

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE
CATEDRA DE GRAFICĂ

SUPORT DE CURS LA DISCIPLINA *Practica de inițiere*

Peisajul în *plein-air*



Autor: Iarîna Savițkaia-Baraghin, doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar
universitar interimar

Chișinău, 2016

Lucrarea a fost aprobată și recomandată pentru publicare de Consiliul științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.

Process-verbal nr. 7 din 19. 10. 2016

Redactor științific: *Aliona Zgardan-Crudu*, doctor în filologie, conferențiar universitar, șefa Catedrei de limba română și filologie clasică, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*.

Referenți: *Tudor Stavilă*, doctor habilitat în studiul artelor, Centrul Studiul Artelor al Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei.

Alexei Colîbneac, profesor universitar, Maestru în Arte, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Savițkaia-Baraghin Iarîna

Peisajul în plein-air: Suport de curs la disciplina "Practica de inițiere" / Iarîna Savițkaia-Baraghin; red. șt.: Aliona Zgardan-Crud; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. de Arte Plastice, Catedra de Grafică. – Chișinău: AMTAP, 2016 (Tipogr. "Primex-Com"). – 124 p.

Bibliogr.: p. 116-120 (148 tit.). – 20 ex.

ISBN 978-9975-4461-6-7.

75.02.047(075.8)

S 29

* Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2016

* Iarîna Savițkaia-Baraghin, autor

* Aliona Zgardan-Crudu, redactor științific

Imagine copertă: Alexei Colîbneac, *Peisaj*, acuarelă

Cuprins

Introducere.....	2
Capitolul 1. Peisajul în contextul evoluției artelor plastice	11
Capitolul 2. Evoluția tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă	33
Capitolul 3. Procedeele și tehnicile de lucru în acuarelă	35
Capitolul 4. Principiile de bază ale procesului de lucru după natură în condițiile de <i>plein-air</i>	38
Capitolul 5. Bazele perspectivei liniare și aeriene	41
Capitolul 6. Rolul compoziției în crearea peisajului.....	44
6.1. Integritatea.....	45
6.2. Dominanta	46
6.3. Echilibrul compozițional	47
Capitolul 7. Mijloace de exprimare a imaginii plastice	49
Capitolul 8. Recomandări metodice la realizarea studiului de peisaj în condițiile de <i>plein-air</i>	51
Teme și sarcini.....	58
Concluzii	112
Bibliografie	116
Bibliografie selectivă.....	120

Introducere

Practica este o componentă obligatorie în planul de studii, ce asigură consolidarea cunoștințelor teoretice și a abilităților experimentale, contribuind la formarea unui specialist competitiv în domeniul artelor grafice.

Practica de inițiere este o disciplină organică a procesului de studii și are caracter de cunoaștere și creativ. Ea presupune întreținerea unui dialog direct și rezonant cu natura, în scopul studierii analitice a manifestării legităților ei în mediul faunei, florei, mineralelor și interpretarea acestora în mod artistic, prin diferite mijloace și procedee plastice.

Considerăm că este foarte important ca acest studiu să prezinte tot spectrul de transformări în structuri artistice plastice, pornind de la cele apropiate de motivele naturale și ajungând până la abstracții, utilizând plener arsenalul de elemente ale limbajului plastic, tehnologii și procedee.

Practica de inițiere constituie o etapă importantă în sistemul de formare a competențelor profesionale ale pictorului-grafician. La această etapă, se produce generalizarea și sinteza cunoștințelor și abilităților însușite deja, aceasta fiind o condiție a dezvoltării ulterioare a dexterităților profesionale la etapele următoare ale procesului de instruire.

Acestei etape îi este rezervat un volum de timp important în orarul procesului de studii – două săptămâni toamna și două săptămâni primăvara.

Toate etapele practicii de inițiere tratează sarcini metodico-didactice esențiale, care țin de însușirea principiilor de bază de organizare a unui spațiu artistic; îmbogățesc considerabil limbajul plastic și imaginativ; elucidează principiile abordării decorative a formelor naturale și vegetale; dezvoltă gândirea imaginativă, pregătind baza pentru dezvoltarea ulterioară a abilităților formate, conform curricula la specialitatea *Grafica*.

Scopul practicii de inițiere constă în consolidarea și extinderea cunoștințelor și abilităților obținute de studenți la orele de desen și pictură,

însușirea aplicării creative a acestora în spațiul deschis în condițiile iluminării naturale, precum și în dezvoltarea unor imaginații estetice în procesul comunicării nemijlocite cu natura, ceea ce constituie un aspect deosebit de important în formarea în general a capacităților artistice ale viitorilor pictori.

Practica demonstrează că studenții care sunt obișnuiți să lucreze în condiții de atelier, ieșind în *plein-air*, se pierd în căutarea raporturilor coloristice în mediul aerian. În consecință, paleta cromatică devine destul de limitată, fapt menționat tranșant de cunoscutul iluminist francez al secolului al XVIII-lea Denis Diderot: *Cel care nu a studiat și nu a simțit efectul luminii și al umbrei în câmpuri și păduri, pe acoperișuri de case sătești și urbane, ziua și noaptea, să lase pensula din mână, în mod deosebit, să nu-și pună în gând să devină peisajist* [1, p 57].

Peisajul este cel mai popular gen al artei plastice, fiind abordat, practic, de fiecare pictor. O gamă largă de posibilități de lucru cu imagini din natură permite fiecărui artist să-și elaboreze propriul stil. Mediul natural al lumii înconjurătoare vizibile, în toată integritatea și armonia sa, reprezintă o sursă nesecată de cunoștințe, analize și percepții, un izvor prețios de idei și principii pe care un plastician profesionist le folosește pentru transformarea socială și culturală a spațiului.

C. Korovin scria despre peisaj următoarele: *Peisajul nu poate fi pictat fără vreun scop, doar pentru că este frumos, el trebuie să conțină istoria sufletului. El trebuie să fie ca sunetul ce corespunde sentimentelor cordiale. Este dificil a exprima aceasta prin cuvinte, seamănă atât de mult cu muzica* [2, p. 55].

Peisajul este o *priveștiște a naturii, iar ca gen al artelor plastice se identifică, prin crearea unei imagini a naturii sau a unei localități, cu diverse aspecte ale pitorescului expresiv și farmecului unor locuri concrete sau imaginare* [3, p. 28].

Giorgio Vasari folosește termenul *peisaj* cu sensul de „priveștiște ca subiect al picturii”. Danielle Bartoli considera că peisajul văzut [...] *prin golul unei*

ferestre sau prin orișice deschizătură, după bunul său plac, se arată în depărtare ca un peisaj în tonuri estompate [4, p. 89].

Pierto Fantani și Jiuseppe Rigutini definesc peisajul *ca o întreagă priveliște sau o parte din ea, în măsura în care este aleasă pentru a fi subiect al picturii* [5, p. 241].

Peisajul este, potrivit lui Assunto, un element într-un sistem complex, ce cuprinde deopotrivă spațiul, locul și timpul [6, p. 158].

Nicola Zingarelli, cel mai cunoscut filolog italian din perioada interbelică, în *Vocabolariu de la lingua italiana*, tratează termenul *peisaj* ca *aspect al priveliștii, o întindere de pământ locuit și civilizat, ținut cu câmpii, cu munți, râuri, copaci etc.* sau ca un [...] *peisaj minunat al panoramei pământului* [7, p. 48].

Peisajul este un spațiu în care sunt amplasate lucrurile, obiectele văzute în ansamblu, iar întruchiparea lui în artă este reprezentarea spațiului, care reflectă sau cuprinde o viziune complexă a micro- sau macrocosmosului. Prin interpretările spațiului unde începutul și infinitul se contopesc, peisajul poate fi interpretat ca spațiu exterior – al unei localități sau al unei priveliști, văzute panoramic, sau ca spațiu interior –, perceput la o scară dimensională mai mică, reprezentând doar un fragment al vastității peisajului [8].

Procesul de realizare a peisajului în artă denotă că acesta este un produs cultural și intelectual, databil și explicabil din punctul de vedere al istoriei.

Importanța și actualitatea suportului de curs. Suportul de curs tratează o problemă importantă, dar mai puțin cercetată, privind elaborarea unor metode didactice care ar contribui la o dezvoltare mai eficientă a potențialului artistic al viitorilor pictori, la dezvoltarea calităților individuale în cadrul practicii de inițiere la specialitatea *Grafica*. Problema respectivă a avut întotdeauna o importanță deosebită în practica învățământului artistic, fiind și în prezent în vizorul plasticienilor. Principiile de însușire a picturii peisajere, aplicate de maeștrii din trecut, precum și elaborările teoretice ale savanților în domeniul

cromaticii, psihologiei și pedagogiei artelor, devin componente importante în perfecționarea metodelor de instruire a studenților în *plein-air* în condițiile contemporane.

Abilitățile și cunoștințele obținute în procesul realizării sarcinilor de studii în *plein-air* formează măiestria profesională și îmbunătățesc calitatea însușirii picturii și compoziției în atelier. Acest lucru conturează stringența studierii metodelor de instruire și dezvoltare a individualității creative, mai ales în *plein-air*, când *principalul învățător* este natura. În *plein-air* se îmbogățește perceperea cromatică a lumii reale, aflată în mediul aerian, iar relația reciprocă a motivului peisajului cu arhitectura și spațiul determină, la studenți, cunoașterea problemelor de proporționalitate și subordonare în compoziții, educă simțul măsurii și gustul artistic. Perfecționarea măiestriei plastice în mediul natural contribuie la formarea la studenți a necesității de a crea de sine stătător, în special în afara programului de studii, ceea ce constituie o condiție necesară pentru dezvoltarea individualității și măiestriei profesionale ale pictorului.

Suportul de curs accentuează faptul că un loc aparte în pregătirea profesională a studenților îl ocupă practica de inițiere și, în special, desenul peisajului după natură, care formează o anumită atitudine față de lumea înconjurătoare datorită acțiunii estetice a naturii, familiarizării mai largi cu lumea reală, cercetării morfologiei ei, studierii diverselor procedee de executare a peisajului.

Actualitatea cercetării este condiționată de posibilitățile nelimitate ale practicii în *plein-air* în dezvoltarea creativă a studenților, deoarece practica didactico-creativă – *plein-air* – constituie o continuare a procesului de studii la disciplinele *compoziție, pictură, desen* și este o parte componentă a sistemului de pregătire specială a pictorului.

Scopul acestui suport de curs este:

- însușirea procedeelor și tehnicilor de lucru în acuarelă la realizarea lucrărilor în *plein-air*;

- însușirea principiilor de bază ale procesului de lucru după natură în condițiile de *plein-air*;
- studierea consecutivității executării lucrărilor cu divers grad de complexitate, care constituie un element component important al procesului de instruire a studenților.

Acest suport de curs vine să dezvăluie o concepție despre valorile umane-estetice ale viitoarei opere, un conținut despre peisajul grafic și în acuarelă, prezentând etapele nașterii unui peisaj prin diferite mijloace tehnice grafice de executare. Conținutul nu se poate separa de formă; de fapt, se poate, dar atunci nu vom obține o operă de artă demnă de acest nume, ci un obiect artizanal deghezizat în operă de artă. Pentru relevarea conținutului, se impune clarificarea unor probleme teoretice. Aceste aspecte conceptuale sunt legate de experiențe concrete, de rezolvarea unor probleme reale referitoare la imaginile din natură.

Problema științifică soluționată: importanța și actualitatea cercetărilor rezidă în prezentarea practico-aplicativă a informațiilor referitoare la tema *Peisajul în plein-air*.

În suportul de curs sunt identificate și elaborate recomandări metodice eficiente de realizare a sarcinilor în *plein-air*, care permit formarea la studenți a abilităților de bază de realizare a lucrărilor în diferite tehnici grafice în *plein-air* și care contribuie la dezvoltarea capacităților plastice și de creație ale studenților graficieni.

