrare, | Rece, depărtare, umed, liniștit | calmant, încetinește activitatea organismului; | concentrare, calmă, relaxează, liniștește, |

| | | | | | |
|----|--------------|--|------------------------------|--|------------------------------------|
| | | pacea, îngăduința, înțelegerea, dorul, nostalgia, spiritualitatea | | are efect analgezic | senzație de răceală |
| 12 | <i>verde</i> | Natura, regnul vegetal, viața, creșterea, prospețime, armonie, pământul, speranța, longevitatea, armonia, relaxare, siguranță, răbdare, protecție. | Neutru, invariabil, liniștit | optim fiziologic pentru vedere, calmează, tonificază | relaxează, calmează, efect sedativ |

Tabelul A.1.10. Semnificațiile contrastelor cromatice în pictură
[elaborat de autor]

| Nr. | Tipul contrastului | Asociația |
|-----|---|--|
| 1 | Contrastul închis-deschis (valoric) –alb, gri, negru; sau culoare+alb, gri sau negru. | alb-negru: dualitate concretă și indestructibilă, sugerează unitatea și dialectica contrariilor, principiu filosofic reflectat în simboluri de tip ingiang, sau imagini simbolice alb-negre. |
| 2 | Contrastul clar-obscurului (lumină – umbră) | luminozitate și saturația culorilor, car. picturilor realiste, fundamental în percepția și redarea volumelor, formelor tridimensionale și adâncimii spațiului. Sporește efectul dramatic al acțiunii, dă senzație de vitalitate, imprimă o atmosferă de mister, dramatism, efecte teatrale și scenografice; se regăsește în arta grafică, pictura tip „grizail”, tehnica flamandă, la Caravaggio, Ribera, Georges de la Tour, Goya, etc. |
| 3 | Contrastul de calitate sau saturație | degradeuri cromatice, griuri colorate; cel mai pictural, operează cu variații cromatice a unui singur ton, plener în zona luminoasă a paletii (pictura lui W. Turner). Imprimă un aer calm, bogăție cromatică, serenitate și „specific pictural”: Rembrandt, Monet, Matisse, Klee, F. Mark, Picasso, Braque, J. Gris, G. Morandi, Bonnard, L. Grigorescu, Al. Ciucurencu. |
| 4 | Contrastul culorilor în sine | natural: culori pure sau naturale (ocru, siena, umbra); conferă claritate, expresie cromatică maximă; car. picturii infantile, artei populare, miniaturilor medievale, vitraliilor, picturii naive și foviștilor (Derrain, Duffy, Matisse, Vlaminck), lui Mondrian, Leger, Miro, Kandinsky, Klee, Picasso, Tuculescu. Sugerează: optimism, tonicitate, veselie, uneori asprime și duritate, iritare, datorată policromiei abundente. |
| 5 | Contrastul cald-rece/caloric | asociază culorile calde cu reci; stă la baza redării volumelor prin modulație (lumina redată prin tonuri calde, umbrele – prin tonuri reci) sau juxtapunere a culorilor. Sugerează ideea spațiului, adâncimii, dinamicii. Caracteristic: Al. Ciucurencu. |
| 6 | Contrastul cantitativ | raportul mult-puțin, mare-mic. Proporțiile armonice a cantității conferă imaginii stabilitate, calm, echilibru, neutralitate (arta clasică, Bruegel, Dürer, Vermeer, Ingres); specificul dinamic, expresiv, instabil, conferă agitație și instabilitate (arta modernă; Matisse, Klee, Vasarely, Poliakov, Feininger). |
| 7 | Contrastul calitativ | puritate și saturație a culorilor; cele intense captează privirea; cele pale, nesaturate, ușor tolerate vizual, folosite pentru fundaluri, suprafețe mari. În armonie: culori pure, intense, în cantități mici, culori mai puțin intense, nesaturate, pe suprafețe mari. |
| 8 | Contrastul complementarelor | fundamental și omniprezent, produce iluzii optice; galben-violet: cel mai puternic clar-obscur cromatic; roșu-albastru: cel mai accentuat contrast cald-rece; roșu-verde: cu luminozități egale, conferă soliditate statică (cazul respectării proporțiilor de luminozitate), sau forță expansivă (V. Gogh „Noapte înstelată”, „Cafeneaua de noapte”, I. Tuculescu „Câmp cu rapiță”). |

Tabelul A.1.11. Tipurile de asociații cromatice (după Golubeva O.)⁹

| Nr. | Tipul categoria | Asociația | Caracteristici |
|-----|-------------------|--------------------|--|
| 1 | <i>fizice</i> | <i>greutate</i> | ușoară, grea, aeriană; culorile deschise par mai ușoare, culorile închise par grele. Culori aeriene (reci și deschise) și pământeste (nuanțe întunecate și calde); |
| 2 | | <i>temperatură</i> | caldă, rece; |
| 3 | | <i>factură</i> | dură, moale, fină, păstoasă, subțire; |
| 4 | | <i>acustice</i> | liniștită, tare, sonore, muzicale, ascuțite, surde; |
| 5 | | <i>spațiale</i> | apropiate, depărtate, adânci, superficiale, proeminente, retrase; |
| 6 | | <i>uscat/umed</i> | nuanțele calde provoacă căldură și uscăciune; întunecate – par groase, opace și uscate, nuanțele reci luminoase, percepute transparente și lichide |
| 7 | | <i>tactile</i> | moale, dur, înțepător, tandru; |
| 8 | | <i>aromatizant</i> | dulce, acide, uscat; |
| 9 | | <i>vârstă</i> | copii, tineret, bătrâni; |
| 10 | | <i>sezoniere</i> | primăvară, vară, iarna, toamna; |
| 11 | | <i>etic</i> | curajos, sentimental, tandru; |
| 12 | | <i>cultural</i> | tipuri de fenomene culturale; |
| 13 | <i>emoționale</i> | <i>pozitive</i> | bucurie, vivacitate, dragoste; |
| 14 | | <i>negative</i> | tristețe, melancolie, neliniște; |
| 15 | | <i>neutre</i> | calme, liniștite, pasive. |

Tabelul A.1.12. Asociațiile combinațiilor de culori în pictură¹⁰

| Nr. | Combinația de culori | Asociația, semnificația |
|-----|-------------------------|---|
| 1 | <i>alb + albastru</i> | calmul, liniștea, pacea |
| 2 | <i>alb +negru</i> | dualismul ființei umane, conflicte, la toate nivelele existenței (cosmic sau intern). Negrul-forțele nocturne, malefice, negative, involutive; albul-forțele diurne, pozitive, luminoase, evolutive |
| 3 | <i>galben+verde</i> | natura, pozitivismul vital, sănătatea, captează atenția |
| 4 | <i>galben+negru</i> | În natură-pericol, situație frustrantă, galbenul: necesitatea de realizare, conectându-se cu negru, curge în „realizarea în nimic” |
| 5 | <i>negru+portocaliu</i> | pericolul, frica |
| 6 | <i>roșu + negru</i> | agresivitate, conflict, ură |
| 7 | <i>roșu + galben</i> | activitate, bucurie, pozitivism, dinamism maxim |
| 8 | <i>verde + negru</i> | perseverență, reflecție, inhibă activitatea |
| 9 | <i>albastru + maro</i> | relaxare corporală, destindere |

Tabelul A.1.13. Asociațiile cromatice în diferite țări (codul cromatic)

[elaborat de autor]

| Nr. | Culoarea | Țara | Asociații, semnificații |
|-----|------------|---------|---------------------------------------|
| 1 | <i>Alb</i> | China | simbolul morții |
| | | Japonia | moartea; cu roșu – culoarea norocului |

| | | | |
|---|-------------------|---------------------------------------|--|
| | | Orient | funeralii |
| | | Africa | răul |
| | | Occident | puritate, viață, mireasă, îngerii, însănătoșirea (medicii), pacea (porumbelul alb), personaje pozitive |
| 2 | <i>Galben</i> | Asia | culoarea jalei, tristeții, morții; |
| | | China | crestere, dezvoltare, culoare regală |
| | | Popoare slave | culoarea geloziei, trădării; |
| | | Egipt, Burma | doliu |
| | | India | simbol al negustorilor sau fermierilor |
| | | Japonia | curaj |
| | | Occident | speranță, pericol, lașitate |
| | | Orient | sacralitate, imperial |
| | | Tibet | gelozia (numită „ochi galben”) |
| | | Europa | lașitate, gelozie, boală; steagul galben reprezenta carantina, ciuma; |
| | | America | culoarea intelectualității |
| 3 | <i>Auriu</i> | Asia | regalitatea, bogăția |
| | | Occident | dumnezeiescul, divinul, regalitatea |
| 4 | <i>Portocaliu</i> | Irlanda | religia protestanta |
| | | Occident | Halloween (alături de negru) creativitate, toamna |
| | | Orientul Mijlociu | protecție |
| 5 | <i>Roșu</i> | Africa de Sud | doliu |
| | | China | noroc, celebrare, nunți |
| | | India | puritate, razboinicul |
| | | Amerindieni | succes, triumf |
| | | Japonia | alături de alb, culoare a norocului |
| | | Occident | excitare, pericol, dragoste, pasiune, fericire, bucurie, stop, împreună cu verde – Crăciun |
| | | Orient | culoarea miresei |
| | | Rusia, Europa răsăriteană și centrală | asociat cu frumosul, sau comunism |
| 6 | <i>Albastru</i> | China | imortalitatea, culoarea tradițională a fetelor |
| | | Hinduși | culoarea lui Krishna |
| | | Amerindieni | înfrângere, necaz |
| | | Iran | culoarea paradisului și spiritualității |
| | | Israel | sfințenie |
| | | Occident | depresie, tristete, conservatorism, corporatism |
| | | Orientul Mijlociu | protecție |
| 7 | <i>Violet</i> | Europa: | regalitate |
| | | Occident | regalitate |
| | | Tailanda | doliu (purat de văduve) |
| 8 | <i>Verde</i> | China | Infidelitate conjugală; exorcism |
| | | India | culoarea Islamului |
| | | Irlanda | simbolul țării |
| | | Musulmani | culoare sacră |
| | | Occident | primăvara, renaștere, viață, natura, eternitate, armonie, sănătate, pace, prosperitate |
| 9 | <i>Negrul</i> | Țările africane | binele |
| | | Europa | doliu, tristețe, jale, haos |
| | | Occident | grav, dramatic, trist; în mod tradițional culoarea jalei, funeralii, moarte, |

| | | | |
|--|--|-----------------|--|
| | | | personaje negative |
| | | Arabia | iubire (expresia „inimă neagră”), crosul |
| | | China | traditional pentru băieți |
| | | Kenia, Tanzania | fertilitatea, viața |

Tabelul A.1.14. Poziția și locația imaginii pictate/desenate¹¹

| Nr. | Poziția și locația imaginii | Semnificația |
|-----|---|---|
| 1 | <i>localizat aproape de marginea superioară</i> | indică stimă de sine ridicată, dar și nemulțumirea de poziția socială, dorința de autorealizare, succes, ambiție, calități de lider, profesioniști, cei mai buni în toate |
| 2 | <i>localizat în partea de sus a foii</i> | entuziasm, stimă de sine, pozitivism, liderism, dorința de a domina, standard social ridicat. Imagini ale oamenilor amplasați în partea de sus indică tendința de evadare din realitate, fantezie |
| 3 | <i>localizat în partea de jos a foii</i> | nesiguranță, indecizie, valoare proprie micșorată, lipsă de stimă de sine, dezinteres emoțional, complex de inferioritate, teamă de concurență, subestimare a propriilor capacități. |
| 4 | <i>imaginea situată în colțul din stânga jos</i> | sugerează concentrare pe propria persoană, dorința de a reveni la o etapă anterioară a vieții, mai fericită. |
| 5 | <i>deplasat spre marginea stângă a foii</i> | accentuare și concentrare pe experiențele trecute și trecut; uneori conservatism, nostalgie, cufundare în amintiri, ghidare în viață pe baza trecutului. |
| 6 | <i>desenul deplasat spre marginea dreaptă a foii</i> | direcționate și aspirație spre viitor, schimbări pozitive, ieșirea din starea actuală |
| 7 | <i>imaginea situată în colțul din dreapta jos</i> | lipsă de încredere în sine, dezinteres pentru mediul social |
| 8 | <i>locația imaginii fie pe stânga, fie pe dreapta</i> | asociată cu nemulțumire cu viața, persoana se simt incomod în prezent și apelează la trecut sau viitor |
| 9 | <i>desenul situat în centrul foii</i> | extroversie, capacitate de echilibru, între compromis și interes personal, sentiment subiectiv de securitate, mulțumire de prezent. Uneori- egocentrism pronunțat, agresivitate și iubire de sine excesivă. |

Tabelul A.1.15. Caracteristicile liniilor în picturi și desene¹²

| Nr. | Tipuri de linii | Semnificația |
|-----|--|---|
| 1 | <i>Liniile groase</i> | impulsivitate, agresivitate, acțiuni fără logică, deranj, îngrijorare, problemă nerezolvată |
| 2 | <i>Liniile încrezătoare și ușoare</i> | încrederea în sine. |
| 3 | <i>Liniile subțiri și neclare</i> | frică, nesiguranță, timiditate, dorința de a ascunde problemele, autocontrol sporit, oboseală, epuizare psihică, temeritate |
| 4 | <i>Liniile slabe și subțiri</i> | nesiguranță, temeritate, dorința de a evita atenția și comunicarea, nevoia de singurătate, rușine sau vinovăție |
| 5 | <i>Liniile nefinisate</i> | astenie, tendința inconștientă de economie a energiei psihice |
| 6 | <i>Liniile punctate</i> | nesiguranță și instabilitate |
| 7 | <i>Liniile ondulate, văluroase, curbele</i> | flexibilitate, blândețe, calmul, feminitate (prezente des la femei), pacifism, diplomație, compromisuri, îndoială de sine |
| 8 | <i>Liniile ondulate, spiralele</i> | situații dificile, încercarea de a depăși o criză |
| 9 | <i>Liniile drepte, perpendiculare, întretăiate</i> | agresivitate neexprimată, dificultate de adaptare la nou |

| | | |
|----|--|--|
| 10 | <i>Liniile zimțate</i> | insolență și ostilitate |
| 11 | <i>Liniile clar subliniate și evidențiate</i> | autocontrol crescut, stabilitate, încredere în sine |
| 12 | <i>Liniile desenate dintr-o singură mișcare</i> | autoizolării de societate sau al percepției subiective |
| 13 | <i>Liniile drepte cu presiune suficientă</i> | calm și relaxare |
| 14 | <i>Liniile îndrăznețe, ferme</i> | evidențiere, dorința de a fi observat și apreciat, stabilitate emoțională, flexibilitate și încredere |
| 15 | <i>Întretăieri de linii, plase</i> | excitabilitate, persistență, neliniște ușoară și nesiguranță |
| 16 | <i>Liniuțele, striațiile orizontale</i> | feminitate, efemeritate, trasate vertical - încăpățănare și decisivul. |
| 17 | <i>Plasele din linii</i> | poziție penibilă, afacere riscantă, lipsa de inițiativă, izolare de obstacole |
| 18 | <i>Hașura cu liniuțe scurte</i> | excitabilitate |
| 19 | <i>Hașura cu linii lungi și ferme</i> | insistență și calm |
| 20 | <i>Hașura ușor schițată</i> | persoană anxioasă și nesigură |
| 21 | <i>Hașura orizontală</i> | inerentă tipului feminin și subtil de personalitate |
| 22 | <i>Hașura verticală</i> | inerentă celor încăpățânați și decisivi |
| 23 | <i>Grile, plase din liniuțe</i> | poziție incomodă sau riscantă, lipsă de inițiativă, izolare de obstacol |
| 24 | <i>Linii răsucite ce se intersectează repetat</i> | situație confuză, cețoasă, încercări multiple de rezolvare a unui conflict, frecvente în desenele conflictelor intra-familiale. |
| 25 | <i>Liniile aglomerate, încălcite</i> | conflict intrapersonal, confuzie, lipsă de ordine, haos în gânduri și sentimente, ostilitate ascunsă, lipsa confruntării deschise. |
| 26 | <i>Liniile rupte, cu multe unghiuri ascuțite</i> | indică anxietate, emotivitate excesivă, tensiune. |
| 27 | <i>Liniile se intersectează și formează colțuri în punctele de intersecție</i> | indicator al coliziunilor deschise și conflictelor acute. |
| 28 | <i>Liniile simetrice ce nu se intersectează</i> | momentul transformării conștiente a conflictului într-o situație mai pașnică și mai puțin ostilă. |

Tabelul A.1.16. Semnificațiile psihologice ale culorilor în picturi și desene¹³

| Nr. | Culoarea | Semnificația |
|-----|--------------------|---|
| 1 | <i>Albul</i> | simbol al purității și deschiderii |
| 2 | <i>Galben</i> | incertitudine, autorul este dominat de stima de sine |
| 3 | <i>Portocaliul</i> | căldură și satisfacție, umbra soarelui apus (I. Goethe) |
| 4 | <i>Roșul</i> | agresivitate, activități ofensive, sexualitate, pasiuni senzuale, furie, violență, problemă „arzătoare”, stres emoțional, natura câștigătorului |
| 5 | <i>Albastrul</i> | proiecție a profunzimii, introspecție, dorința de retragere în sine, calm și solitudine, pace, tăcere, fiabilitate, armonie și speranță |
| 6 | <i>Verde</i> | simbol al nevoii de afirmare de sine |
| 7 | <i>Griul</i> | indică anxietatea autorului, neliniștea |
| 8 | <i>Negru</i> | indică oboseală, pesimism. |

Tabelul A.1.17. Semnificațiile formelor geometrice în pictură/desen¹⁴

| Nr. | Tipul de forme geometrice | Semnificația |
|-----|--|--|
| 1 | <i>Figurile înguste și miniaturale</i> | limitare, respectarea regulilor, nedepășirea unor limite |
| 2 | <i>Figurile volumetrice mari</i> | orizonturi largi, deschidere emoțională |

| | | |
|----|---|--|
| 3 | <i>Abundența colțurilor ascuțite</i> | agresiune, ostilitate, conflict |
| 4 | <i>Formele stricte și clare</i> | obiective clare, țeluri în viață, ambiție, carierism |
| 5 | <i>Formele simetrice</i> | ordonare, planificare, acuratețe, prudență, gândire pas cu pas |
| 6 | <i>Figurile umbrite sau decorate cu ornament</i> | organizare, planificare |
| 7 | <i>Desenele strict geometrice</i> | unghiuri drepte și linii perpendiculare, paralele - agresiune ascunsă, conservatorism, dificultăți de adaptare la nou |
| 8 | <i>Poligoane</i> | exigență, succes, atuuri importante |
| 9 | <i>Poligoanele cu cinci, șase și mai multe unghiuri</i> | emoționalitate, decizii intuitive, conflictualitate, nestăpânire, strictețe |
| 10 | <i>Pentagonul regulat</i> | stare de bine și sănătate, stabilitate, consolidare |
| 11 | <i>Hexagonul regulat</i> | indiciu al frumuseții, armoniei, echilibrului |
| 12 | <i>Triunghiuri</i> | multe unghiuri - asertivitate, agresiune, ostilitate, caracter solid |
| 13 | <i>Pătrate</i> | convingeri clare, persistente, prudente, vigilente, atenție, hotărâre, perseverență |
| 14 | <i>Cercuri, linii ondulate, spirale</i> | concentrare pe sine, egoism, experiență proprie |
| 15 | <i>Cercul</i> | semn de izolare în sine, lumii interioare, ascunderea informațiilor personale, reticența față de oameni, integritatea personalității, probleme, căutare de soluție |
| 16 | <i>Cercuri închise</i> | scopuri spirituale înalte |
| 17 | <i>Cercurile înscrise unul în altul</i> | lipsă de atenție și participare, singurătate, dorință subconștientă de comunicare și contact, aderare și complicitate |
| 18 | <i>Cercuri împletite</i> | participare la ceva, alăturare și participare la ceva |

Tabela A.1.18. Semnificația arhetipală a culorilor după C. G. Jung
[elaborat de autor]

| Nr. | Culoarea | Semnificația |
|-----|--------------------|--|
| 1 | <i>Albul</i> | Extindere, armonia, echilibrul, pacea, nemărginirea, curățenia; arhetipul îngerilor, ființelor din lumi paralele, entităților energetice și cosmice |
| 2 | <i>Galbenul</i> | bucurie, fire jucăușe, ușoare; arhetipul Soarelui, bogăției, luminei, zeilor, sfinților, îngerilor, Dumnezeu |
| 3 | <i>Portocaliul</i> | sănătății, vitalității, energiei controlate |
| 4 | <i>Roșul</i> | energie, aspirație, rezistență, pasiune, înflăcărare, activitate; arhetipul focului, pasiunii, dragostei |
| 5 | <i>Albastrul</i> | calmul, liniștea, pasivul, uitarea, răceala, arhetipul apei |
| 6 | <i>Violetul</i> | meditația, aerul, visare, rupere de la viață, transcendența, lumea de „dincolo”, atribuit magilor și vrăjitorilor; arhetipul lumii ancestrale, transcendente |
| 7 | <i>Verdele</i> | viața, calmul, acceptare, înțelegere, liniște; arhetipul vieții și naturii |
| 8 | <i>Negrul</i> | absența culorii, inexistență, moarte; arhetipul - necunoscutul, misterul, taina, noaptea, cosmosul, haosul |

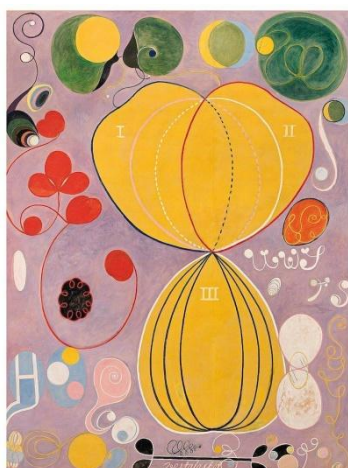


Figura A.2.1. „Vârsta adultă” 1907, 300 x 200 cm, acril/hârtie lipită pe pânză, colecție particulară, Suedia. Hilma Klint

Figura A.2.2. „Senecio” 1922, u/p., panel, 40.5 x 38 cm. Kunstmuseum, Basel. Paul Klee

Figura A.2.3. „Etoile Bleue” 1927, u/p., 115.5 x 89 cm. Colectie privată, Franța. Joan Miró



Figura A.2.4. „Convergență Nr. 7” 1952, u/p., 237 x 394 cm. Colecția Buffalo AKG Art Museum. Jackson Pollock
Figura A.2.5. „Impresie. Răsărit de soare” 1872, u/p, 48 x 63 cm, Muzeul Marmottan-Mone, Paris. Klod Mone