Raționalitatea temei abordate: studierea naturii și creșterea nivelului profesional de posedare a tehnicii picturii în acuarelă trebuie să fie interdependente, în scopul asigurării celor mai eficiente condiții pentru formarea capacităților creative ale specialistului. Aceasta determină în mod special actualitatea suportului de curs. Dat fiind faptul că abordarea creativă a creării unei imagini pictate se bazează pe impresiile obținute nemijlocit din comunicarea cu natura, iar în rezultatul lucrului în *plein-air* apare inspirația, se

nasc idei pentru compozițiile peisajere, necesare pentru activitatea ulterioară de creație.

Acuarela reprezintă un material plastic unic, care contribuie la educarea culturii de percepere a culorii, a gustului artistic, ajută la însușirea spațiului și formei. Cu cât studenții vor însuși mai bine acuarela, cu atât mai ușor și mai accesibil va fi pentru ei procesul de studii ulterior. Studentul care poate lucra în acuarelă însușește cu ușurință tehnica de lucru cu guașa și tempera, vopselele acrilice, uleiul, tehnica de desen pe stofă – baticul.

Activitatea practică. Este necesar să menționăm că posedarea procedeeilor și posibilităților picturii în acuarelă îi ajută pe studenți să însușească nu doar tehnica de lucru în acuarelă, dar și să rezolve un șir de probleme legate de creație: este vorba de soluția compozițională a peisajului; capacitatea de a prinde repede subiectul unui peisaj concret; să manipuleze repede cu suprafața plană a colii de hârtie; să-și dezvăluie capacitățile de creație; să-și dezvolte capacitățile artistice de creație.

Pentru o organizare eficientă a procesului de instruire, este necesar a-l interesa pe student. În acest scop, este rezonabil a valorifica, realiza:

- diverse teme, sarcini, lucrul după natură, după memorie, imaginație și închipuire;
- sarcini de creație orientate spre căutarea de sine stătătoare a soluției imaginative a compoziției;
- studii de scurtă durată ale peisajelor în *plein-air*;
- crearea suporturilor didactico-metodice pe CD;
- masterclass;
- vizionarea și analizarea sarcinilor realizate;
- vizitarea muzeelor și expozițiilor;
- familiarizarea cu tradițiile artei maeștrilor acuarelei;
- organizarea de expoziții studențești.

Explorarea factorilor menționați extinde cercul de interese, îmbunătățește calitatea picturii în acuarelă și în alte tehnici grafice, cultivă dragostea pentru artă, ceea ce, în ultimă instanță, activizează munca de creație a studenților.

Structura suportului de curs: În *Introducere* se realizează o succintă analiză a termenului *peisaj*; se descrie domeniul, importanța și actualitatea suportului de curs, scopul, problema științifică soluționată, raționalitatea temei abordate, activitatea practică, obiectivele generale, finalitățile cursului, metodele de transmitere a cunoștințelor și modalitățile de evaluare.

În primul capitol al suportului de curs, *Peisajul în contextul evoluției artelor plastice*, este elucidată apariția peisajului în artele plastice. Capitolul reflectă originile peisajului în artele orientale și în cele europene.

În capitolul doi, *Evoluția tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă*, sunt descrise succint evoluția și afirmarea tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă, sunt abordate evoluția și afirmarea tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă.

În al treilea capitol al suportului de curs, *Procedeele și tehnicile de lucru în acuarelă*, sunt tratate tehnicile de lucru în acuarelă: *tehnica acuarelei pe uscat* și *tehnica acuarelei pe ud*.

În capitolul patru, *Principiile de bază ale procesului de lucru după natură în condițiile de plein-air*, se definește termenul *plein-air* în pictură, sunt caracterizate principiile de bază ale procesului de lucru după natură în condițiile de *plein-air*.

Capitolul cinci, *Bazele perspectivei liniare și aeriene*, prezintă rolul perspectivei în peisaje. Sunt descrise legăturile perspectivei aeriene, care ajută la redarea corectă și veridică a spațiului.

În capitolul șase, *Rolul compoziției în crearea peisajului*, este abordată noțiunea de *compoziție* în calitate de element de bază al imaginii. Se face o sinteză a celor trei indicatori formali principali ai compoziției: integritatea, prezența dominantei, echilibrul.

Capitolul șapte, *Mijloace de exprimare a imaginii plastice*, se referă la limbajul plastic prin care pictorul vorbește cu noi. În pictura peisajeră, aceste mijloace sunt: *pata, linia, punctul*.

În capitolul opt, *Recomandări metodice la realizarea studiului de peisaj în condițiile de plein-air*, se indică procedeele de realizare a unui studiu în condițiile de *plein-air* și se prezintă etapele de executare a studiului în *plein-air*, cu un șir de reguli și legități necesar a fi respectate în procesul de lucru asupra studiului de peisaj.

În suportul de curs se prezintă teme-sarcini în care sunt recomandate diferite teme de realizare a lucrărilor în timpul *practicii de inițiere*. Fiecare temă conține câteva sarcini de realizare a lucrărilor în *plein-air*, fiind urmată de succinte indicații metodice.

Compartimentul *Concluzii* prezintă o sinteză a obiectivelor de realizare a practicii de inițiere.

Bibliografia, compusă din 72 de titluri, include publicații în limbile română, rusă, engleză, italiană și franceză referitoare la istoria și evoluția peisajului în arta plastică universală și națională, precum și publicații privind metodică realizării lucrărilor în diferite tehnici grafice în *plein-air*.

În suportul de curs au fost incluse lucrări executate de studenți în timpul *Practicii de inițiere*, realizate sub conducerea cadrelor didactice de la Catedra de grafică R. Cuțiuba, V. Koreachin, O. Diaconu, Gh. Diaconu, A. Timuța, A. Colîbneac, O. Diaconu-Catan.

Obiective generale :

- sistematizarea metodelor și procedeele de realizare a unei lucrări în *plein-air*;
- perfecționarea măiestriei profesionale.

Obiectivele unității de învățare:

- descrierea evoluției peisajului în contextul artelor plastice;
- cunoașterea evoluției tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă;

- aplicarea procedeele și tehnicilor de lucru în acuarelă și în alte tehnici grafice în lucrări;
- realizarea independentă a lucrărilor în *plein-air*;
- prezentarea publică a lucrărilor sub formă de expoziție.

Finalitățile cursului:

Studentul

- va analiza evoluția peisajului în contextul artelor plastice;
- va aplica procedeele și tehnicile de lucru în acuarelă și alte tehnici grafice în lucrările realizate în *plein-air*;
- va realiza independent lucrări în *plein-air*;
- va prezenta lucrările realizate în *plein-air* sub formă de expoziție.

Metode de transmitere a cunoștințelor:

- demonstrația; expunerea; discuția; explicația în grup și individual.

Metode activ-participative:

- tipuri de exerciții (inițiale, curente, de evaluare); lucrări practice; observarea; demonstrarea; experimentarea; exersarea; algoritimizarea.

Modalități de evaluare. Evaluarea, ca proces, urmărește progresul studentului la nivel de formare a competențelor profesionale în domeniul artelor grafice. Despre evaluări, studenții sunt anunțați din timp; acestea se efectuează în mod transparent, în conformitate cu curriculumul la disciplina *Practica de inițiere și Regulamentul de organizare a studiilor în învățământul superior în baza Sistemului Național de Credite de Studii*. Activitatea studentului este analizată și evaluată individual sau colectiv, prin vizionări, sub formă de expoziție.

CAPITOLUL 1. PEISAJUL ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI ARTELOR PLASTICE

Monumentele de cultură și artă din lumea antică, păstrate până în zilele noastre, mărturisesc că oamenii, din cele mai vechi timpuri, au încercat să reproducă în imagini natura care îi înconjoară.

Elemente ale peisajului pot fi găsite deja în desenele rupestre. În epoca neoliticului, oamenii primitivi reproduceau în mod schematic pe pereții peșterilor sau pe stâncile lacurilor, pe copaci și pe bolovani diverse ornamente, care reprezentau în mod simbolic bolta cerească, aștrii, părțile lumii. Pe platoul Tassili n'Ajjer din Sahara au fost găsite desene cu scene de vânatoare sau cu mânatul turmei. Alături de figurile umane și cele ale animalelor, este schițat și un peisaj simplist, care nu permite concretizarea locului acțiunii. În arta Orientului Antic și a Cretei, motivul peisajului este un detaliu frecvent al desenelor rupestre. Astfel, în apropiere de localitatea Beni-Hasan din Egiptul de Mijloc, a fost găsită o necropolă în stâncă a căpeteniilor antici care au trăit în secolele XXI-XX î.e.n. Una dintre numeroasele fresce care acoperă pereții încăperilor funerare reprezintă o pisică sălbatică, ce vânează în desișuri. Printre picturile murale din vestitul palat din Knosos, de pe insula Creta, a fost descoperit un desen numit de cercetători *Pitpalaci pe stânci*. Pentru a realiza o reproducere de sine stătătoare a peisajului, pictorul, din câte se vede, trebuie să simtă natura ca ceva opus sie.

Omul primitiv, probabil, se simțea indisolubil legat de lumea înconjurătoare, de aceea ideea unui peisaj *pur* nu-l interesa deloc. Oricum, conform istoriei artelor, depășirea unui oarecare egoism față de peisajul-mediu, în conștiința omului, s-a realizat treptat și destul de lent. Astfel, de exemplu, în picturile murale ale egiptenilor antici nu este prezentată natura, dar peisajul este consemnat prin elemente echivalente: lotus, papură, copaci. Prin echivalența elementelor preluate din același plan, este exprimat elocvent sensul decorativ al

picturii în calitate de ornament al pereților. O asemenea imagine nu urmărește vreo conștientizare etnică sau filosofică. Același caracter îl au și imaginile naturii de pe pereții palatului din Knosos, monument al culturii egeice, care, cronologic, a precedat cultura Greciei Antice. Nici grecii antici nu au cunoscut peisajul ca un gen aparte. Aceștia desenau o fâșie de pământ sau un mal cu prundiși doar pentru a însemna locul acțiunii. Primele informații despre operele de artă le întâlnim în lucrările lui Plinius cel Bătrân și Pausanias le Periegete (secolele I–II d. Hr.) [9; 10].

Până la cal, continuă malul mării, scria istoricul Pausanias despre un tablou al pictorului grec antic Polignot (Polygnotos), *mai departe, pe desen, mare nu este* [11, p. 226].

Pe timpul Republicii Romane au existat imagini asemănătoare cu perceperea noastră a peisajului. Pictorii care le-au creat aveau o anumită închipuire despre perspectiva liniară și cea aeriană, deși nu chiar atât de consecventă. Peisajele sunt pictate larg, nu fără anumite aluzii clare la unele efecte atmosferice de lumini. Tușele libere, vaste sunt așezate una lângă alta, fără a se contopi, și spectatorului i se creează impresia de lumină și aer reale. Ca și pictura peisajeră murală a egiptenilor, ele serveau drept decorațiuni originale de interior pentru locuințe și intrările centrale. În orașul Stabia din Roma Antică, distrus, la fel ca și orașul Pompei, în timpul erupției Vezuviului, printre desenele găsite în casa unui patrician, se distinge fresca *Portul maritim*, care reprezintă un veritabil peisaj marin.

În calitate de gen independent, peisajul apare în arta chineză în secolul al VI-lea. Tablourile din China medievală redau poetic lumea înconjurătoare. Natura măreață și inspirată din aceste lucrări, realizate în special cu cerneală pe mătase, ni se înfățișează ca un univers imens, ce nu are limite. Tradițiile picturii peisajere chineze au avut o influență enormă și asupra artei japoneze. Ele parcă absorb viziunile despre imensitatea și necuprinsul naturii. Munții și apa sunt elementele fundamentale ale compoziției orientale. Propunând o analogie dintre

inimă și corpul uman, chinezii se refereau la munte ca la o *inimă pulsantă*, iar la apă ca la *sângele* acestei inimi. Creând munții și apa ca o sinteză a naturii, artiștii chinezi au produs o declarație filosofică generalizată. Ei au tradus profunda atingere a adevărului prin imagini vizuale. Un renumit pictor peisajer chinez a fost Xu Wei (Figura 1). În perioada dinastiei Min însă, peisajul și-a pierdut importanța în pictură.