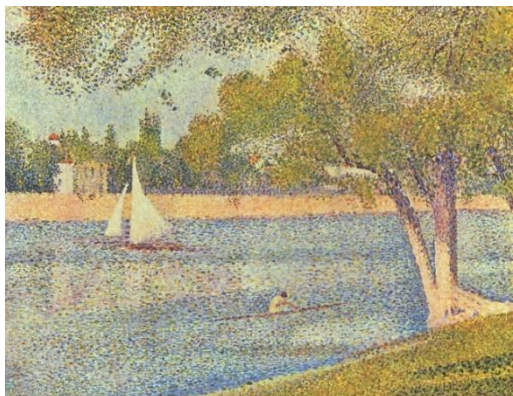


Figura A.2.6. „Râul Seine la Grande-Jatte” 1888, u/p., 65x82 cm. Art muzeu, Brussels, Belgia. Georges Seurat
Figura A.2.7. „Însingurare” 2000, u/p. Thomas Kinkade

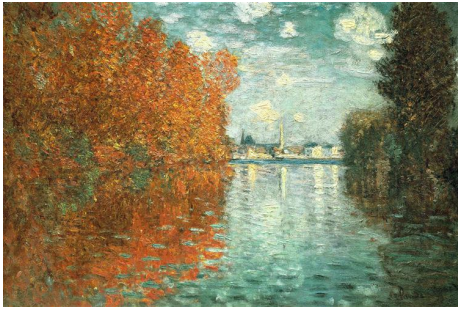


Figura A.2.8. „Toamna în Arjantee” 1873, u/p, 74,5 x 55 cm, Courtauld Gallery, London. Klod Mone
 Figura A.2.9. „Amor sacru și amor profan” 1514, u/p, 118 x 279 cm, Galeria Borghese, Roma. Tițian



Figura A.2.10. „Iubire eternă” 2023, u/p, 40 x 60 cm. Elena Cristina Dinca
 Figura A.2.11. „Sărutul” 1908, u/p., 180×180 cm, Galerie Belvedere, Viena. Gustav Klimt
 Figura A.2.12. „Dragoste” 1965, u/p. Robert Indiana

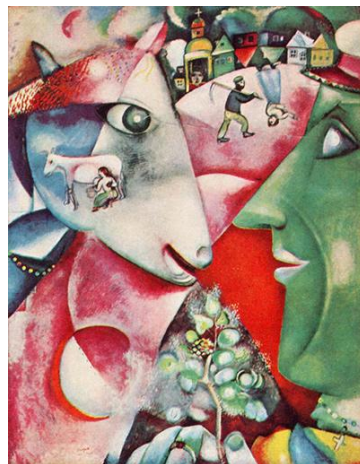


Figura A.2.13. „Iris negru” 1924, a/h, Georgia O'Keeffe
 Figura A.2.14. „Eu și satul” 1911, u/p, Marc Chagall
 Figura A.2.15. „Persistența memoriei” 1931, u/p, 24 x 33 cm, Muzeul Artei Moderne, New York. Salvador Dali



Figura A.2.16. „Accentul roz” 1926, u/p, 100.5x80.5 cm, Muzeul Național de Arte Moderne, Paris. Wassily Kandinsky

Figura A.2.17. „Fruce pe câmp” 1996, u/p, 65 x 65. Andrei Sârbu

Figura A.2.18. „Porțile Orheiului vechi” 1974, u/p. Mihail Grecu



Figura A.2.19. „Vază cu Floarea Soarelui” 1888 u/p., 95×73 cm., Muzeul de Artă Filadelfia, SUA. Vincent Van Gogh

Figura A.2.20. „Vaca galbenă” 1911 u/p., 140,5x189,2 cm, Muzeul Salomon R. Guggenheim New York. Franz Marc



Figura A.2.21. „Moara de vânt la Cernoleuca” 1967, u/p, 76 x 94 cm. Igor Vieru

Figura A.2.22. „Regele nebun în camera cu trofee” 2000, colecție particulară. Iurie Matei

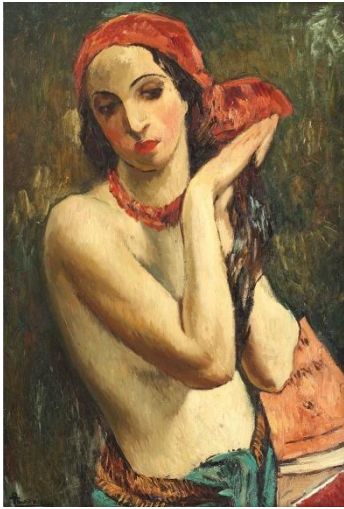


Figura A.2.23. „Tulpanul roșu” 1931, u/p, Ion Theodorescu

Figura A.2.24. „Vitalitate și descompunere” 1606-84, 34 x 28 cm, u/ p. Jan Davidsz de Heem

Figura A.2.25. „Vanitas” 1642-1707, u/p., 94×112.1 cm, Muzeul Luvru, Paris. Evert Colier



Figura A.2.26. „Nașterea lui Venus” 1484, temp./pânză, 172, 5x278,5 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli

Figura A.2.27. „Mona Lisa” 1503-1505, u/p, teh. sfumato, Muzeul Luvru. Leonardo da Vinci

Figura A.2.28. „Crucea pe munte” 1808, u/p., Altarul din Tecenc. Caspar David Friedrich



Figura A.2.29. „Peisaj olandez cu țărani” 1596-1656, u/p., Jan van Goyen

Figura A.2.30. „Al nouălea val” 1850, u/p, Ivan Aivazovski

Figura A.2.31. „Peisaj cu ruine” u/p, mijlocul sec. XVIII. Max Josef Schinnagel



Figura A.2.32. „Parabola orbilor” 1598, temp./p., 85.5 x 154 cm, Muzeul Capodimonde Campania, Napoli. Pieter Bruegel cel Bătrân

Figura A.2.33. „Dimineață de lavandă N.1” 1950, u/p., 221×299.7 cm, Galeria Națională de Artă „East Building”. Jackson Pollock



Figura A.2.34. „Judecata de Apoi” 1504, u/lemn, 163,7×247 cm, Academia de Arte, Viena. Hieronymus Bosch

Figura A.2.35. „Portretul Imperatorului Rudolf al II-lea” 1591, u/panel lemn, 70 x 58 cm. Versalle. Guzeppo Arcimboldo

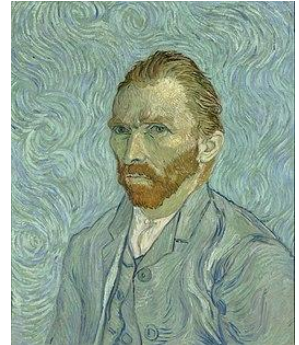
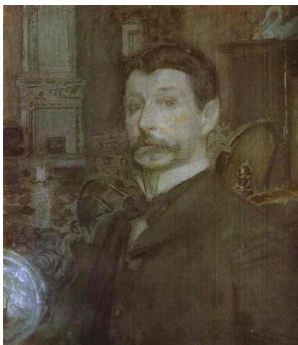


Figura A.2.36. „Autoportret” 1905, cărbune, guaș, acuarelă, hârtie/carton, Moscova. Mihail Vrubel

Figura A.2.37. „Nuferii” 1919, u/p, 101 x 200 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Claude Monet

Figura A.2.38. „Autoportret” 1889, u/p, 65 x 54 cm, Muzeul d'Orsay, Paris. Vincent Van Gogh



Figura A.2.39. „Asociații olfactive”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>

Figura A.2.40. „Asociații gustative”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>



Figura A.2.41. „Asociații auditive”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>

Figura A.2.42. „Improvizație XI” 1910, u/p., 97.5 x 106.5 cm, Muzeul Național Saint Petersburg. Wassily Kandinsky

Figura A.2.43. „Sonata soarelui I” 1907, t/h., 63 x 58 cm, Galleria de Artă Vilnius. Mikalojus Čiurlionis



Figura A.2.44. „Asociații cromatice”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>

Figura A.2.45. „Raza Ta, Doamne” 2015, u/p, colecție personală. Maria Mardare-Fusu

Figura A.2.46. „Icoană rusească” 1100, tempera/lemn. Școala din Kiev



Figura A.2.47. „Icoana pomul vieții”, Patriarhia română, Catedrala Mântuirii Neamului.

Figura A.2.48. „Icoana Sfânta Treime”, Disponibil: <https://www.crestinortodox.ro>

Figura A.2.49. „Alegoria primăverii”, detaliu Flora, 1482, tempera/lemn, 203 x 314 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli



Figura A.2.50. „Amfora lui Andochid”, detaliu. Afina cu capul Medusei.

Figura A.2.51. „Sfântul Duh”, pictură pe sticlă în Catedrala Sfântul Petru, Roma

Figura A.2.52. „Ochiul atotvăzător” pe frontonul unei biserici, România

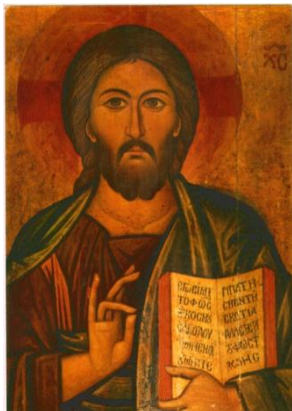


Figura A.2.53. Gestul mudrelor pe icoană veche. Disponibil: <https://www.crestinortodox.ro>

Figura A.2.54. „Moartea și Săpătorul de Morminte” 1895, u/p. Carlos Schwabe

Figura A.2.55. „Moartea Ofeliei” 1852, u/p, 76,2 x 111,8 cm, Tate Gallery, Londra. John Everett Millais



Figura A.2.56. „Narcis” 1597–1599, u/p, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica Roma. Caravaggio
 Figura A.2.57. „Alegoria picturii” 1666, u/p., 120 x 100 cm, Muzeul Kunsthistorisches, Viena. Jan Vermeer
 Figura A.2.58. „Laocöon” 1610-1614, u/p, 142 x 193 cm, National Gallery of Art, Washington. El Greco

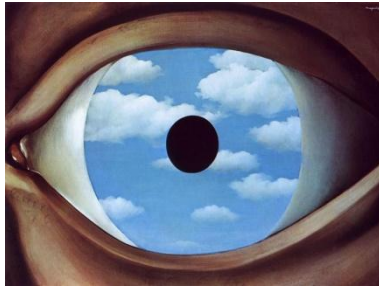


Figura A.2.59. „Piazza d'Italia” 1913, u/p, 35,2 x 25 cm, Galeria de Arte Ontario, USA. Giorgio de Chirico
 Figura A.2.60. „The false mirror” 1928, u/p, 54 x 80,9 cm, Muzeul Arte Moderne New York. René Magritte
 Figura A.2.61. „Iaräși și iaräși” 1942, u/p, 100 x 81 cm, Muzeul Național Thyssen, Madrid. Yves Tanguy

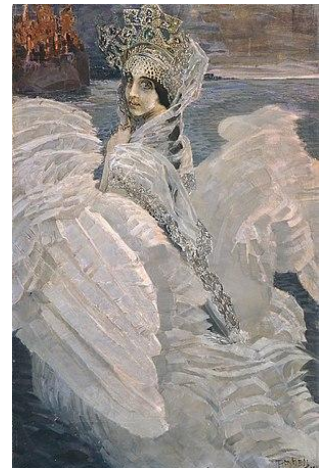


Figura A.2.62. „Fără denumire” 1952, u/p, 261,6 x 158,7 cm. Colecție particulară. Marc Rothko
 Figura A.2.63. „Ficatul este pieptene de cocoš” 1944, u/p, 186 x 249 cm. Art Gallery Buffalo, New York. Arshile Gorky
 Figura A.2.64. „Cräiasa Lebadä” 1900, u/p, 142,5 x 93,5 cm, Galereia Tretiakov, Moscova. Mihail Vrubel

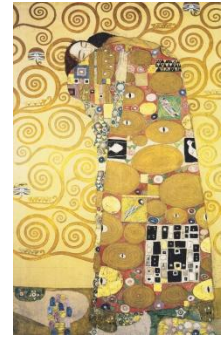


Figura A.2.65. „Arderea întinericului” 1924, temp./p., 88.5 x 117 cm, Muzeul Nicolae Roerih, Moscova. Nicolae Roerih

Figura A.2.66. „Perseu și Andromeda” 1870, u/pan., 20x25,4 cm, Muzeul de Arte Bristol. Gustave Moreau

Figura A.2.67. „Îmbrățișarea” 1909, u/p, 194 x 120 cm, Muzeul Arte Aplicative Viena. Gustav Klimt

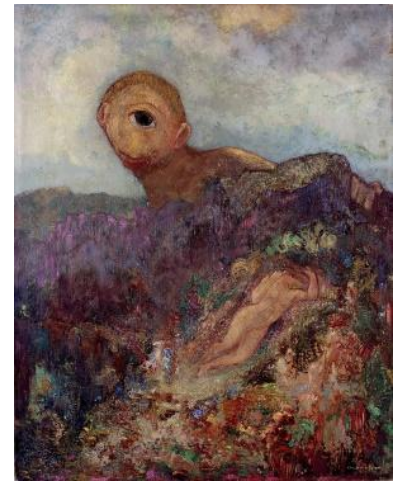
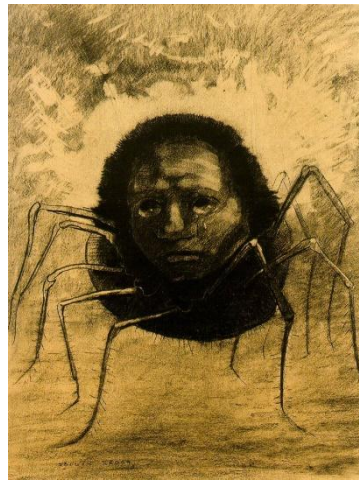
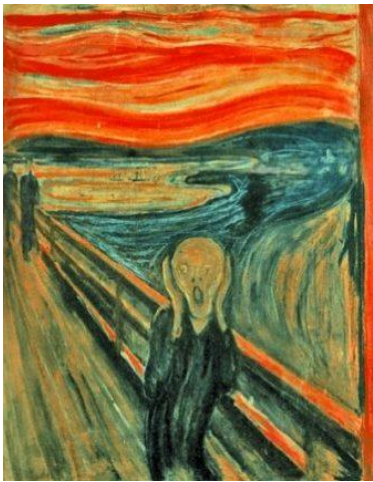


Figura A.2.68. „Țipătul” 1893 u/p., 91x73 cm, Galeria Națională Norvegia. Edvard Munch

Figura A.2.69. „Păianjen plângăreț” 1881 u/p., 49.5x37.5 cm, colecție privată Țările de Jos. Odilon Redon

Figura A.2.70. „Cyclopul” 1914 u/pan., 65.8x52.7 cm, Muzeul Kroller-Muller, Otterlo, Olanda. Odilon Redon



Figura A.2.71. „Pictopoezie” . Victor Brauner.

Disponibil:<https://monoskop.org/images/archive/4/46/20140807231843%2175HP.pdf>

Figura A.2.72. „Primăvara” 1470-1480, t/pan., 202 × 314 cm, Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli



Figura A.2.73. „Alegorie sacră” 1500, temp./lemn, 73 x 119 cm, Galleria Uffizi, Florența. Giovanni Bellini

Figura A.2.74. „Unirea pământului cu apa” 1618, u/p., 222,5x180,5 cm, Muzeul Ermitaj, Sankt-Petersburg. Peter Paul Rubens

Figura A.2.75. „Libertatea călăuzind poporul” 1830 u/p., 260 cm x 325 cm Muzeul din Luxembourg. Eugene Delacroix

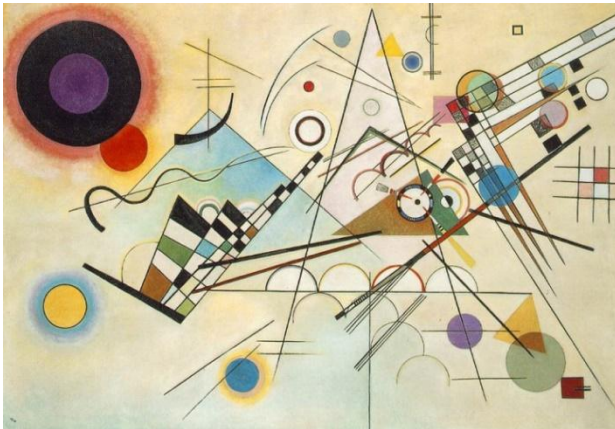


Figura A.2.76. „Compoziție VIII” 1923 u/p., 140.0 x 201.0 cm, Muzeul Solomon Guggenheim, New York. Wassily Kandinsky

Figura A.2.77. „Improvizație XI” 1910 u/p., 97.5x106.5 cm Muzeul Național din Sankt -Petersburg. Wassily Kandinsky

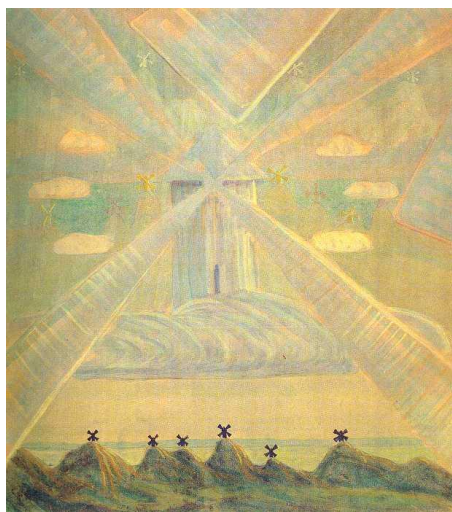


Figura A.2.78. „Sonata verii. Scherzo” 1907, tempera/hârtie, 72.6 x 62.1 cm. Galleria de Arte din Vilnius. Mikolaus Čiurlionis

Figura A.2.79. „Sonata primăverii. Andante” 1907, t/h., 72,4x62,6 cm, Galleria de Arte din Vilnius. Mikolajus Čiurlionis



Figura A.2.80. „Exemple de compoziții asociative”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>



Figura A.2.81. „Compoziții asociative emoționale”. Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>

Figura A.2.82. „Primăvara” 1573, u/p, 76 x 64 cm, Muzeul Luvru, Paris. Giuseppe Arcimboldo



Figura A.2.83. „Grădina desfătărilor” triptih, 1503-04, u/pan., 205,5×384,9 cm, Muzeul Prado, Madrid. Hieronymus Bosch

Figura A.2.84. „Dansul” 1909, u/p., 259,7×390,1 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York. Henry Matisse

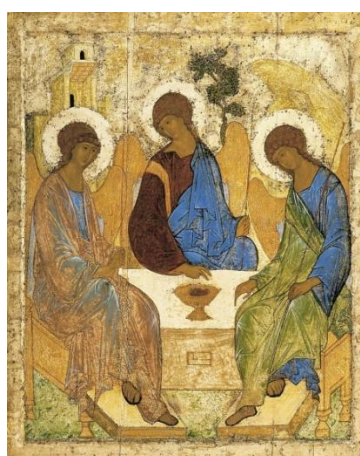
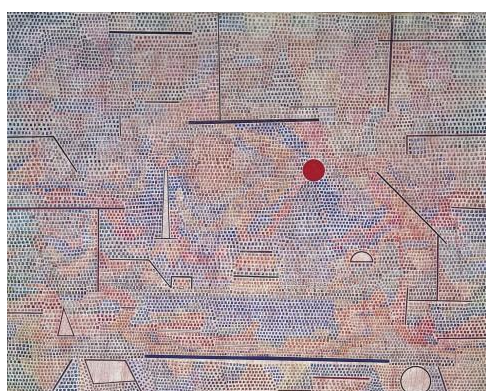


Figura A.2.85. „Lumina și altceva” 1931, acuarelă, ulei, pânză, 95 x 97 cm. Colecție particulară. Paul Klee

Figura A.2.86. „Sfânta Treime” 1425-1427, t/pan., 141.5x114 cm, Galeria Tretiakov, Moscova. Andrei Rubliov

Figura A.2.87. „Înălțarea”, pictură cu fire de pai, ulei, pânză, coajă de copac. Anatol Lazarev

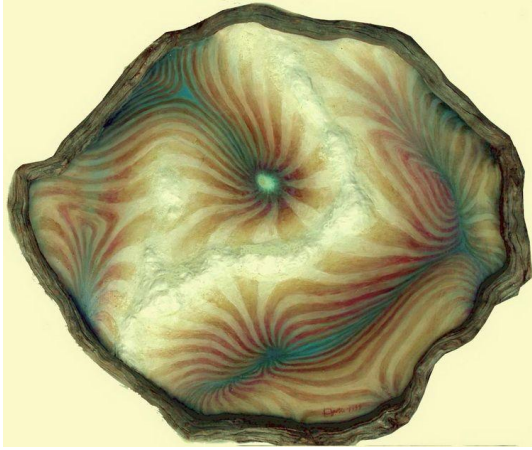


Figura A.2.88. „Pictura onirică” 2013, u/p, colecție particulară. Pavel Guțu

Figura A.2.89. „Bătrânul și călugărul” 1819-1823, u/p, 146 cm × 66 cm, Muzeul Prado, Madrid. Francisco Goya

Figura A.2.90. „Heroic Roses” 1938, Paul Klee



Figura A.2.91. „Cămila” 1920, ulei/carton, 48 x 42 cm, Muzeul de Arte din Düsseldorf. Paul Klee

Figura A.2.92. „Guernica” 1937, u/p., 349x777 cm, Centrul de Artă „Regina Sofia”, Paris. Pablo Picasso

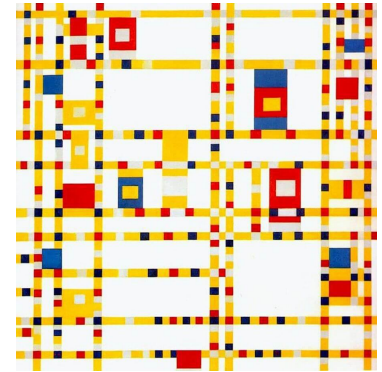
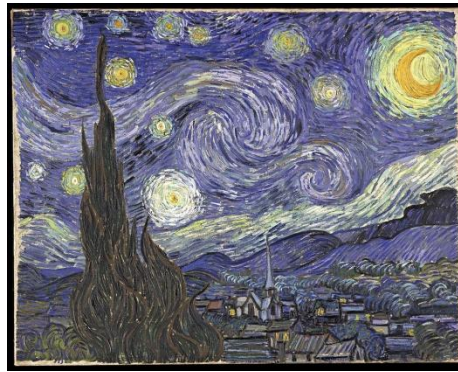