Fig.1 Crizantemă și bambuc, Xu Wei

În Europa, peisajul, ca gen separat al artei, a apărut mult mai târziu decât în China sau în Japonia, fiind, inițial, o parte componentă a scenelor mitologice în pictura din Antichitate și Evul Mediu. În Antichitate și în Evul Mediu, peisajele serveau în calitate de fundal al frescelor, reliefurilor și icoanelor, determinând semantica scenelor, în general, cu caracter limitat. În această perioadă, peisajele sunt lipsite de volume iluzorii, sunt stângace ca desen, cu caracter simbolizat.

În această calitate, peisajul transpare în fresca și icoana medievală, având o semasiologie simbolică particulară. Este necesar să menționăm fenomenul unic în arealul artei europene – frescele medievale moldovenești din Moldova de nord, cunoscute prin intermediul decorului bisericilor din secolele XV-XVI: mănăstirile Pătrăuți (1487), Voroneț (1488, Figura 2) [12], Arbore (1503) [13], Sucevița (1522) [14], Humor (1530) [15], Probota (1530) [16] și Moldovița (1532) [17].



Fig. 2 Judecata de apoi, fragment frescă, mănăstirea Voroneț

În Republica Moldova, unicul monument în care se mai păstrează pictura murală executată în tehnica frescei se află în orașul Căușeni, în Biserica Nașterea Maicii Domnului (secolul XVI-XVII, Figura 3) [18].



Fig. 3. Fragment frescă, biserica Nașterea Maicii Domnului, Căușeni

Un rol deosebit în formarea picturii peisajere l-au jucat miniaturişti europeni. În Franța medievală, la palatele ducilor de Burgundia și Berria, în 1410, lucrau talentații ilustratori, frații Limbourg (Frères de Limbourg), care au creat fascinante miniaturi la ceaslovul ducelui de Berria (Figura 4). Aceste desene grațioase și expresive, care reprezintă anotimpurile și lucrările de câmp concomitent cu distracțiile corespunzătoare, prezintă peisaje realizate cu o măiestrie deosebită pentru acea perioadă de redare a perspectivei.

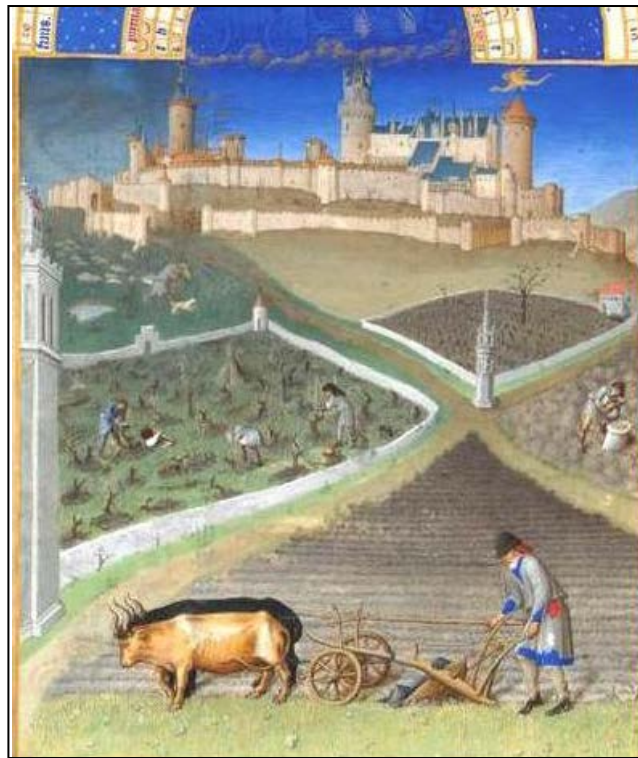


Fig. 4 Tres Riches Heures du Duc de Berry, Calendar, Martie, frații Limbourg

În perioada prerenașcentistă, peisajul a avut o importanță deosebită în calitate de fundal al frescelor în creația pictorilor Giotto, Agnolo Gaddi, Altichiero, Francesco Traiani ș.a.

Un interes deosebit pentru peisaj se atestă în pictura Renașterii timpurii. Peisajul, în pictura Renașterii timpurii din secolul al XV-lea, este tratat încă de artiști prin spații cu forme suficient de arhaice, fără vreo organizare sistematizată a elementelor compoziționale, iar elementele arhitectonice îngrămădite nu sunt combinate între ele după proporții. În această perioadă, pictorul încearcă să închege o unitate și o armonie dintre om și natură. Peisajul din spatele figurilor aflate în prim-plan se face vizibil prin geam sau cu ajutorul peisajelor panoramice privite de la înălțimea zborului unei păsări. Primii maeștri ai școlii venețiene care au activat în secolul al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea și au acordat o mare importanță peisajului au fost G. Bellini, Giorgione, A. Carracci ș.a. Drept exemplu poate servi lucrarea *Procesiunea magilor* (prima jumătate a sec. XV) a maestrului italian Stefano di Giovanni, cunoscut ca Il Sassetta.

Un pas important în evoluția picturii peisajere a fost făcut de pictorul elvețian din sec. XV Konrad Witz, care a arătat, în compozițiile sale pe motive religioase, o localitate concretă – malul lacului Geneva (Figura 5).

Ca gen de artă, peisajul a apărut și s-a dezvoltat în timpul Renașterii europene tardive, la sfârșitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea (Bellini Giovanni, Giorgione (Italia); El Greco (Spania); Pieter Bruegel cel Bătrân (Țările de Jos), Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer (Germania) ș.a.).

Mai mulți pictori au început să studieze mai minuțios natura. Renunțând la modul obișnuit de construcție a planurilor spațiale în formă de cortină, îngrămădire de elemente care nu se îmbină după dimensiunile lor, ei au apelat la elaborările științifice în domeniul perspectivei liniare. Acum, peisajul, prezentat ca un tablou integral, devine un important element al motivelor artistice. Astfel,

în compozițiile de altar, la care apelau cel mai frecvent pictorii, landșafturile reprezintă scene cu figuri umane în prim-plan.



Fig.5 Pescuirea miraculoasă, 1444, Konrad Witz

Peisajul din perioada tardivă, în arta Renașterii italiene, devine o caracteristică aparte pentru stilurile europene, cum ar fi clasicismul, romantismul, realismul.

Treptat, peisajul a depășit cadrul altor genuri plastice. La aceasta a contribuit dezvoltarea picturii de șevalet. În tablourile de dimensiuni mici ale maestrului olandez I. Patiner și ale pictorului german A. Altdorfer, peisajul începe să domine scenele din prim-plan. Mai mulți cercetători îl consideră anume pe A. Altdorfer fondator al picturii peisajere germane. Chipurile mărunte de oameni de pe pânza lui *Peisaj de pădure cu lupta Sf. Gheorghe* (1510) se

pierd printre tulpinile viguroase ale copacilor, care acoperă cu crengile lor stufoase pământul de lumina soarelui. *Peisajul dunărean*, pictat mai târziu (aproximativ 1520-1525), și *Peisajul cu castelul Vert* (aproximativ 1522-1530) constituie o mărturie a faptului că acum peisajul naturii este sarcina principală și, probabil, unică a pictorului.

Un rol important în afirmarea peisajului în calitate de gen l-au avut reprezentanții școlii venețiene. Primul pictor care a acordat o atenție enormă peisajului a fost Giorgione, care a activat la începutul sec. XVI. În tabloul său *Furtuna* (aproximativ 1506-1507, Figura 6), principalul erou este natura. În acest tablou peisajul nu mai reprezintă doar mediul în care trăiește omul, ci este și un purtător de sentimente și stări de spirit. Tabloul *Furtuna* propune spectatorului să se scufunde în lumea naturii, să asculte cu atenție vocea ei. În prim-planul tabloului se impune un primordiu emoțional, care îndeamnă la contemplare, pătrundere în lumea poetică creată de pictor. O impresie enormă creează cromatică tabloului: culorile profunde și sobre ale verdeții și solului, nuanțele albastre-plumburii ale cerului și apei, tonalitatea roz-aurie a clădirilor orășenești. Peisajul joacă un rol nu mai puțin important și în alte tablouri ale lui Giorgione. Ideea unității omului cu natura și-a găsit reflectare în lucrările *Trei filosofi* (1507-1508) și *Venus dormind* (1508). În ultima dintre aceste compoziții, tânăra femeie dormind parcă ar întruchipa splendida natură italiană, străpunsă de soarele torid de sud.

Giorgione a exercitat o mare influență asupra lui Tiziano, care, mai târziu, s-a aflat în fruntea școlii venețiene. Tiziano a jucat un rol important în formarea tuturor genurilor artei plastic europene. Renumitul pictor nu a trecut cu vederea nici peisajul. Pe multe din pânzele sale sunt reproduse imagini mărețe ale naturii: încântătoare dumbrăvi pline de umbră, în care copacii viguroși îl apără pe călător de razele dogoritoare ale soarelui; prin iarba deasă se văd figuri de păstori, vite și animale sălbatice. Copacii și plantele, oamenii și animalele – toți sunt copii ai unui univers unitar al naturii. Deja în una dintre cele mai timpurii

lucrări – *Fuga în Egipt* – imaginile naturii din planul de fundal eclipsează scena retragerii Sfintei Familii în Egipt.



Fig.6 Furtuna, 1507-08, Giorgione

Tradițiile școlii venețiene și-au găsit reflectare în creația pictorului spaniol El Greco. Printre cele mai faimoase tablouri ale pictorului în domeniul peisajului se consideră *Vedere din Toledo* (1610-1614), în care artistul descoperă o imagine emoționantă și plină de viață a naturii în timpul furtunii.

În Europa de Nord, peisajul va avea un rol important în pictura secolului al XVI-lea. Imaginile naturii ocupă un loc important în creația pictorului olandez

Pieter Bruegel de Oude (cel Bătrân). Bruegel încearcă să demonstreze că cerul, râurile, lacurile și marea, copacii și plantele, animalele și oamenii – toate sunt particule ale universului, unice și veșnice [19, pp. 200-201].

Maeștrii secolului al XVI-lea din epoca Renașterii Înalte aduc în compozițiile lor elemente ale mediului ambiant. În calitate de exemplu poate servi cel mai faimos portret al *Monei Lisa*, pictat de Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci a redat cu o măiestrie excepțională pe pânza sa legătura indisolubilă dintre om și natură. În spatele tinerei femei se deschide întinderea fără de margini a universului: munți, păduri, râuri și mări. Acest peisaj măreț confirmă ideea că personalitatea umană este la fel de multilaterală și complicată precum este natura, dar oamenii nu sunt în stare să pătrundă în numeroasele taine ale lumii înconjurătoare și acest lucru este confirmat parcă de zâmbetul misterios de pe buzele Giocondei.

În secolul al XVII-lea, au luat naștere mai multe școli naționale care vor influența formarea noilor modele și varietăți de peisaj.

Tradițiile lui Bruegel în domeniul picturii peisajere au fost preluate de reprezentanții școlii olandeze. Revoluția burgheză olandeză (1566-1609) a înviorat viața culturală a țării și a contribuit la progresul artei. Secolul al XVII-lea este epoca de prosperare a picturii olandeze și a tuturor genurilor sale.

Peisagiștii olandezi au reușit să reflecte în pânzele lor imagini cuprinzătoare ale lumii în toate manifestările sale. Creațiile pictorilor Hendrick Avercamp, Egbert van der Poel, Jan Porcellis, Simon de Vlieger, Aelbert (Aelbrecht) Jacobsz Cuyp (Cuijp), Salomon van Ruysdael și Jacob Isaakszoon van Ruysdael redau mândria omului pentru pământul său, admirația față de splendoarea mării, a lanurilor, pădurilor și canalelor. Sentimentul dragostei sincere și nemărginite pentru lumea înconjurătoare se simte în toate lucrările peisagiștilor olandezi. Cea mai mare parte a peisajelor redau natura în clipele de calm și liniște, când norii plutesc deasupra pământului, înfășurat într-o atmosferă

cețoasă și umedă, iar razele solare, străbătând printre nori, se aștern ușor peste apa canalelor, ramurile copacilor, acoperișurile clădirilor.

Jan van Goyen și Philips Koninck sunt fondatorii peisajului realist în pictura olandeză. Lucrările lor prezintă detaliat plajele și heleșteiele, râurile și pădurile, morile de vânt pe mlaștini și canalele. Lirismul subtil, tratat în peisajele cu arbori de pe marginea drumurilor și ale aleilor din păduri, se face simțit și în lucrările artistului Meindert Hobbema [20, p. 78].

Un alt pictor, Albert Cuyp, include în peisaj genul animalier, iar Jan Vermeer van Delft redă meticulos fiecare detaliu al imaginii și perspectivei aeriene în pânza *Vedere din Delft*.

În secolul al XVII-lea, în Țările de Jos, peisajul marin este creat de pictorii mariniști W. van de Velde, S. de Vliger, J. Porsellis, J. van Ruisdael.

Peste două secole, în genul peisajului marin, a excelat și pictorul rus Ivan Aivazovski. Peisajele sale conțin note de romantism, dar și de dramatism al fenomenelor naturale (*Furtuna, Haosul, Diluviul, Al nouălea val*) [21].

În secolul al XVII-lea, maeștrii Jacob van Ruisdael, Peter Paul Rubens, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Vermeer de Delft au pus bazele picturii peisajului european.

În Spania, Italia și Franța se observă o altă modalitate de tratare a peisajului, care a favorizat o nouă imagine în dezvoltarea picturii peisajere. Pictorul spaniol Diego Velazquez se apropie de pictura *plen-air* (*Villa Medici, 1650-1651*), pentru a studia și reda mai convingător stările naturii [22, pp. 268-276; 23, p. 151; 24; 25; 26].

Adevărata înflorire a peisajului a fost înregistrată însă în secolele XVII–XVIII de stilurile baroc și clasicist. În această perioadă s-au dezvoltat tipurile de peisaje istorice, eroice și mitologice, iar pictorul francez Nicolas Poussin a devenit cel mai reprezentativ creator al peisajului istoric, demonstrând imensitatea universului locuit de figuri mitologice, de eroi și elogiind sentimentele de eroism și patriotism (Figura 7) [27, pp. 237-239; 28].



Fig. 7 Cele 4 sezoane, Vara, 1660, Nicola Poussin

Afirmarea stilului rococo în arta franceză a introdus modificări esențiale și în genul peisajului, ai cărei reprezentanți Antoine Watteau, Jean-Honore Fragonard, Francois Boucher, așa-numiții *pictori ai sărbătorilor galante*, au descris scenele de vis pe fundalul unor parcuri și grădini paradisiace, senzuale și fermecătoare.

Un alt pictor francez, neîntrecut în tehnica laviurilor, Claude Lorrain, reușește să creeze peisaje idilice, diferite de cele al pictorilor sărbătorilor galante [29]. Tablourile sale sunt pătrunse de spiritul armoniei ideale. Pictorul creează peisaje cu monumente ale antichității, ruine arhaice, copaci cu coroane stufoase, astfel încât pe pânză rămâne suficient loc pentru a reda largul nemărginit al mării, pământului și al spațiului aerian. Dacă în tablourile lui Poussin eroii mitologici sunt amplasați în centrul compoziției, atunci în lucrările lui Lorrain ei sunt doar niște figuri decorative.

În secolul al XVIII-lea, a cunoscut o largă circulație veduta (vedere, perspectivă) – o varietate a genului peisajer, constituită în arta venețiană. Maeștri iluștri ai vedutei au fost Francesco Guardi, Antonio Canaletto, Bernardo Bellotto.

În această perioadă se va crea și tipul de peisaj arhitectural cu ruine, un reprezentant notoriu al căruia este francezul Hubert Robert [30, pp. 290-299].

Cu totul altfel este reprezentată natura în pânzele maeștrilor baroco. Spre deosebire de clasiști, aceștia tind să redea dinamica lumii înconjurătoare, tumultul stihilor. Astfel, peisajele pictorului Pieter Paul Rubens redau puterea și frumusețea pământului, denotă bucuria existenței, transmițând spectatorilor sentimentul de optimism. Dar adevărata manifestare și afirmare a peisajului european a avut loc, indubitabil, în secolul al XIX-lea. Peisajul, fiind scos din ambiantele sale mitologice, cunoaște o dezvoltare fără precedent prin reprezentanții Școlii de la Barbizon [31, p. 209; 32]. Opera picturală a celui mai reprezentativ pictor al Școlii, Jean Baptiste Corot, se află sub dominația peisajului [33, p. 17; 34].

Încurajați de rezultatele obținute de pictorii Școlii de la Barbizon, impresioniștii vor împrumuta unele din temele dragi realiștilor, însă atitudinea față de problema cromatică și modul de percepere a formei se va schimba radical [35, pp.103-104].

Lucrările lui Camille Pissarro, Claude Monet și Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley pleacă de la observarea vizibilului către o îndepărtare de imitația servilă a naturii. Accentul este plasat pe virtuțile culorii, pe factorii ei impresivi și expresivi, bazați pe echilibrul sau acordul complementarelor [36, p. 42; 37, p. 25].

Postimpresionistul Vincent Van Gogh descoperă în pictură un mod de a-și descărca propriile trăiri prin cele mai profunde sentimente umane [38].

O altă interpretare a peisajului o demonstrează Paul Cézanne, care a eliberat pictura de imitația realului prin simplificări ale elementelor observate

[39]. El apelează la geometrie și la un sistem cromatic de progresii și regresii coloristice prin juxtapuneri cromatice între culorile calde și cele reci, elementul cromatic având un rol determinant în configurarea compozițiilor sale.

Una dintre cele mai mari realizări ale secolului al XIX-lea în domeniul peisajului a fost studierea naturii în diverse stări ale zilei, în *plein-air*, prin experimentarea și elaborarea mai multor opere de artă ce vor păstra amprenta secolului. Un aport considerabil în dezvoltarea genului peisajer l-a avut și școala rusă de pictură, mai ales prin reprezentanții săi I. Levitan [40], I. Șișkin, A. Kuinji, K. Korovin, A. Savrasov, V. Polenov, I. Aivazovski și mulți alții [41, p. 39; 42].

La cumpăna secolelor al XIX – al XX-lea, pictura peisajeră este inclusă în sistemul conceptual estetic și filosofic din universul artei noi. Peisajele lui Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Friedrich, Beoklin, Klimt, Krymova, Lentulova, Mashkova, Kuinji, Reorich reprezintă lucrări pătrunse de emoții profunde, tratate prin peisaj decorativ, care sunt declarații deschise și elemente conceptuale ale timpurilor noi.

În secolul XX, la genul peisajului au apelat reprezentanți ai celor mai diverse curente artistice. Tablouri expresive, palpitate au creat foviștii Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy ș.a.

Cubiștii Pablo Picasso [43], Georges Braque [44, pp. 69-70; 45], Robert Delaunay [46] ș.a. au realizat peisaje prin intermediul jocului formelor geometrice [47, pp. 135-136; 48, p. 74-81].

Peisajul este genul valorificat de artiștii suprarealiști Salvador Dali [49] și Rene Magrite [50], iar abstracționiștii Helen Frankenthaler, Wassily Kandinsky și Kasimir Malevici [51] aștern pe pânze compoziții decorative care, ceea ce este deosebit de important, denotă impresia de improvizație imediată în transmiterea imaginilor din natură și a efectului cromatic [52, pp. 61-95].

În urma schimbărilor și tendințelor stilistice în arta secolului XX, totuși, un grup de pictori, anume Rockwell Kent, George Wesley Bellows, Renato Guttuso, au promovat în continuare mișcarea realistă în pictura peisajeră.

Relația artiștilor plastici cu peisajul a evoluat în timp și în spațiu. Putem afirma că genul peisagistic este cel mai reprezentativ pentru plasticienii basarabeni. Mișcările artistice europene vor contribui la efervescența creatoare desfășurată în Basarabia la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX. Epoca modernă a artelor plastice se constituie la hotarul secolelor al XIX-lea – al XX-lea, fiind analizată în contextul procesului artistic din România, Rusia și Ucraina, unde s-a manifestat mult mai timpuriu decât în Basarabia. Peisajele într-o gamă sobră de culori calde și apropiate ca ton relevă o notă aparte în spațiul autohton, moment specificat în operele lui P. Șilingovschi, P. Piscariov, A. Climașevschi (Figura 8), Ș. Cogan, N. Gumalik, V. Ocușco, V. Doncev, V. Blinov, Gr. Furer, M. Berezovschi.

În perioada interbelică (1918-1940) sunt cunoscute nume de referință ale peisajului Basarabean: E. Maleșevschi, V. Doncev, A. Climașevschi, P. Piscariov (în pictură), Ș. Cogan și Gh. Ceglocoff, Gr. Furer, P. Șilingovschi (Figura 9), V. Ivanov, A. Kudinoff (în grafică), dar și Al. Plămădeală, cu cunoscutele sale lucrări despre împrejurimile Mănăstirii Curchi.

Inițial, evoluția peisajului din a doua jumătate a secolului XX în artele plastice din RSS Moldovenească a fost dependentă de solicitările ideologice ale *realismului socialist*, cu o viziune primordial *realistă* și susținută ca metodologie oficială în toate domeniile artei și literaturii. Reprezentanții acestei perioade au fost artiștii plastici A. Vasiliev, A. Climașevschi, D. Sevastianov, E. Gamburd, Gr. Furer, V. Ivanov (Figura 10), P. Piscariov, M. Berezovschi, B. Nesvedov, I. Jumatii, M. Petric, I. Șibaev, I. Bogdesco și O. Kaciarov.

Pictorii E. Romanescu, G. Jancov, V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu (Figura 11), A. Zevin, I. Bogdesco, O. Kaciarov, A. Baranovici, N. Bahcevan, M. Petric, D. Peicev, I. Vieru, V. Pușcașu, E. Bontea, A. David, L. Țonceva, I. Țâpin, S.

Galben, I. Chitroagă, V. Nașcu, V. Cojocaru, Gh. Munteanu, V. Fisticanu, S. Fusu, E. Ajder ș.a. pun accent pe tratarea decorativă a peisajului, pe gama suculentă de culori, pe sinteza diferitor tradiții în pictură.



Fig. 8. Album de peisaje, pastel, A. Climașevschi



Fig. 8 Basarabia. Peisaj cu poduri, acvaforte, 1924, Pavel Șilingovschi



Fig. 10 Fabrica de zahăr de la Ghindești, acvaforte, 1961, Victor Ivanov

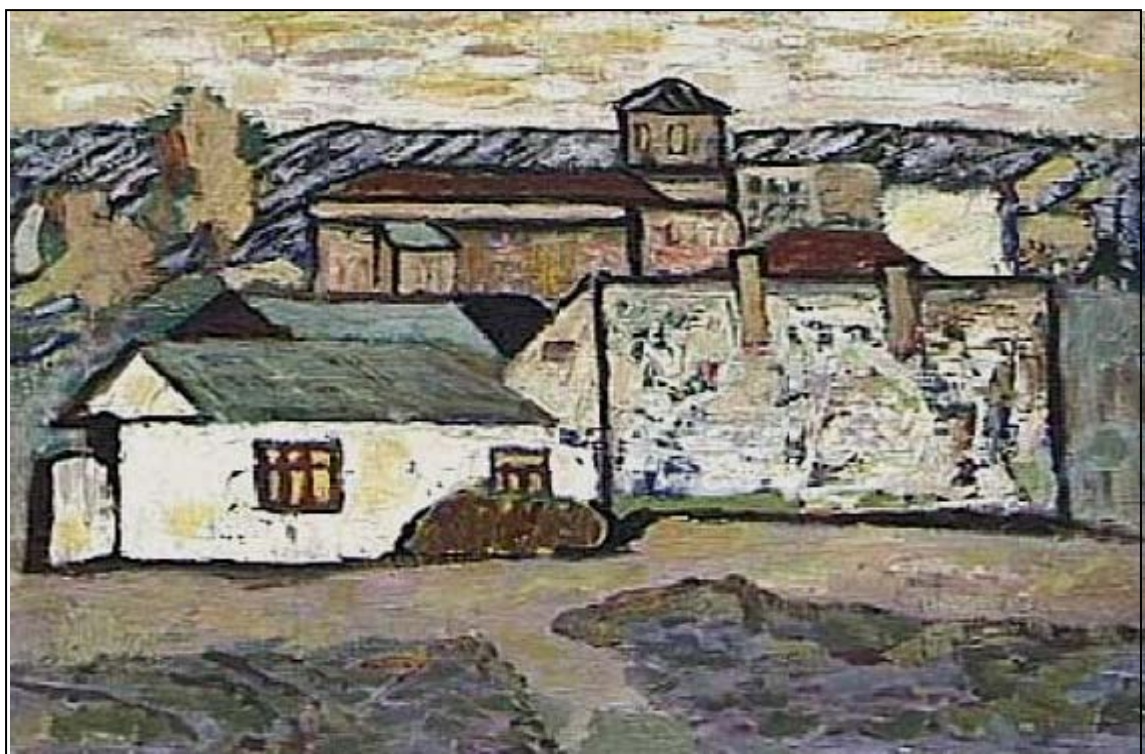


Fig. 11 Biserica Armenească, ulei, pînă, 1967, M. Grecu

Peisajul este frecvent practicat în grafică, ocupând o poziție deosebită în arta autohtonă, în lucrările artiștilor V. Ivanov, Gr. Fürer, I. Bogdesco (Figura 12), B. Nesvedov, L. Beleaev (Figura 13), Gh. Vrabie, G. Guzun, V. Coreakin, A. Șchiopu, A. Colâbneac, I. Tabârță, E. Childescu, E. Zavtur, V. Palamarciuc, I. Severin, R. Cuțiuba, S. Zamșa, Gh. Diaconu (Figura 14), O. Diaconu (Figura 15) ș.a.