Figura A.2.93. „Ruperea pecetei a cincea a Apocalipsului” 1608–1614, u/p, 225 x 193 cm, Muzeul Metropolitan de Arte, New York. El Greco

Figura A.2.94. „Noaptea înstelată” 1889, u/p., 73,7×92,1 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York. Vincent Van Gogh

Figura A.2.95. „Boogie Woogie pe Broadway” 1942 –1943, u/p., 127x127 cm, Muzeul Arte Moderne, New York. Piet Mondrian



Figura A.2.96. „Mere și portocale” 1899, u/p., 74×93 cm, Muzeul d'Orsay, Paris. Paul Cézanne

Figura A.2.97. „Ritm” 1930, u/p, 69.6 x 50.5 cm, Muzeul National de Artă Modernă, Paris. Paul Klee

Figura A.2.98. „Nunta Fecioarei Maria” Renavel Santi



Figura A.2.99. „Cina cea de Taină ” 1495-1498, tempera/frescă, 460x880 cm, Biserica Santa Maria dell Grazie, Milano Leonardo da Vinci

Figura A.2.100. „Peștii roșii” 1912, u/p, 147 x 98 cm. Muzeul de Arte Plastice „A. Pușkin”, Moscova. Henri Matisse

Figura A.2.101. „Floarea-soarelui”, u/p. Andrei Sârbu

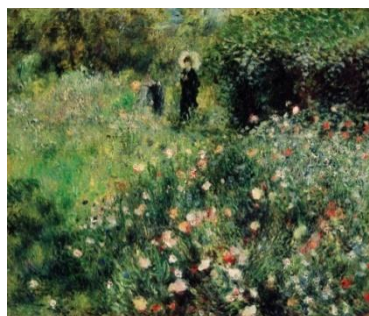


Figura A.2.102. „Reflexe” 1991, u/p, 120x100 cm. Andrei Sârbu

Figura A.2.103. „Peisaj de vară” 1873, u/p, 65 x 55 cm. Pierre-Auguste Renoir

Figura A.2.104. „Copacul gri” 1911, u/p., 78,5x107,5 cm, Muzeul Municipal, Haga, Olanda. Piet Mondrian



Figura A.2.105. „Ispitele Sfântului Antonie” 1505, triptih, u/lemn. Muzeul Național de Arte Antiga, Lisabona. Hieronymus Bosch

Figura A.2.106. „Ispita Sfântului Anton” 1946, u/p, 90 x 119,5 cm. Muzeul Regal de Arte Frumoase Bruxelles, Belgia. Salvador Dali



Figura A.2.107. „Viile roșii în Arles” 1888, u/p, 75 x 93 cm, Muzeul de Arte Plastice „A. Pușkin”, Moscova. Vincent van Gogh

Figura A.2.108. „Noua Armonie” 1936, u/p, 93.7 x 66.4 cm, Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York. Paul Klee

Figura A.2.109. „Stonehenge” 1835, acuarelă/hârtie, 38.7 x 59.1 cm. Muzeul Victoria și Albert, Londra. John Constable



Figura A.2.110. „O pereche de ghete vechi” 1886, u/p., 37.5x45 cm, Muzeul Van Gogh, Amsterdam. Vincent Van Gogh

Figura A.2.111. „Bețivul” 1912, u/p., 85 × 115 cm, colecție privată. Marc Chagall

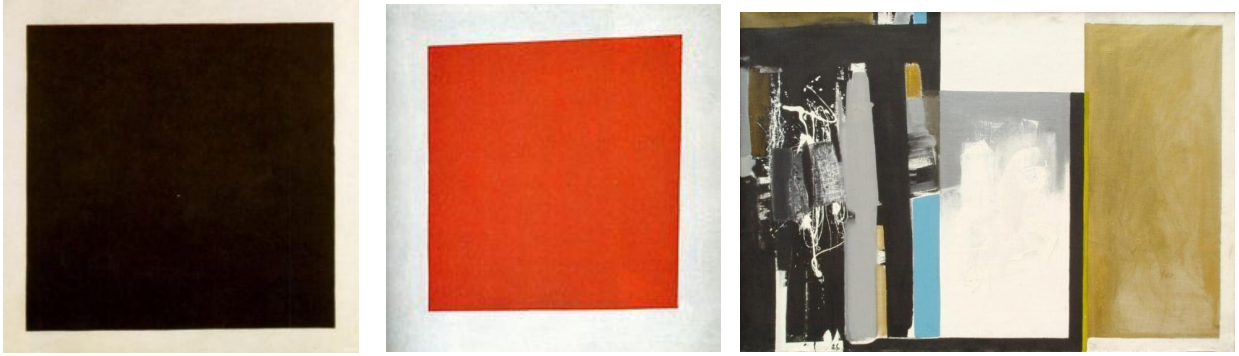


Figura A.2.112. „Patratul negru” 1915, u/p., 80x80 cm, Galereia Tretyakov, Moscova. Kazimir Malevici

Figura A.2.113. „Patratul roșu” 1915, u/p., 53x53 cm, Muzeul de Artă Rus, Sankt-Petersburg. Kazimir Malevici

Figura A.2.114. „Sonet” 1989, u/p, Andrei Sîrbu



Figura A.2.115. „Design de tapet cu lebede și stuf” 1883, acuarelă, guaș/hârtie. Walter Crane

Figura A.2.116. „Composition XI” 1918, u/p. 64.6 x 109 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Theo van Doesburg

Figura A.2.117. „Cal albastru” 1911, u/p, 112 x 84,5 cm, colecția Bernhard Koehler, Berlin. Franz Marc



Figura A.2.118. „Casa din Estake” 1908, u/p, 73 x 59,5 cm. Kunstmuseum Bonn. Germany. George Braque.

Figura A.2.119. „Băuturile din vechiul Marc, sticla și jurnalul”, pictură colaj. Pablo Picasso

Figura A.2.120. „Mandala tibetană Buda Șachiamuni” Disponibil: <https://es.wikipedia.org/wiki/mandala>

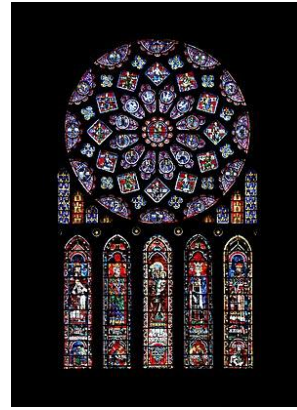
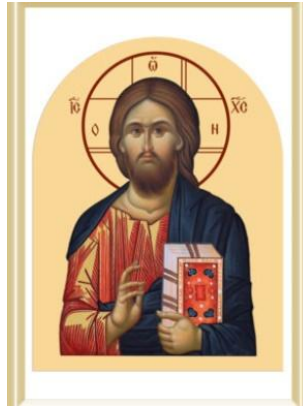


Figura A.2.121. „Ritmuri” 1934, u/p., 145 x 113 cm, Centrul de Arte „Georges Pompidu”, Paris. Robert Delaunay
 FiguraA. 2.122. „Icoană creștină” Disponibil: <http://www.icoaneortodoxe.com.ro>
 Figura A.2.123. „Rozetă” Catedrala din Chartres, Franța

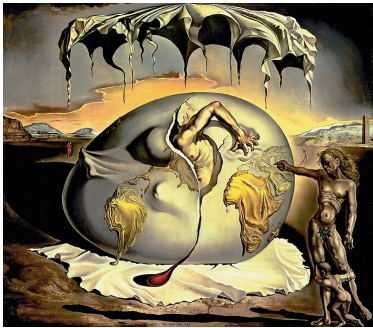


Figura A.2.124. „Copil geopolitic” 1943, u/p., 44,5x52 cm, Muzeul „S. Dali” Sent PETERSBERG, Florida, SUA. Salvador Dali
 Figura A.2.125. „Metamorfoza lui Narcis” 1937, u/p., 50,8 × 78,3 cm, Galeria contemporană Teit, Londra. Salvador Dali
 Figura A.2.126. „Leda și lebedă” 1515-1520, u/p., 69.5x73.7 cm, Muzeul Wilton, Britania. Cesare da Sesto

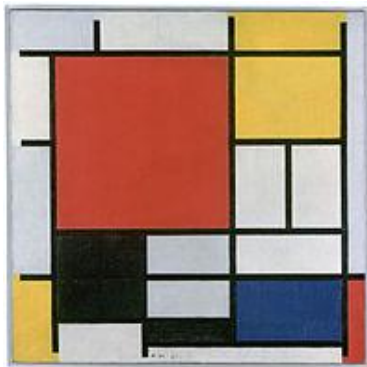


Figura A.2.127. „Compoziție în roșu, galben, albastru și negru” 1921, u/p., 59,5x59,5 cm. Kunstmuseum Haaga, Niderlande. Piet Mondriaan
 Figura A.2.128. „Rayonism roșu” 1913, acuarelă/hârtie. Mikhail Larionov
 Figura A.2.129. „Ochiul atotvăzător”, simbol creștin



Figura A.2.130. Hexagramă religioasă (Mandala lui Vajravahari) Disponibil:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vajravahari_Mandala.jpg

Figura A.2.131. Vitraliu. Steaua lui David. Sursa: Templul Coral, București

Figura A.2.132. Icoană creștină. Disponibil: <http://www.crestinortodox.ro>



Figura A.2.133. „Turnul Babel” 1563, ulei pe lemn, 114×155 cm. Muzeul Kunsthistorisches Viena. Pieter Bruegel cel Bătrân

Figura A.2.134. Mozaic cu Labirint, în centru cu minotauromahia. Vilă romană din sec. I d.Hr., Cremona

Figura A.2.135. Labirint cu Iisus Hristos Pantocrator. Biserica San Francesco, Alatri, Italia



Figura A.2.136. Mozaic simetric, <https://pixnio.com/ro/arta/arabesque-mozaic-simbol-simetrie-arta-model-decor-textura>

Figura A.2.137. „Suprematism”, 1916, u/p, Muzeul de Artă, Krasnodar. Kazimir Malevici

Figura A.2.138. Fractal, Disponibil: <https://www.mixdecultura.ro/2016/10/ce-sunt-fractalii/>

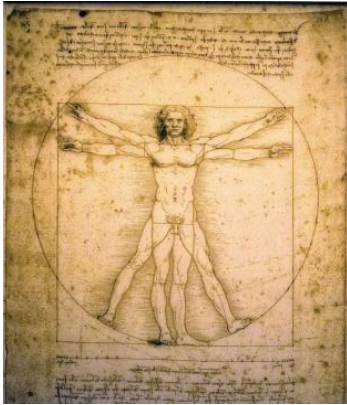


Figura A.2.139. „Omul vitruvian” 1490, cerneală/hârtie, 35x26 cm, Galeria Academiei din Veneția. Leonardo da Vinci

Figura A.2.140. „Cina cea de Taină” 1495–1498, ulei, tempera/ipsos, 460 x 880 cm. Biserica Santa Maria delle Grazie, Milano. Leonardo da Vinci



Figura A.2.141. „Nașterea lui Venus” 1484, temp./pânză, 172, 5x278,5 cm Galeria Uffizi, Florența. Sandro Botticelli

Figura A.2.142. „Crearea lui Adam” 1511, frescă, 2,8x5,7 m, Capella Sixtină, Vatican. Michelangelo Buonarroti



Figura A.2.143. „Natură moartă cu gutui, lămâi, pere și struguri” 1887, u/p. Vincent Van Gogh

Figura A.2.144. „Fata cu cercei de perla” 1665, u/p, 44,5 × 39 cm. Muzeul Mauritshuis, Haga. Jan Vermeer

Figura A.2.145. „Închinarea magilor” 1634, u/p, Peter Paul Rubens



Figura A.2.146. „Femei algeriene” 1834, u/p., 180 x 229 cm. Luvru, Paris. Eugene Delacroix

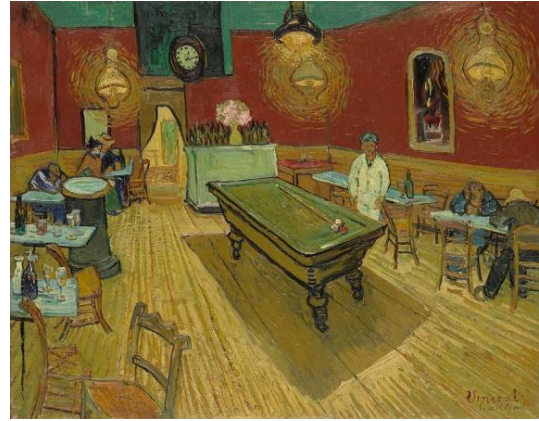


Figura A.2.147. „Barul de noapte” 1888, u/p., 72.4 x 92.1 cm, Muzeul de Artă New Haven, Connecticut. Vincent Van Gogh

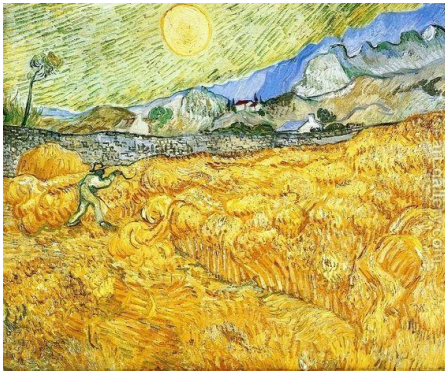


Figura A.2.148. „Secerătorul II” 1889, u/p., 73x92 cm, Muzeul Kröller-Müller, Oterllo, Niderlande. Vincent Van Gogh



Figura A.2.149. „Munții Himalai” 1924, temp./carton, 47x79 cm, Muzeul Artă Orientală, Moscova. Rerih Nicolai



Figura A.2.150. „Asociații cromatice” Disponibil: <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-zanyatiya-associativnaya-kompoziciya-v-processe-izucheniya-osnov-cvetovedeniya-6116210.html>

Figura A.2.151. „Roșu Galben Albastru” 1925, u/p., 127 x 200 cm. Muzeul Național de Arte Moderne, Moscova. Wassily Kandinsky



Figura A.2.152. „Bucuria vieții” 1906, u/p., colecția privată a lui Barnes. Henri Matisse

Figura A.2.153. „Pescarii în mare” 1796, u/p., 91x122 cm, Galeria Națională de Artă, Londra. William Turner



Figura A.2.154. „Grecia pe ruinele Missolunga” 1826, u/p, 208 cm × 147 cm. Muzeul Beaux Arts Bordeaux. Eugene Delacroix

Figura A.2.155. „Carul cu boi” 1899, u/p, Nicolae Grigorescu



Figura A.2.156. „Natură statică cu covor” 1965, u/p. Elena Bontea

Figura A.2.157. „Separarea luminii de întuneric” 1473, frescă, tavanul Capelei Sixtine. Michelangelo

Figura A.2.158. Icoană „Schimbarea la față”, pictură pe lemn, sec. XVII. Muzeul de Artă, București



Figura A.2.159. „Amor dormind” 1608, u/p, 72 × 105 cm. Palatul Pitti, Florența. Michelangelo Caravaggio

Figura A.2.160. „Rondul de noapte” 1642, u/p, 379,5 × 453,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Figura A.2.161. „Revolta paletei” 1976, ulei, gazete, hârtie. Andrei Sârbu



Figura A.2.162. „Apariția Căii Lactee” 1575, u/p, 149,4x168 cm. Galeria Națională Londra. Jacopo Tintoretto

Figura A.2.163. „Gelozia” 1892, u/p, 66 × 89 cm. Muzeul Pușkin, Moscova. Paul Gauguin

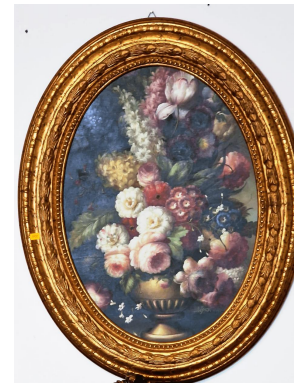
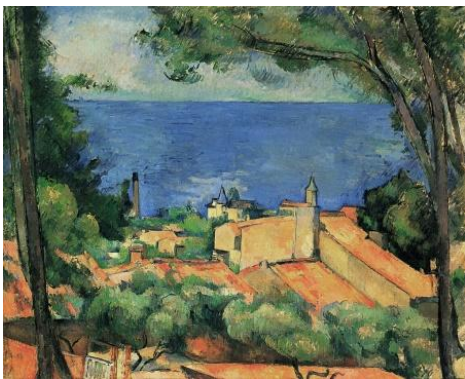


Figura A.2.164. „Golful Marsiliei de la Estaque” 1886, u/p, 80.2 x 100.6 cm. Institutul Arte Cicago. Paul Cézanne

Figura A.2.165. „Fără titlu” 1955, u/p. Hans Hartung

Figura A.2.166. Pictură flamandă cu flori. Autor necunoscut.



Figura A.2.167. „Furia” 2021, instalație de artă contemporană. Disponibil: <https://www.enlife.ro/catalog/arta-47>
Figura A.2.168. „Ultima călătorie a navei „Brave” 1839, u/pânză pe William Turner
Figura A.2.169. „Înger în devenire” 1934, u/pânză pe placaj, 50,7 × 50,7 cm. Colecție privată, Elveția. Paul Klee

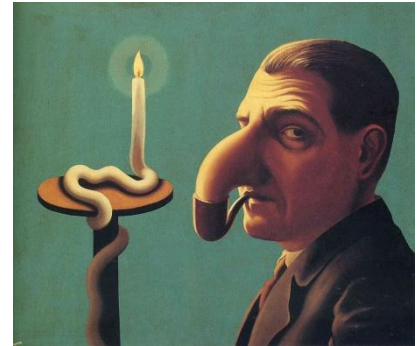


Figura A.2.170. „Fără titlu” 1962, Henri Michaux
Figura A.2.171. „Hector și Andromeda” 1924, u/p, Colecția Peggy Guggenheim, Veneția. Giorgio de Chirico
Figura A.2.172. „Lampa filosofului” 1936, u/p, 50 x 60 cm. Colecție privată. Rene Magritte



Figura A.2.173. „Pădure și hulub” 1927, u/p, Max Ernst
Figura A.2.174. „Un pahar pe masă” 1909, u/p, 34,9 x 38,7 cm. Galereea Arte Moderne Tate, Londra. Georges Braque
Figura A.2.175. „Steaua matinală. Constelație” 1959, stencil/hârtie, 36 x 43.5 cm. Joan Miró

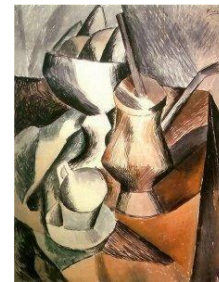
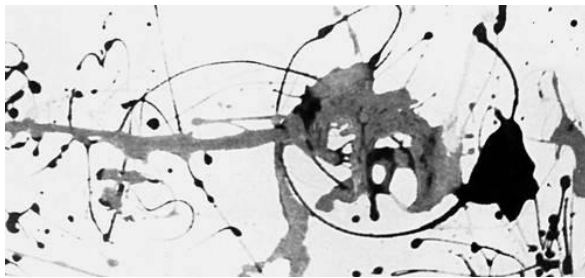


Figura A.2.176. Pictura „№ 23”, 1949. Paul Jackson Pollock

Figura A.2.177. „Coș cu fructe” 1596, u/p, 64.5 x 46cm. Pinacoteca Ambrosiana, Milano, Italia. M. Caravaggio

Figura A.2.178. „Natură moartă cu ciocolatieră” 1909, acuarelă/hârtie. Pablo Picasso

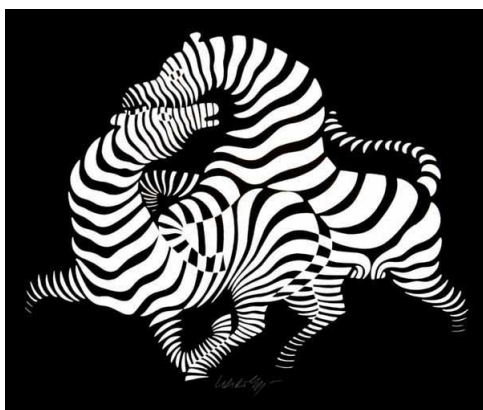


Figura A.2.179. „Zebre alergând” 1937, serigrafie. Viktor Vasarely

Figura A.2.180. „Grădina Castelului” 1931, u/p, 67.2 x 54.9 cm. Paul Klee

Figura A.2.181. „Cupidon, Venus și Timpul” 1540 – 1545, ulei/lemn, 147 x 117 cm. Gallery National Londra. Agnolo Bronzino

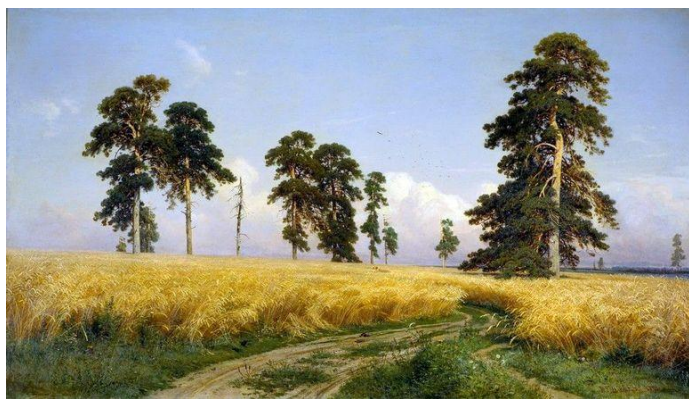
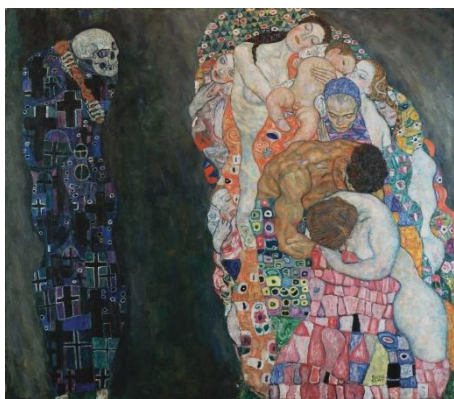


Figura A.2.182. „Moarte și viață” 1908, u/p., Gustav Klimt

Figura A.2.183. „Lanul de secară” 1878, u/p., 107x187 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Ivan Şişkin



Figura A.2.184. „Moină” 1871, u/p., 53.3x107 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Fiodor Vasiliev
 Figura A.2.185. „Liniștea eternă” 1894, u/p., 152x207.5 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Isaak Levitan