Fig. 12 Țara mea. grafică de șevalet, 1961, Ilia Bogdesco



Fig. 13 Dimineața, Leonid Beleaev



Fig. 14 Peisaj montan, acuarelă, Gheorghe Diaconu



Fig. 15 Peisaj, acuarelă, Olga Diaconu

În artele decorative, se remarcă, în calitate de autori de goblenuri și batik cu tematica peisajului, M. Saca-Răcilă, S. Vrânceanu, E. Rotaru, A. Negură, F. Savițkaia(Figura 16, 17, 18), E. Ajder, L. Șevcenko ș.a.



Fig. 16 Plai, tapiserie, 2002, Felicia Savițkaia



Fig. 17 Arionești, tapiserie, 2002, Felicia Savițkaia



Fig. 18 Ploaie, tapiserie, 2003, Felicia Savițkaia

În calitate de valoare artistică, peisajul s-a extins în tot arealul de acoperire al artelor, devenind un factor generalizator al artelor plastice contemporane din Moldova. Genul peisajului, în Moldova, apare sub diverse aspecte, în funcție de interesul și preferința artistului plastic, de grafica de șevalet sau de carte, pe care o tratează în funcție de temperament, prin raționalism complex, prin abstracționism geometric sau liric, prin suprarealism, simbolism, prin forme convențional-decorative, cu o teatralizare a acțiunii, dar *fiecare etapă, în viața artistică, se impune nu numai prin realizările sale, dar și prin reevaluarea integrală a lucrărilor ce au constituit cândva patrimoniul* [53, pp. 54-59].

CAPITOLUL 2. EVOLUȚIA TEHNICILOR DE LUCRU ALE PICTURII ÎN ACUARELĂ

Acuarela este cunoscută omenirii din cele mai vechi timpuri. Probabil, acestea sunt primele vopsele, de rând cu ocrul, pe care a învățat să le prepare omul. Încă din timpurile faraonilor egipteni acuarelele erau folosite pentru scrisul pe papirus, dar dificultatea tehnicii nu permitea picturii în acuarelă să se compare cu cea în tempera sau în ulei. Astfel, vreme îndelungată, acuarela a fost exclusă totalmente din arsenalul pictorilor. În Roma și în Grecia Antică, la crearea frescelor, acuarelele erau utilizate doar pentru schițarea contururilor sau pentru fundal, desenându-se pe tencuiala umedă și obținându-se, astfel, efectul de acuarelă.

În China, tehnica acuarelei a început să se dezvolte după inventarea hârtiei, în secolul II î.e.n. În Japonia și China era utilizată cu succes în pictura peisajeră, de gen și portretistică. În secolul al XVIII-lea – al XIX-lea, se desena cu acuarele pe mătase, vopselele fiind combinate cu cerneală neagră și colorată.

Acuarela a început să fie utilizată pe larg la începutul secolului al XV-lea.

În secolul al XV-lea – al XVII-lea, acuarela servea în special pentru colorarea gravurilor, planurilor, crochiurilor de tablouri și a frescelor. Printre pictorii eminenți ai Renașterii, cel mai mult s-a impus în acest gen Albrecht Dürer, precum și pictorii olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea.

Acuarela a devenit o pictură forte și aspectuoasă doar atunci când pictorii au început să aplice așa metode de desen cum sunt atenuarea contururilor și retușarea cu pensula. Aceste metode au început să fie practicate pe larg în secolul al XVIII-lea. De regulă, de ele se foloseau participanții la expediții științifice sau militare, pentru desenarea obiectelor arheologice și geologice, a plantelor, animalelor.

Din jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, acuarela a început să fie aplicată, mai ales, în pictura peisajeră, deoarece rapiditatea de lucru în acuarelă

permite a fixa observările directe, iar transparența cromaticii sale facilitează redarea fenomenelor atmosferice. În această perioadă au creat lucrări în tehnica acuarelei John Robert Cozens, Thomas Girtin ș.a.

La hotarul dintre secolele XVIII și XIX, cu eforturile lui Thomas Girtin și Joseph Turner, acuarela a devenit, practic, cel mai important gen în pictura engleză, iar în 1804 a fost fondată Societatea Acuareliștilor (Society of Painters in Water Colours).

O dată cu apariția tendinței de redare a materialității și plasticității formei, în Italia ia naștere, în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, maniera picturii în acuarelă comprimată, în multiple straturi, pe hârtie uscată. Această manieră se bazează pe contrastele sonore ale luminii și umbrei, culorii și fondului alb al hârtiei; apar reflexele și umbrele colorate.

În secolul al XIX-lea, apelează la acuarelă pictori din diferite țări și școli: Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Paul Gavarni, Adolph von Menzel, Iliia Repin, Vasili Surikov, Mihail Vrubel; continuă prosperarea școlii engleze, prin William Turner, John Sell Cotman, Richard Bonington, Richard Parkes Bonington, William Callow ș.a.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, la începutul secolului XX, acuarela este tot mai frecvent utilizată în combinație cu ceruza, guașa, tempera, pastelul ș.a.m.d.

În secolul XX, acuarela suscită interesul mai multor pictori – Henri Matisse, Auguste Rodin, Vasili Kandinski, Egon Schiele, Paul Signac, Nicolae Grigorescu, Nicolae Tonitza –, care tind spre emotivitatea impulsivă a culorii. În Moldova, apelează la acuarelă pictorii E. Childescu, L. Grigorașenco, I. Vieru, A. Colâbneac, T. Macari, Gh. Diaconu, O. Diaconu, O. Guțu ș.a.

CAPITOLUL 3. PROCEDEELE ȘI TEHNICILE DE LUCRU ÎN ACUARELĂ

Analizând succint evoluția tehnicii de lucru în acuarelă, este necesar să menționăm că cuvântul *acuarelă* a fost utilizat pentru prima dată la începutul secolului al XV-lea de către pictorul italian Cennino Cennini, care a descris arta de dizolvare a vopselelor în apă în *Tratatul despre pictură* [54].

Tehnica acuarelei se afla la confluența dintre grafică și pictură. În acuarelă, practic, nu sunt necesare corectările; aceasta îi solicită pictorului un dezvoltat spirit al culorii, o viziune unitară, delicatețe și simț artistic și estetic pronunțat.

Pictorul grafician trebuie să posede și să știe a lucra în diverse tehnici ale picturii în acuarelă – aceasta este o condiție obligatorie pentru cizelarea ulterioară a măiestriei sale. Viitorul pictor, în formarea și dezvoltarea sa artistică și profesională, este obligat să se bazeze pe experiența valoroasă din trecut, acumulată și conștientizată de generații întregi de creatori, care este utilă și necesară pentru extinderea orizontului în artă. Familiarizarea studenților cu procedeele de lucru ale măștrilor artei plastice, studierea tehnicilor, tradițiilor și inovațiilor, metodelor și procedeelor în acuarelă contribuie eficient la formarea și dezvoltarea propriului stil artistic în pictură, la găsirea expresivității plastice individuale.

E. Delacroix respingea procedeele tradiționale ale picturii în acuarelă. El își crea propriile procedee, considerând că *pictorul trebuie să modeleze culorile precum sculptorul modelează lutul* [55, p. 59].

Pictorul considera că în acuarelă nu sunt posibile corectările, la crearea unei lucrări în acuarelă trebuie să se picteze într-o singură repriză și cu siguranță.

În arta plastică, termenul *tehnică* este atribuit unei totalități de metode, procedee și dexterități speciale de mânăuire a mijloacelor utilizate la crearea unei opere. Acest termen mai presupune și efort, realizat de pictor, utilizând materiale

și ustensile speciale, abilitatea de a aplica posibilitățile de exprimare plastică ale materialului și nivelul de posedare a lui. Această noțiune se extinde și asupra măiestriei profesionale a pictorului, a abilității sale de a reda materialitatea obiectelor, de a găsi o soluție pentru raporturile spațiale, formarea și modelarea formei volumetrice. *Tehnica este limbajul pictorului, dezvoltăți-o neostenit până la virtuozitate. Fără ea nu veți putea niciodată să povestiți oamenilor despre visurile voastre, sentimentele voastre, frumusețea văzută de voi,* scria despre tehnica desenului P.P. Cisteakov.

Utilizarea nestingherită și netradițională a diferitor materiale, a cunoștințelor despre însușirile și comportamentul lor constituie o trăsătură profesională care extinde diapazonul creativ și tehnic al studentului. *Tehnica,* spunea O. Rodin, *este doar un mijloc, dar pictorul care neglijează acest mijloc nu va afla niciodată o soluție pentru sarcina sa. [...] el se va asemăna cu călărețul care a uitat să dea ovăz calului său* [56, p. 76].

În linii mari, există două abordări, două tehnici de lucru în acuarelă: *tehnica acuarelei pe uscat și tehnica acuarelei pe ud.*

În Europa, *tehnica acuarelei pe uscat* era practică inițial în *plein-air*, când umezeala nu putea fi menținută timp îndelungat pe hârtie. Probabil că anume așa, cândva, demult, sub cerul torid al Italiei, a luat naștere *acuarela italiană clasică*. De aici a luat naștere și *acuarela de tip mozaic* cu vopsele netransparente, amestecate cu alb de plumb, și *tehnica picturii în laviuri*, în care culorile se suprapun în straturi transparente.

Tehnica picturii în acuarelă pe uscat a fost, de fapt, în mod cronologic, prima în istoria acuarelei. Încă în epoca Renașterii pictorii pictau cu vopsele transparente crochiurile în creion ale pânzelor și frescelor, dar și pictorii-academiști de mai târziu aplicau cu plăcere acuarelele pe desenele lor, elaborate cu penița sau creionul. În acuarelă erau executate miniaturile, ornamentele și inițialele din cărțile de cult, schițele arhitecturale, gravurile și stampele. Și, desigur, acuarela, cu trasarea conturilor atenuate și retușarea cu pensula, era

utilizată pe larg pentru colorarea planurilor topografice și arhitecturale, a imaginilor cu floră și faună, a peisajelor, obiectelor geologice și arheologice în timpul expedițiilor științifice și militare în secolele al XVIII-lea – al XIX-lea.

Tehnica picturii în acuarelă pe ud a luat naștere în Anglia, la începutul secolului al XIX-lea. Această tehnică a atins apogeul său spre sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX.