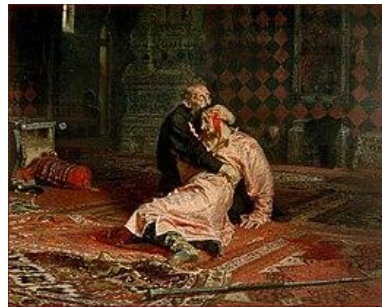


Figura A.2.186. „Drumul spre Appii la apus de soare” 1845, u/p., 44 × 61 cm. Galeria Tretyakov, Moscova. Alexandru Ivanov
 Figura A.2.187. „Ioan cel Groaznic și fiul său” 1880-1883, u/p., 199,5 × 254 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Ilya Repin
 Figura A.2.188. „Marea” 1844, u/p. Galeria Tretyakov, Moscova. Ivan Aivazovski

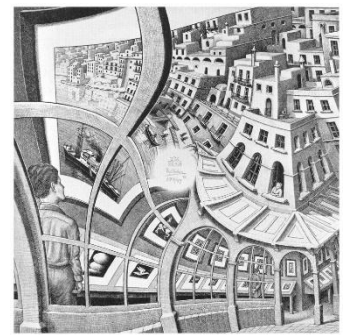
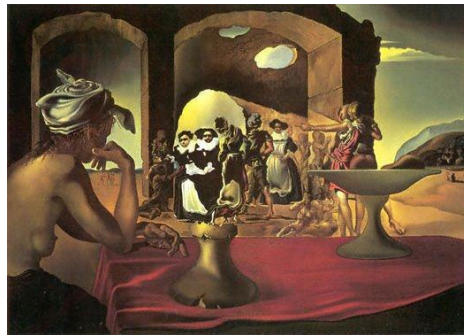


Figura A.2.189. „Somnul lui Narcis” 1980 u/pan., 120x120 cm. Salvador Dali
 Figura A.2.190. „Piața de sclavi cu bustul lui Voltaire care dispare” 1940, u/p. Salvador Dali
 Figura A.2.191. „Expoziția stampelor”, mezzotinto/ litografie. Maurits Cornelis Escher



Figura A.2.192. „Orfeu o salvează pe Euridice din infern” 1861, u/p., 112,3 x 137,1 cm. Muzeul Arte Plastice, Houston . Camille Corot

Figura A.2.193. „Coborarea lui Hristos în iad, pictură de Andrea Mantegna. 1468.

Figura A.2.194. „Întoarcerea fiului risipitor“ 1663-1669, u/p., 262×206 cm, Muzeul Ermitaj, Sankt- Petersburg. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn

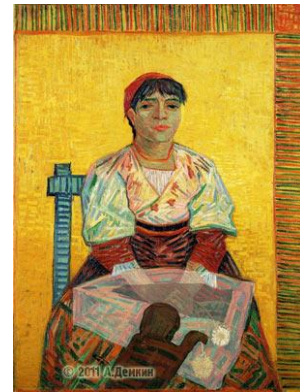


Figura A.2.195. „Boieroaica Morozova” 1887, u/p., 304x587.5 cm, Galeria Tretyakov, Moscova. Vasiliu Surikov

Figura A.2.196. „Italiana” 1887, Muzeul d'Orsay, Paris. Vincent Van Gogh (leagănul ascuns)



Figura A.2.197. „Crearea lui Adam” 1511, frescă, 280 x 570 cm. Capela Sixtină. Michelangelo Buonarroti. (e sesizată imaginea creierului uman pe fondalul lui Dumnezeu (imaginea Sinelui).

Figura A.2.198. „Vulturul” identificat de Sigmund Freud în tabloul „Sf. Ana, Fecioara și Pruncul”



Figura A.2.199. „Pictură murală de la Curtea de Argeș”, România

Figura A.2.200. „Portet votiv cu domnitori”. Curtea de Argeș, România

Figura A.2.201. „Tetraevangheliarul lui Paladie”, 1489



Figura A.2.202. „Ștefan cel Mare”, frescă contemporană din timpul vieții domnitorului, anul 1488, Mănăstirea Voroneț

Figura A.2.203. „Oșteni moldoveni din epoca lui Ștefan cel Mare”. Frescă din biserica din Părhăuți, Suceava

Figura A.2.204. „Arc scurt moldovenesc purtat în tolbă de șold”. Frescă, Mănăstirea Humor



Figura A.2.205. „Ursarii”. Pictură exterioră a bisericii Olari Covrești din Horezu, județul Vâlcea, 1826. zugrav Ilie ot Teiuș

Figura A.2.206. Ilustrarea proverbului „A vedea gunoiul din ochiul altuia și a nu vedea bârna din propriul ochi”. Pictură exterioră a bisericii Nașterea Maicii Domnului din Piscu Mare, comuna Stoieniști, județul Vâlcea, începutul secolului al XIX-lea.

Figura A.2.207. „Ștefan cel Mare și Sfânt și familia sa”, pictură murală, mănăstirea Voroneț



Figura A.2.208. „Țărăncă cu fus” 1895-1905, u/p., Nicolae Grigorescu

Figura A.2.209. „Nistru la Criuleni” 1896, u/p., 59 x 116 cm. Pavel Piskariov

Figura A.2.210. „Portret de model, Ecaterina Grosu” 1922, ulei/ hârtie, 51 x 42 cm. Kogan Șneer

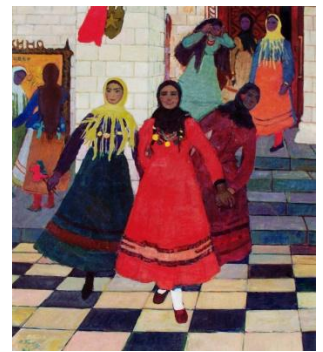
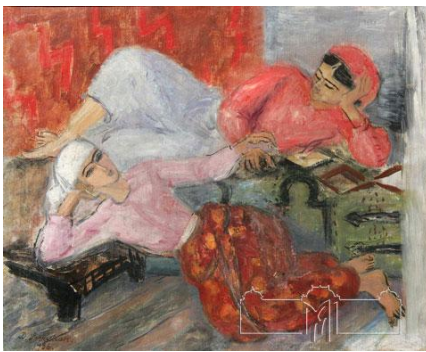


Figura A.2.211. „Odalisce” 1936, u/p., 50 x 62. Dimitrie Sevostianov

Figura A.2.212. „Lichidarea analfabetismului” 1946, u/p., 69 x 85 cm. Moisei Gamburg

Figura A.2.213. „Fetele din Ceadr-Lunga” 1960, u/p., 193 x 172 cm. Muzeul Național de Artă a Moldovei, Chișinău. Mihai Grecu

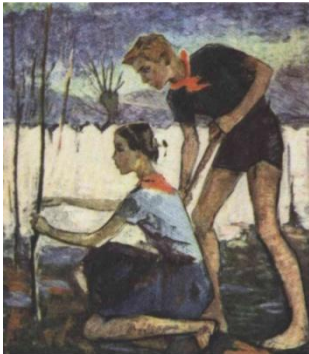


Figura A.2.214. „Plantarea pomilor” 1961, u/p., 122x144. Valentina Rusu-Ciobanu

Figura A.2.215. „Seara pe deal” 1967, u/p., Eleonora Romanescu

Figura A.2.216. „Istoria unei vieți. Copilărie” 1967, triptic, tempera, u/p., 130 x 140 cm. Galereea Tretyakov, Moscova. Mihai Grecu



Figura A.2.217. „Fericirea lui Ion” 1967, u/p., 212 x 130 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău. Igor Vieru
 Figura A.2.218. „Natură statică cu covor”, 1964, u/p. Elena Bontea



Figura A.2.219. „Trenul prieteniei” Valentina Rusu-Ciobanu
 Figura A.2.220. „În doi. Schimbul de noapte” 1972. Igor Vieru
 Figura A.2.221. „Miez de vară”, u/p. Igor Vieru



Figura A.2.222.. „Podul de la Vilcovo” 1963, u/p. Ada Zevin
 Figura A.2.223. „Fântână la Butuceni” 2003, u/p., 35x35 cm. Ludmila Țonceva
 Figura A.2.224. „Natură statică pe fonul mării” 1991, u/p., 60 x 60 cm. x/m. Ludmila Țonceva



Figura A.2.225. „Natură statică” u/p., Ada Zevin

Figura A.2.226. „Legendă” u/p., Eleonora Romanescu

Figura A.2.227. „Dansul zestrei la Camenca” u/p., Muzeul Național de Artă al Moldovei. Elena Bontea



Figura A.2.228. „La cumătra lăudată” 2011, u/p., colaj textil, 1000 x750 cm. Ecaterina Ajder

Figura A.2.229. „Ospitalitate” 1966-1967, u/p., Mihai Grecu

Figura A.2.230. „Vulcan” 1977, u/p., bitum. Mihai Grecu



Figura A.2.231. „Microcosmos 1982, u/p., bitum, aur. Mihai Grecu

Figura A.2.232. „Geneză. Flori de mucegai” 1977, u/p., bitum. Mihai Grecu

Figura A.2.233. „Balta tomnatică”, 1976, u/p, 72 x 66. Ada Zevin



Figura A.2.234. „Buchet în vas albastru”, u/p., Ada Zevin

Figura A.2.235. „Autoportret”, u/p., Ada Zevin

Figura A.2.236. „Lumini de seară”, u/p., pigment auriu, Ada Zevin

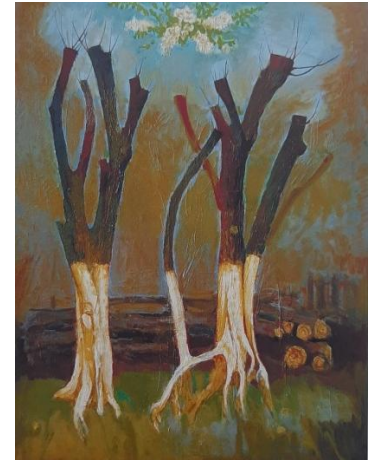


Figura A.2.237. „Câte ceva despre cai și ape” 1981, u/p., Igor Vieru

Figura A.2.238. „Amândoi” 1968, u/p., Muzeul Național de Artă al Moldovei. Igor Vieru

Figura A.2.239. „Moartea salcânilor” 1979, u/p., 102 x 86 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei. Igor Vieru

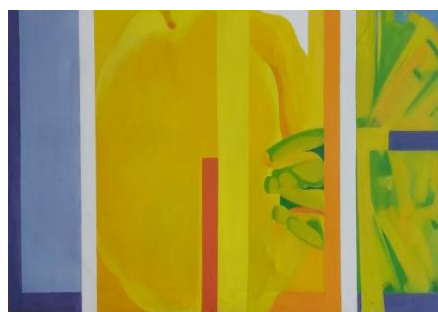


Figura A.2.240. „Meșterul Manole” 1981, u/p., Igor Vieru

Figura A.2.241. „Fructe și floarea-soarelui”, u/p., Andrei Sârbu

Figura A.2.242. „Gutuie” 1998, u/p., 84 x 85 cm. Andrei Sârbu



Figura A.2.243. „Regizorul Emil Loteanu” 1967, u/p., 119 x 113 cm. Muzeul Național de Artă al Moldovei. Valentina Rusu-Ciobanu.

Figura A.2.244. „Portretul lui Ion Druță” 1972, ulei, tempera/pânză, 79 x 70 cm. Muzeul Național de Literatură Mihail Kogălniceanu. Valentina Rusu-Ciobanu.

Figura A.2.245. „Portretul lui Grigore Vieru” 1972, tempera/pânză, 70 x 54 cm. Muzeul Național de Literatură Mihail Kogălniceanu. Valentina Rusu-Ciobanu.



Figura A.2.246. „Plantarea pomilor” 1961, u/p, 122x144 cm. Valentina Rusu-Ciobanu.