Această tehnică este mult mai capricioasă decât tehnica acuarelei pe uscat. Nu întâmplător a fost însușită inițial pe Insulele Britanice, aflate în mijlocul oceanului. Clima umedă a Angliei îi conferea picturii în acuarelă, în mod firesc, delicatețe și o lejeritate transparentă, perspectivă aeriană și o senzație de lumină. Este firesc ca *acuarela pe ud* să fie numită *acuarelă engleză*, în contrast cu *acuarela pe uscat – italiană*.

Pe parcurs, au fost inventate diverse construcții pentru întinderea hârtiei – *rame-planșetă*, care permiteau colii de hârtie, întinsă pe ea, să păstreze mai ușor umiditatea. În așa mod, *tehnica pe ud* permitea acum a lucra fără grabă, amestecând pe îndelete vopselele. În acest caz, hârtia era umezită sau cu aburi fierbinți, sau, mult mai simplu, cu bucăți umede de flanelă sau postav, amplasate sub coala de hârtie. Era mult mai simplu și mai ușor decât în trecut, când, pentru a preveni uscarea rapidă a vopselelor în apă, erau adăugate miere, glicerină sau gumă arabică. În apă se mai adăugau și substanțe absolut exotice, cum ar fi lapte de var cu albiți mărunțiți și chiar salivă de melci, obținută într-un mod specific (în acest sens, prezintă interes tratatul *Erminia*, scris în secolul al XVIII-lea de iconograful Dionisie).

Procedeele și metodele de lucru în acuarelă sunt foarte variate, dar și tradiționale. Ele se remarcă printr-o infinită diversitate de varietăți și forme, direcții stilistice și estetice.

CAPITOLUL 4. PRINCIPIILE DE BAZĂ ALE PROCESULUI DE LUCRU DUPĂ NATURĂ ÎN CONDIȚIILE DE *PLEIN-AIR*

Plein-air-ul (din fr. *plein air*, literalmente – *aer liber*) este un termen care înseamnă, în pictură, redarea în tablou a întregii game bogate de schimbări ale culorii, determinate de acțiunea luminii solare și a atmosferei înconjurătoare. Pictura *plein-air* s-a constituit în rezultatul lucrului pictorilor în aer liber (și nu în atelier), bazându-se pe studierea nemijlocită a naturii, cu scopul de a reda cât se poate de plenar imaginea ei reală.

Să desenezi nemijlocit din natură, iată școala superioară și cea mai veridică, scria I. Repin.

Natura este un izvor nesecat de idei creative. Este important să învățăm a le vedea, selecta, a primi un impuls creativ de la imaginile vizuale, a observa calitățile decorative ale naturii – plastica formei, siluetei, a liniilor, ritmul, armonia îmbinărilor cromatice [57, c].

Pictura în *plein-air* îi oferă pictorului posibilitatea de a înțelege că universul uman și cel al naturii sunt legate între ele printr-o mulțime nelimitată de relații schimbătoare. Pentru a vedea armonia lor și a o reda în pictură, este necesară o practicare permanentă și cunoștințe academice profunde [58, p. 22].

Lucrul în *plein-air* se caracterizează prin imprevizibilitatea condițiilor pentru realizarea studiilor, schimbarea stării înconjurătoare. În asemenea condiții, activitatea profesională, independența studentului, nivelul de dezvoltare al inițiativei sale artistice sunt decisive pentru realizarea cu succes a sarcinii de studii. Mediul înconjurător influențează într-o mare măsură activitatea cognitivă a studentului.

Pentru studierea de sine stătătoare a picturii în *plein-air*, este necesară cunoașterea particularităților luminii în calitate de factor important al mediului. În conformitate cu natura fizică a luminii, putem explica un șir de fenomene

observate în procesul de lucru asupra studiilor. Lumina, reflectându-se de la suprafața obiectelor, este supusă, în mediul atmosferic, unor modificări. În practica artistică, aceasta înseamnă că fiecare culoare a obiectului trebuie să fie văzută ținându-se cont de perspectiva aeriană. Efectuarea analizei cromatice a naturii reprezintă unul dintre cele mai complicate momente în procesul de însușire a picturii în *plein-air*. Analiza cromatică a formei este considerată, în practică, o etapă importantă a procesului de percepere a naturii și a reflectărilor ei.

Culoarea obiectelor în *plein-air* este influențată atât de lumina solară directă, cât și de iluminarea difuză, *colorată* a cerului. În condițiile *plein-air*-ului trebuie să ținem cont și de influența generală a atmosferei. Sub cerul liber, obiectele sunt scufundate în aer. Cu cât mai departe de la observator sunt amplasate în spațiu obiectele vizibile, cu atât mai mult se manifestă acțiunea aerului. Planurile îndepărtate se colorează în nuanțe albastrii. În munți, se difuzează culorile violete și depărtările par violete.

Observațiile sistematice asupra stărilor naturii, exercițiile cu culoarea în crochiuri și în studiile picturale permit elaborarea unei perspicacități profesionale a vederii cromatice. Procesul de creare a construcției cromatice a studiului poate fi împărțită, convențional, în două etape:

- evidențierea acordului cromatic principal al raporturilor *rece-cald* în natură;
- identificarea grupurilor de culori care formează raporturile de tonalitate principale în studiu.

La etapa finală de lucru după natură, urmând principiile *de la general la particular* și *de la particular la general*, vom preciza definitiv starea generală, tonală și cromatică în conformitate cu trei însușiri de bază: *luminozitatea, tonul cromatic dominant și saturația*.

Antrenamentul abordării neconstante a naturii presupune următoarea consecutivitate a determinării raporturilor cromatice în studiu: de la starea

cromatică generală a mediului, la culoarea obiectivă a naturii și de la ea, la culoarea convențională în pictură.

CAPITOLUL 5. BAZELE PERSPECTIVEI LINIARE ȘI AERIENE

Perspectiva joacă un rol remarcabil în peisaje, unde servește drept mijloc important de exprimare a profunzimii spațiale. Legitățile perspectivei permit să redăm lumea noastră înconjurătoare, care este tridimensională, într-un plan bidimensional pe coala de hârtie sau pe pânză. La mijlocul secolului al XIX-lea și mai devreme, pictorii se bazau doar pe experiența lor de observații asupra obiectului. Schelling, de exemplu, scria următoarele despre perspectivă: [...] *un tablou în care este respectată perspectiva ne va aminti mai puțin de faptul că ceea ce admirăm noi este o creație de artă, decât acela în care nu este acest lucru; dar dacă am transforma acest principiu în unul general, atunci nu ar exista arta în genere, dar o dată ce acesta nu poate fi general, iluzia, adică identificarea realității cu cele văzute, inclusiv până la o realitate senzuală, nu poate, în genere, constitui scopul artei. La fel și arhaicii – din cele câte le cunoaștem despre ei – nu respectau perspectiva* [59, p. 18].

Este necesar să ținem cont de faptul că, până la epoca Renașterii, pictura nu aborda, în fond, efectul *umbră-lumină* și *perspectiva liniară* și, probabil, nu doar din cauza că acest lucru nu corespundea concepțiilor estetice ale acelei epoci, dar și pentru că pictorii nu știau nimic despre ele.

Pentru însăși evoluția metodei de pictură, descoperirea legităților perspectivei a constituit un progres care nu a împiedicat deloc dezvoltarea artei plastice, precum încearcă uneori să afirme unii dintre teoreticienii contemporani. În epoca Renașterii târzii și ulterior au fost create multe opere remarcabile ale căror forme artistice au un element indispensabil, precum perspectiva aeriană și efectul *lumină-umbră* [60, p. 25].

Perspectiva aeriană reprezintă schimbările aparente ale unor însușiri ale obiectului sub influența mediului atmosferic și a spațiului. Mediul transparent este aerul, dar transparența aerului nu este mereu constantă. O dată cu creșterea grosimii stratului de aer, sporește cantitatea de particule de praf, presiunea ș.a.

Obiectul își schimbă exteriorul din cauza mărimii stratului învăluitoare. Totodată, concomitent cu aceasta, trebuie să ținem cont și de forma exterioară, de orele zilei, iluminarea solară, anotimp [61 p. 142].

Se știe că vizibilitatea unui obiect este determinată de mărimea imaginii lui pe retina ochiului. Cu cât mai aproape se află obiectul, cu atât mai mare este mărimea dimensiunii sale unghiulare și cu atât mai mare este dimensiunea imaginii sale pe retină. Înseamnă că imaginea, difuzându-se într-o mulțime de celule fotosensibile ale retinei și excitându-le, oferă mai multă informație despre obiect, ceea ce asigură o viziune mai bună a lui. Și invers: cu cât mai îndepărtat este obiectul, cu atât este mai mică dimensiunea mărimii sale unghiulare și cu atât mai puțină este informația despre obiect, ceea ce nu asigură o vedere bună a lui. Într-adevăr, toate obiectele mai apropiate de observator sunt percepute mai deplin, iar cele mai îndepărtate sunt percepute în linii generale.

În conformitate cu aceste afirmații, constatăm că redarea profunzimilor spațiale, aflate la distanțe considerabile una de alta, necesită soluții pentru mai multe probleme. Desenând obiectele din planul frontal, avem nevoie de o schițare detaliată mult mai certă, care reflectă însușirile fiecărui obiect, ale porțiunilor sale mari și mici și redarea formelor mari, în care toate detaliile mărunte sunt unificate și armonizate. Pe planul secund, detaliile sunt mai puțin conturate, se creează doar forma lor generală, volumul, lumina și umbra. Pe planul de fundal, obiectele sunt redade doar schematic, iar lumina și umbra – prin contururi generale. Din toate cele expuse, putem deduce legitățile perspectivei aeriene:

- toate obiectele apropiate sunt percepute minuțios, clar, iar cele îndepărtate, dimpotrivă, generalizat, incert; pentru redarea spațiului, contururile din planul frontal vor fi executate mai pronunțat, contrastant, iar cele din depărtate – mai estompat;

- în planul frontal, obiectele par mai voluminoase, contrastul *lumină-umbră* este mai pronunțat, iar în planul de fundal contrastul *lumină-umbră* pare mai

slab exprimat, obiectele par mai plate; pentru redarea spațiului pe planul frontal, obiectele trebuie să fie desenate mult mai voluminos, iar pe cel de fundal – mai plat;

- pe planul de fundal, toate obiectele se văd mai întunecate, de parcă ar fi acoperite cu un strat fumuriu de aer și acesta modifică luminozitatea lor reală, iar pe planul frontal totul pare natural;

- pe planul frontal, toate obiectele posedă o paletă policromă, iar pe cel de fundal – una monocromă [62].

Legitățile perspectivei aeriene ajută la redarea corectă și veridică a spațiului.

CAPITOLUL 6. ROLUL COMPOZIȚIEI ÎN CREAREA PEISAJULUI

Creația de artă plastică reprezintă lumea minunată a imaginilor artistice, care viețuiesc într-un spațiu organizat de pictor după legile și regulile compoziției.

Însușirea compoziției peisajului înseamnă nu doar o școală necesară studenților pentru învățarea artei plastice, dar și un mijloc de dezvoltare spirituală, educare a sentimentelor patriotice. Studiarea istoriei genului peisajer, a metodelor de lucru în acuarelă, a metodele de lucru asupra compoziției ale peisagiștilor consacrați nu doar extinde orizontul de cunoștințe al studenților, dar învață a pune probleme și a găsi soluții la acestea, cu conținut spiritual și moral.

Principiile și metodele de lucru asupra peisajului, elaborate cu secole în urmă de eminenti pictori-peisagiști, sunt actuale și importante și în vremurile noastre, fiind necesare la însușirea de către studenți a compoziției peisajere.

Se consideră că primul care a utilizat termenul *compoziție* în contextul unei opere de artă a fost Leone Battista Alberti (1404-1472), pictor și arhitect italian, savant și teoretician al artei din epoca Renașterii timpurii, care considera că *compoziția este o bază rezonabilă a picturii, datorită căreia părțile vizibile ale obiectelor se constituie într-un tablou* [63, p. 39].

Tendința către componistică, în pictură, constă în a percepe în mod unitar, a vedea și a reproduce diversitatea spațială și diversitatea temporală. Dacă vom considera astfel noțiunea de *compoziție*, va fi clar că ea nu este un supliment al imaginii, nu este un decor, ci este momentul de bază al imaginii, care pătrunde în mod diferit în diverse creații, deoarece integritatea poate fi mai mare sau mai mică, poate avea caracter diferit [64, p. 12].

Problemele compoziției, legitățile ei, procedeele, mijloacele de exprimare și de armonizare au fost și rămân actuale pentru pictori, arhitecți, muzicieni, adică pentru toți cei care fac artă.

Cunoașterea bazelor compoziției, care influențează dezvoltarea personalității artistice, formează baza elementară a percepției operei de artă. Rolul ei în formarea personalității este foarte important. Nu doar munca, dar și arta îl creează pe om. Când arta este plasată pe planul secund, societatea nu se dezvoltă, ci degradează [65, p. 4].

Pictorii care lucrează asupra unei noi capodopere, modificând de sute de ori culoarea și forma, pentru a obține o lucrare desăvârșită, descoperă uneori cu uimire că paleta lor, pe care ei, pur și simplu, amestecau vopselele, se dovedește a fi anume acea pânză abstractă strălucitoare care emană frumusețea fără a poseda vreun conținut oarecare. Îmbinarea accidentală de culori s-a constituit într-o compoziție care nu a fost concepută în prealabil, ci a luat naștere de la sine. Există deci o corelație absolut formală a elementelor, în cazul dat – a culorilor, care produce senzația de ordonare. Acest indicator poate fi numit compoziție. Există mai mulți astfel de indicatori, dar îi vom evidenția pe cei mai substanțiali, absolut necesari în oricare formă organizată.

Așadar, iată cei trei principali indicatori formali ai compoziției:

- integritatea;
- prezența dominantei;
- echilibrul.

6.1. Integritatea

Dacă imaginea sau obiectul în întregime sunt cuprinse cu privirea ca un tot, nu se separă în părți aparte, separate, de sine stătătoare, atunci avem prezentă integritatea, un prim indicator al compoziției. Integritatea nu trebuie tratată neapărat ca un tot monolit; această senzație este mult mai complicată – între elementele compoziției pot exista breșe, intervale, dar totuși atracția reciprocă a elementelor, interpătrunderea lor vizuală evidențiază imaginea sau obiectul din spațiul înconjurător. Integritatea poate face parte din compoziția tabloului în raport cu rama, poate fi ca o pată de culoare a întregului tablou, în raport cu

câmpul peretelui, dar se poate afla și în interiorul imaginii, astfel încât obiectul sau figura să nu se disperseze în pete separate accidentale. Așadar, integritatea este unitatea interioară a compoziției [66, p. 5].

Mai mulți pictori acordă prioritate unității cromatice a compoziției, subordonând centrul ei sarcinii coloristice generale, creând astfel integritate în lucrările lor. Centrul poate fi abordat în calitate de cel mai activ element, în sens coloristic, contrastând cu întreaga gamă, sau în calitate de cel mai întunecat ori luminos. Unitatea și subordonarea însă sunt exprimate nu doar prin unitatea coloristică și subordonare, dar și prin unitatea formelor și a facturilor. Un rol major în crearea compoziției, conform tuturor legităților armoniei, îl joacă mijloacele de armonizare. Acestea sunt: raporturile între plin și gol, echilibrul maselor, ritmul, armonia formelor și culorilor, contrastul, tensiunea, modularea, unitatea, simetria și asimetria, centrul de interes, ordinea și dezordinea, paginația, structura, secțiunea de aur [67, pp. 52-53].

6.2. Dominanta

Într-o compoziție corectă, întotdeauna există un element principal. Centrul compozițional, de obicei, se observă imediat; anume lui, principalului, îi servesc toate celelalte elemente secundare, eclipsându-l, evidențiind sau orientând privirea la cercetarea tabloului. Acesta este centrul semantic al compoziției. În niciun caz noțiunea de *centru al compoziției* nu este legată doar de centrul geometric al tabloului. Centrul, focarul compoziției, elementul ei principal se poate afla și în planul frontal, și în cel depărtat – acest lucru nu contează, principalul constă în faptul că elementele secundare conduc privirea spre culminația imaginii, supunându-se, la rândul lor, reciproc între ele [68, p. 7].

6.3. Echilibrul compozițional

Echilibrul compozițional constituie baza armoniei în lucrare. Aceasta este o astfel de stare a compoziției, în care toate elementele ei se află în echilibru între ele.

Echilibrul compoziției, conform noțiunii, este legat de simetrie, dar compoziția simetrică conține apriori calitatea echilibrului, de aceea cazul dat nu poate fi luat în calcul. Ne interesează anume compoziția în care elementele sunt amplasate fără o axă sau un centru de simetrie, unde întreaga construcție se bazează pe principiul intuiției artistice, într-o situație absolut concretă.

Echilibrul depinde de amplasarea maselor principale ale compoziției, de organizarea centrului compozițional, de construcția plastică și ritmică a compoziției, de dezmembrarea ei proporțională, de raporturile cromatice, tonale și facturale dintre unele părți aparte și imaginea în întregime ș.a.m.d. [69].

Compoziția poate fi echilibrată printr-un câmp pustiu sau printr-un singur punct, plasat într-un anumit loc al tabloului, dar care este acest loc și ce intensitate cromatică trebuie să aibă acest punct, vorbind la general, nu putem ști.

O atenție deosebită trebuie acordată echilibrului în compozițiile dinamice, în care sarcina artistică constă anume în încălcarea, distrugerea calmului echilibrat. Compoziția cea mai asimetrică, ce tinde să depășească hotarele pânzei, este întotdeauna echilibrată. Ne putem convinge de acest lucru, efectuând o manipulare foarte simplă: este suficient să acoperim o parte a tabloului și compoziția celeilalte părți se va destrăma, va deveni fragmentară, nefinisată [70, p. 9].

În peisaj există o regulă tradițională: cerul și landșaftul, după masa lor compozițională, nu trebuie să fie egale. Dacă pictorul își propune drept scop să arate întinsuri imense, nemărginite, el îi rezervă cerului cea mai mare parte a tabloului și atenția principală o acordă tot lui. Dacă sarcina constă în redarea minuțioasă a landșaftului, atunci hotarul dintre cer și landșaft, de regulă, se

amplasează mult mai sus decât centrul optic al compoziției. Dacă hotarul va fi plasat la mijloc, imaginea se va desface în două părți, care vor pretinde în măsură egală la prioritate, și astfel va fi încălcat principiul subordonării secundarului față de principal [71, p. 20].

Astfel, putem conchide că nici unul dintre mijloacele și legitățile compoziției, în parte, nu va crea o lucrare armonioasă, deoarece toate sunt interdependente sau echilibrate. Și dacă în căutările sale pictorul începe să utilizeze mai activ unul din mijloacele de creare a unei imagini artistice mai expresive, atunci rezultatul unei asemenea abordări trebuie să devină reevaluarea întregii construcții compoziționale a lucrării. Posibil să fie necesară schimbarea proporțiilor, mărirea sau, invers, micșorarea numărului de elemente ale compoziției, revizuirea raporturilor tonale și cromatice ș.a.m.d. [72, p. 58].

Istoria artelor ne oferă diverse scheme de construire a compoziției. În una din versiuni, organizarea centrului compoziției se efectuează cu cele mai mici ca formă elemente, în alta – cu cele mai mari. Alegerea lor este confirmată de soluția plastică a autorului lucrării și de o posibilă executare a unor condiții obligatorii ale viabilității compoziției: echilibrul, unitatea și subordonarea.

CAPITOLUL 7. MIJLOACE DE EXPRIMARE A IMAGINII PLASTICE

Există o noțiune redată de termenul *mijloace de exprimare a imaginii plastice*; altfel spus, acesta este limbajul prin care pictorul vorbește cu noi. Se cunosc mai multe mijloace, dar în pictura peisajeră cele mai valorificate sunt câteva dintre ele: *pata, linia, punctul*.

Pata. Vom analiza patru dintre cele mai simple forme de *pată*. De fapt, numărul lor este mult mai mare, dar toate pot fi incluse în aceste patru forme de bază.

Pătratul. Este o formă finită, stabilă, gata să exprime imagini afirmative. În anumite condiții, este o formă grea, fără capacitatea mișcării.

Triunghiul. O formă activă, cu evoluție pe suprafața plană și în spațiu, care comportă capacități potențiale de mișcare. Poate să exprime sau să provoace imagini agresive. Fiind poziționat cu vârful în sus, este stabil; cu vârful în jos, este extrem de nestabil. În această formă este exprimată vădit lupta contrariilor, un factor necesar pentru crearea unor imagini absolut concrete.

Cercul. În această formă, mai mult decât în oricare altele, este exprimată ideea naturii, a Pământului, universului. De aceea, asemenea noțiuni, precum *binele, viața, fericirea*, omul le asociază în cea mai mare măsură cu forma cercului sau a derivatelor sale.

Fără formă. Fluiditatea ei exprimă instabilitate după caracterul imaginii. Romantismul, melancolia, pesimismul – iată diapazonul lor.

Liniilor, de asemenea, le este caracteristică exprimarea imaginii. O linie închisă, care delimitează silueta petei, depinde de perceperea formei acestei pete. Liniile construite pe curbe rotunjite sunt mai apropiate de imaginea cercului, ovalului și a altor astfel de forme. Liniile ascuțite frânte amintesc de triunghi. Liniile posedă întotdeauna mai multă mișcare, decât petele, deoarece aici se manifestă ponderabilitatea lor optică. Mișcarea poate fi iute, direcțională sau lentă, mai puțin orientată, haotică, formând, în acest fel, diverse imagini. O

linie reprezintă un nivel de senzații, câteva linii care se repetă amplifică acțiunea. Liniile diferite după caracterul lor îmbogățesc perceperea, fac mai complexă imaginea, dar, totodată, pot să o aducă până la starea de absurd.

Punctul. Acesta, de asemenea, este o formă de care nu ne putem lipsi în anumite cazuri. Activismul în perceperea punctului depinde de *singularitatea* lui sau de îmbinarea câtorva puncte și a altor elemente.

Totalitatea unor forme îmbogățește imaginea artistică, conferindu-i o caracteristică emoțională multilaterală, face mai complexă construcția asociativă, dar nu putem afirma că utilizarea unor forme mai simple și într-un număr mai restrâns conduce la crearea unor creații mai puțin valoroase [73, pp. 7-8].

CAPITOLUL 8. RECOMANDĂRI METODICE LA REALIZAREA STUDIULUI DE PEISAJ ÎN CONDIȚIILE DE *PLEIN-AIR*

Studiul este bilanțul picturii peisajere în condițiile de *plein-air*. Cuvântul *studiu*, în arta plastică, este, de obicei, asociat cu transmiterea celor mai caracteristice trăsături liniare și plastice ale naturii, cu reproducerea raporturilor de nuanță și culoare, viteza relativă de executare (*studiu*, din germ. *studie*, din fr. *etude – a studia*).

Studiul este o creație artistică cu caracter auxiliar, executată după natură în scopul studierii acesteia. Prin intermediul studiului, pictorul:

- elaborează detaliile compoziției concepute;
- soluționează problemele speciale ale experienței artistice apărute în lucrul său;
- își perfecționează măiestria profesională.

Studiul poate fi numit și un jurnal individual de creație al pictorului, o agendă a lui, care păstrează nu doar imagini și motive, ci și stări de spirit, idei, starea pictorului. Studiul este important prin bogăția sa emotivă, prin impresia nemijlocită, prin sinceritatea sa [74].

După timpul de lucru, studiile pot fi de două tipuri: de scurtă și de lungă durată.

Durata lucrului asupra studiului depinde de sarcina propusă, dar și de caracterul naturii reproduse (mai ales în condițiile schimbării rapide a timpului, iluminării ș.a.m.d.).

Studiile de lungă durată sunt executate pe parcursul a câtorva ore sau ședințe. În asemenea lucrări, pictorul, pornind de la impresia și perceperea emotivă nemijlocite, se îndreaptă spre studierea minuțioasă și selectarea însușirilor caracteristice ale naturii, spre generalizare [75, p. 54].