Figura A.2.247. „Filosofia oului negru” (Omagiu lui N. Stănescu), 1997, u/p., 49 x 34 cm. Eleonora Brigalda-Barbas

Figura A.2.248. „Arlechini imperiali” 2019, sculptură decorativă – lemn, metal, pictură, 143 × 65 × 20 cm. Elena Samburic



Figura A.2.249. „Biserică” u/p., Ghenadie Jalbă

Figura A.2.250. „Natură statică cu floarea-soarelui ” 1992, u/p., Vasile Cojocaru

Figura A.2.251. „Cuibul Păsării Albastre” 2000, u/p., 100 x 80 cm. Dumitru Bolboceanu



Figura A.2.252. Pictură. Expoziția personală „Raze de lumină”.Andrei Mudrea
Figura A.2.253. „Fără titlu” 2017, acrilic/pânză, 140 x 150 cm. Tudor Zbârnea
Figura A.2.254. „Life Abstract” de Ana Costov, pictură în ulei pe pânză.

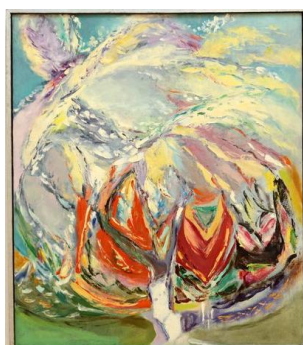


Figura A.2.255. „Pomi în floare”, u/p. Inessa Țâpin
Figura A.2.256. „Omagiu lui Bach” 1973, tehnică mixtă/pânză, 64,5 x 71 cm. Colecția națională de pictură. Ada Zevin
Figura A.2.257. „Compoziție” 1994, u/p., 58 x 70 cm. Colecția națională de pictură. Ion Pacea

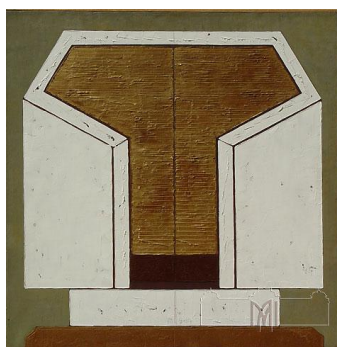


Figura A.2.258 „Domnișoara cu pălărie” 2000, u/carton, 84 x 98 cm. Colecția națională de pictură. Dimitrie Peicev
Figura A.2.259. „Tron” 1984, u/p., 89,5 x 89, 5 cm. Colecția națională de pictură. Marin Gherasim
Figura A.2.260. „Interferențe” 2020, u/p., 100 x 120 cm. Andrei Negură

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personal că materialele prezentate în teza de doctor sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Cojocaru, Stela

17 februarie 2025

**INFORMAȚII
PERSONALE**



Stela Cojocaru

📍 Chișinău
 ☎ 079015308
 ✉ cojocaru_stela@mail.ru
 Sexul: Femenin
 Data nașterii: 22-05-1974

**STUDIILE PENTRU
CARE SE CANDIDEAZĂ**

Doctorat

**EXPERIENȚA
PROFESIONALĂ**

27.10.97- 30.10.00- dactilograf-grefier
 08.11.2000-01.07.2003- specialist, functionar public CM Edineț
 12.03.2001 - obtinut grad „consilier rangul trei, functionar public”

2003 - studii și activități individuale
 2014 - profesor de arta plastică, centrul „Atena” Chișinău
 2016 - conducător de cerc arte plastice, CCT Buiucani Chișinău

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

Universitatea de Stat din Moldova , fac.de biologie, 1996
 Universitatea Pedagogica de Stat “Ion Creanga”, fac.de arte plastice și design, 2012,
 artist plastic
 Universitatea Pedagogica de Stat “Ion Creanga”, masterat, pictura de șevalet, 2014
 Universitatea Liberă Internațională Moldova, doctorat în teoria artelor, 2017
 Cursuri de calificare:
 Cursul de designer grafic (fotosop,corel), 2015
 Cursul Educație și formare în învățământul extrașcolar, 2023

COMPETENTE PERSONALE

Limba maternă

română

Alte limbi străine cunoscute

franceză

| INTELEGERE | | VORBIRE | | SCRIERE |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Ascultare | Citare | Participare la conversație | Discurs oral | |
| utilizator elementar | utilizator elementar | utilizator elementar | utilizator elementar | utilizator elementar |

AUTOEVALUARE

Competențe digitale

| Procesarea informației | Comunicare | Creare de conținut | Securitate | Rezolvarea de probleme |
|------------------------|----------------------|----------------------|----------------------|------------------------|
| Utilizator elementar | Utilizator elementar | Utilizator elementar | Utilizator elementar | Utilizator elementar |

Designer în programe grafice 2015

Permis de conducere

Nu dețin

Competențe și aptitudini organizatorice

Organizare a activității cercului de arte plastice, seminarelor, master-clasurilor.

INFORMATII SUPLIMENTARE

Publicații

16 publicații științifice în reviste naționale și internaționale

Prezentări

Ilustrator de carte „Îmi place să mănânc crudități” Ghid pentru educatori, învățători ai claselor primare, părinți. Autori: Victori Zepca, Florica Valeria Iacob, Cojocaru Stela, Coroleac Oxana, Pavel Anton.

Proiecte
Conferințe
Seminarii
Distincții
Afilieri
Referințe
Citări
Cursuri
Certificări

Autoare de lecții de pictură în proiectul „Educație online”, 2020
Conferințe științifice naționale și internaționale

Seminare tematice și master-clasuri în incinta CCT Buiucani

Expoziții:

Expoziție de grup „Trecutul în viitor” 2013, Biblioteca Municipală B. P. Hașdeu, filiala de arte „T. Arghezi”, coordonator E Brigalda;
Expoziție „Tineretul creator”, 2016, CE „C Brâncuși” ;
Expoziția „Eminesciana” 2018, CE „C Brâncuși”.

**Lista publicațiilor științifice la tema tezei de doctorat
„Pictura ca fenomen plasticizator al gândirii asociative”**

1. FLOREA, E., COJOCARU, S. The presence of the phenomenon of artistic synesthesia in painting. In: Review of artistic education, no. 21-22/2021, p. 244 – 353. Issue 1. ISSN - 2501 – 238X. DOI: 10.2478/rae-2021-0001. Indexată în bazele de date: DOAJ, CEEOL, ResearchGate, Google Scholar.
https://rae.arts.ro/filecase/filetypes/documents/archive/RAE_21_22.pdf
2. Флоря, Е.П., Кожокару С.П. Ассоциативное мышление и его аспекты в живописи / Е.П. Флоря, С.П. Кожокару. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 54–61. - ISSN 2227-2577. Indexată în bazele de date: Biblioteca științifică electronică ELIBRARY, РИНЦ, SCIENCE INDEX.
3. FLOREA, E., COJOCARU, S. Abordarea gândirii asociative în pictură. În: Intertext, Nr. 3/4 (51/52), 2019, p. 228 - 236. Categoria B+. ISSN 1857-3711. CZU 81:7 (5). Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, SCHOLAR GOOGLE.RO, academia.edu.
https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177
4. COJOCARU, S. Concepții și prezențe arhetipale în pictură. În: Intertext, Nr. 1/2 (53/54), 2020, p. 151 - 159. Categoria B+. ISSN 1857-3711. CZU 7.045 (10). Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, SCHOLAR GOOGLE.RO.
https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5013
5. COJOCARU, S. Aspecte evaluative și asociative a formei plastice. În: Intertext, Nr. 1/2 (57/58), 2021, p. 147 - 151. Categoria B+. ISSN 1857-3711. CZU 7.013 (447). DOI: 10.54481/intertext.2021.1.17. Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, SCHOLAR GOOGLE.RO, Dublin Core.
https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/5765
6. COJOCARU, S. Percepția psihosenzorială asociativă și gândirea asociativă: impactul lor asupra imaginii vizuale picturale. În: Intertext, Nr. 1 (59), 2022, p. 119 – 126. Categoria B. ISSN 1857-3711. CZU: 7:114. DOI:10.54481/intertext.2022.1.13. Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, SCHOLAR GOOGLE.RO, academia.edu.
https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588
7. FLOREA, E., COJOCARU, S. Aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 1 (38), 2021, p. 248 - 252. Categoria B. ISSN 2345-1408. Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, DOAJ, SCHOLAR GOOGLE.RO.
https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/130974
8. COJOCARU, S. Valențele semiotice și asociativ-simbolice a formei în pictură. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 4(41), 2021, p. 227-237. Categoria B. ISSN 2345-1408. Indexată în bazele de date: CEEOL, IBN, SCHOLAR GOOGLE.RO.
https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/152299
9. COJOCARU, S. The symbolic and psychosemantic polyvalence of colors. In: Review of artistic education, no. 27-28/2024, p. 231- 239. National University of Arts“George Enescu”, Iași, România. ISSN = 2069 – 7554
10. КОЖОКАРУ, С. Современные аспекты взаимодействия изобразительного искусства и психологии. В: сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре» 28 октября 2021 года, Краснодарский Государственный Институт Культуры, с. 165 – 173. ID: 48116953. ISBN: 978-5-94825-342-8.<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48116953&pff=1>

11. КОЖОКАРУ, С. Психотехнологические аспекты и перспективы изобразительного искусства. В: Сборник научных статей по материалам II Международной научно-практической конференции „Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре”, 9 ноября 2023 г. Россия, Краснодар. гос. ин-т культуры, 281 с. ISBN 978-5-00179-447-9
12. COJOCARU, S. Aportul semiotic al semnului plastic în imaginea artistică picturală. În: materialele de la Conferința științifică internațională online „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, vol.2, 15 mai 2020, Chișinău, AMTAP, pp. 53-54. ISBN: 978-9975-3311-5-9, CZU: 75.04/.05.
https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/116704/gscholar
13. COJOCARU, S. Structured semiotic aspects of associative composition. In: Scientific Collection «InterConf», N3(39), 2020, p. 1091-1101. ISBN 978-0-216-01072-7.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/1091-1101.pdf
14. COJOCARU, S. Aspectele tipologice asociativ semnificative ale semnului plastic în pictură. În: Culegere de articole și materiale ale conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, Ed. 2, 22-23 septembrie 2020, Academia de Științe a Moldovei, Iași - Chișinău, p. 72-76. ISSN 2558 – 894X. Indexată în bazele de date: IBN, Google Scholar.
https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Patrimoniul_cultural_de_ieri_2020_culegere%2Barticole_site.pdf
15. COJOCARU, S. Aspectele psihologice ale desenului ca metodă proiectivă de autocunoaștere. În: materialele Conferinței Științifice Naționale cu Participare Internațională „Probleme ale științelor socioumanistice și ale modernizării învățământului”, Seria XXIII, vol. I, 26 martie 2021, UPS „I. Creangă”, p. 304 – 311. ISBN 978-9975-46-559-5; 978-9975-46-560-1. CZU: 74:159.9.
http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2672/Conf_UPSC_2021_Vol_I.pdf?sequence=3&isAllowed=y
16. COJOCARU, S. Aspectele psihologice ale desenului la adulți și copii. În: materialele Conferinței Științifico-Practice Internaționale „Educația artistic-spirituală în contextul învățământului contemporan: realizări, provocări, perspective”, 30-31 octombrie 2020, Universitatea de Stat „Alec Russo” Bălți, 2021, p. 128-133. ISBN 978-9975-3470-8-2.
https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/155866