Procedând la studiul peisajer, este necesar, mai întâi de toate, să avem grijă de alegerea celui mai bun punct de observare, de unde întreg peisajul va fi

perceput în întregime, în toată expresivitatea sa și vor fi determinate cu exactitate toate planurile spațiale. Dacă în compoziția studiului intenționăm să reproducem copacii în întregime, atunci este nevoie să ne aflăm la o anumită distanță de ei (la nu mai puțin de 2-3 mărimi ale obiectului reprodus în partea sa cea mai mare).

Rama cu vizor, decupată din hârtie, ne va ajuta să găsim soluția compoziției în corespundere cu concepția și sarcina concretă. Pentru a avea un studiu bine încheiat, este necesar să ne concentrăm atenția doar la ceea ce constituie baza, subiectul principal al imaginii, dezințându-ne de toate cele secundare, care rămân după cadrul vizorului.

Una dintre sarcinile componistice principale constă în fixarea de la bun început pe suprafața hârtiei a raportului major dintre cer și pământ. Toate elementele peisajului vor fi construite în continuare în funcție de poziția liniei de orizont (aflată la nivelul ochilor noștri). Orizontul nu trebuie să împartă planul tabloului cu o linie orizontală în două părți. Studiul va arăta mai interesant, dacă pe el va fi mai mult cer sau mai mult pământ, dar nu o echitate proporțională. Simetria face compozițiile inexpressive și plictisitoare.

Raporturile cromatice între obiectele, porțiunile separate și planurile naturii, redarea corectă a stării generale a naturii depind de iluminare. Iluminarea, în peisaj, determină în mare măsură succesul construcției emotiv-expresive a studiului de peisaj. Soluția raporturilor cromatice majore trebuie să se facă neapărat ținându-se cont de starea diferită de iluminare – de zi, de seară etc.

La etapa inițială, este necesar să învățăm a simți rolul perspectivei aeriene și a iluminării (de exemplu, la apusul soarelui, obiectele sunt colorate în nuanțe roșu-oranj), să ne obișnuim să observăm nu culoarea de facto a obiectului, dar cea determinată de iluminare și de distanță, deci culorile modificate ale obiectelor.

În natură, unde culorile obiectelor se modifică în funcție de iluminare, urmează să decidem în ce hotare trebuie construite raporturile cromatice. Dacă, în lipsă de experiență, nu vom acorda atenție acestor parametri, va trebui să rescriem permanent studiul început; de exemplu, în cazul când timpul însorit se va posomorî.

Lucrând în *plein-air*, este necesar să fixăm diferența proporțională a culorilor, schimbarea în perspectivă a culorii, condiționate în diverse planuri, avându-le, totodată, permanent în vizor (primul – cel apropiat, al doilea – de mijloc, al treilea – de fundal). Deși obiectele peisajului sunt amplasate în planuri diferite, ele pot fi comparate și între ele pot fi stabilite raporturile existente. De exemplu, iarba verde, în prim-plan, este percepută ca având o tonalitate mult mai caldă decât cea din planul doi și cu atât mai mult de pe fundal.

Studiul peisajer începe cu desenarea imaginii integrale, și nu cu detaliile, conform principului: de la general – la detalii, cu generalizarea ulterioară. Pentru început, sunt aplicate petele generale de culoare, iar mai apoi, după ce au fost stabilite raporturile de culori majore, se va trece la elaborarea detaliilor.

În studiile începătoare de scurtă durată în *plein-air* (de la 30 de minute până la o oră), studentul își stabilește o anumită sarcină: să elaboreze metoda de lucru cu raporturile de culoare în perceperea integrală a naturii. În aceste studii, sunt construite raporturile dintre culorile cerului, ale pământului, dintre planurile frontal, mediu și îndepărtat. Este bine, util să alegem în calitate de subiect motive cu spații închise limitate (de exemplu, o curte cu vegetația ei și cu o parte din clădiri).

Apoi, putem trece la spații mai deschise, care au mai multe planuri (de exemplu, malul unui râu, cu planul frontal destul de expresiv – un copac, un tufiș, clădiri etc.). Aici, concomitent cu sarcina de bază, care constă în redarea raporturilor culorilor de bază, ținându-se cont de perspectiva aeriană și de starea iluminării, va trebui să găsim o soluție spațială și să elaborăm detalii pentru planul frontal. Apreciind starea cromatică a peisajului, trebuie să stabilim

raporturile de bază dintre culoarea cerului, pământului, apei, precum și ale masei generale de vegetație (construcții).

Determinând compoziția viitorului studiu într-un crochiu prealabil, însemnăm pe hârtie cu creionul sau chiar deodată cu pensula părțile principale ale motivului de peisaj și proporțiile maselor mari. Va fi precizat locul amplasării elementelor separate ale peisajului, în funcție de planurile spațiale în hotarele cărora se află, în substrat monocromatic. Vom stabili, în linii mari, cu ajutorul luminii-umbrei, raporturile de tonalitate de bază ale porțiunilor mari ale peisajului, apoi vom trece la lucrul în culori, ținând cont de iluminarea generală: soarele matinal îi conferă construcției cromatice generale a peisajului, inclusiv tuturor obiectelor din imagine, o nuanță galben-roz, care este bine percepută; soarele din miezul zilei – o nuanță aurie; cel de seară – culoarea oranj sau nuanțe de roșietic. Lumina moale și difuză a unei zile posomorâte scoate mai mult în evidență culoarea proprie a obiectelor din imagine.

La realizarea lucrării în condițiile de *plein-air*, un rol mare îl joacă analiza formei obiectelor plastice, aflate în planuri spațiale diferite. Pentru a transmite profunzimea în peisaj, sunt conturate mai concret formele obiectelor sau forma obiectului din planul frontal. Pe planurile frontale se evidențiază mai proeminent culorile proprii ale obiectelor; aici, ele par mai volumetrice, saturate, cu contrastul lumină-umbră. Atunci când lucrăm cu planurile îndepărtate, trebuie să ținem cont de legitățile perspectivei aeriene. Cu cât ne îndepărtăm de spectator, formele obiectelor își pierd din aspectul de volum și capătă caracter de pată simplificată, scade și saturația lor – culorile devin condiționate de mediul atmosferic și depind de distanța de îndepărtare de spectator.

Experiența acumulată în procesul lucrului în *plein-air*, lucrările realizate în diferite tehnici grafice, concomitent cu studierea diverselor materiale și mijloace de exprimare, vor constitui bagajul la care absolvenții *Secției de grafică* vor apela pe parcursul întregii lor căi de creație. Iată de ce este atât de important a desfășura corect din punct de vedere metodic practica în *plein-air*. Lucrând în

plein-air, mai întâi de toate, trebuie să ne bazăm pe impresiile noastre nemijlocite despre natura selectată. Este necesar ca pictorul să posede un dezvoltat simț al perceperii plastice imaginative a naturii, capacitatea de a pătrunde profund în starea ei cromatică. Pictura în *plein-air*, mai mult decât orice altceva, contribuie la dezvoltarea acestor calități.

Lecțiile de pictură în *plein-air*, în timpul practicii de inițiere, urmăresc dezvoltarea la studenți a unor așa dexterități, cum sunt:

- orientarea spațială largă – capacitatea de a percepe natura în spațiu tridimensional, iar imaginea ei – în spațiu bidimensional, pe o suprafață plană;
- perceperea unitară a naturii, ținându-se cont de starea iluminării generale și tonale; perceperea inconstantă a culorii condiționate, a nuanțelor ei calde și reci, care depind de iluminare, mediu, depărtarea în spațiu; abilitatea de a percepe integral obiectele în *plein-air* și de a găsi în ele raporturile cromatice majore;
- capacitatea de a aborda în studii metoda de lucru cu raporturile (legea raporturilor proporționale), de a compara culorile naturii după tonul cromatic, luminozitate și saturație, a respecta scara tonală și cromatică;
- imaginația creativă – capacitatea de a crea în studiile după natură soluții compozițional-cromatice expresive.

Forma principală de însușire a picturii în cadrul *plein-air*-ului este studiul după natură, iar mijlocul cel mai evident de învățare este însuși desenul pedagogului. Vizualizarea, de regulă, exercită o acțiune mai eficientă, decât explicațiile verbale.

Etaple de executare a studiului în *plein-air* sunt:

- stabilirea compoziției studiului;
- alegerea motivului, temei și subiectului; alegerea punctului de vedere; generalizarea imaginată a naturii cu mijloace ale graficii, picturii; alegerea formatului imaginii;

- realizarea desenului pregătitor;
- determinarea proporțiilor, a mișcării și a caracterului planurilor spațiale; tipizarea formelor de bază; individualizarea detaliilor centrului compozițional;
- generalizarea picturală și plastică a imaginii (modelarea formei prin culoare);
- determinarea tonalității coloristice generale; redarea raporturilor tonale și coloristice majore, proporționale naturii; modelarea generalizată a formei volumetrice, identificarea gradării *lumină-umbră* și elaborarea lor minuțioasă, ținându-se cont de perspectiva aeriană;
- finalizarea studiului;
- stabilirea finală a elementului principal și a celui secundar în construcția cromatică a studiului; subordonarea tuturor părților imaginii întregului, fortificarea sau atenuarea detaliilor după nuanța cromatică, luminozitate și saturație.

Este important să menționăm că etapele indicate nu se află nici pe departe într-o dependență strict liniară. De exemplu, prima etapă (compoziția studiului) poate să dureze până la finalizarea lucrului cu natura și, de facto, constituie scopul principal al activității [76, p. 64].

În procesul de lucru asupra studiului de peisaj este necesar să ținem cont de un șir de reguli și legități:

- alegerea formatului;
- determinarea liniei orizontului și a centrului compoziției;
- determinarea scării obiectului sau grupului de obiecte de bază, corespunderea lor concepției, spațiului înconjurător, formatului în ansamblu;
- rolul siluetei, echilibrul dintre petele luminoase și cele întunecate, dintre petele colorate, alegerea cromaticii, stabilirea ritmului unor obiecte aparte și a proporțiilor lor;

- lucrul asupra imaginii – unitatea conținutului și a mijloacelor plastice de exprimare;
- integritatea compoziției – corelația tuturor elementelor compoziției.

Crearea peisajului este imposibilă fără aplicarea legităților perspectivei liniare și aeriene. Sarcinile pentru *plein-air* sunt repartizate în așa mod, încât fiecare student să se poată familiariza cu diverse materiale grafice și să le studieze în practică.

Teme-sarcini

Tema 1. Peisaj în *plein-air*

Sarcina 1. Studii de scurtă durată cu motive simple de peisaj (sol, pădure, cer; mal, apă și cer ș.a.m.d.) cu diverse iluminări.

Scopul: Perceperea și redarea raporturilor tonale de bază ale obiectelor peisajului, identificarea soluției generale compoziționale și cromatice.

Exemple:



Nina Arbore, Grădina pictoriței iarna, (1935–1936), acuarelă



Peisaj, acuarelă, Oxana Diaconu-Catan



Munții Bucegi, acuarelă, Alexei Colîbneac



Sarcina 2. Studii de scurtă durată ale unuia și aceluiași peisaj în diferite perioade ale zilei.

Scopul: Abilitatea de a percepe integral obiectele peisajului și a găsi raporturile cromatice majore într-o anumită scară de tonalitate și culoare. Redarea stării generale tonale și cromatice a iluminării în diferite condiții meteorologice, în diferite perioade ale zilei și în diferite anotimpuri. Identificarea posibilităților acuarelei și redarea diferitor stări ale naturii.

Exemple:



Sarcina 3. Studii de scurtă durată în diferite condiții de iluminare, în diferite perioade ale zilei.

Scopul: Dezvoltarea viziunii inconstante a culorilor lucrurilor și obiectelor *plein-air*-ului. Organizarea paletelor, selectarea orientată a culorilor necesare pentru reproducerea stării respective a naturii. Redarea celor mai generale raporturi în studiu pe baza analizei comparative a naturii.

Exemple:

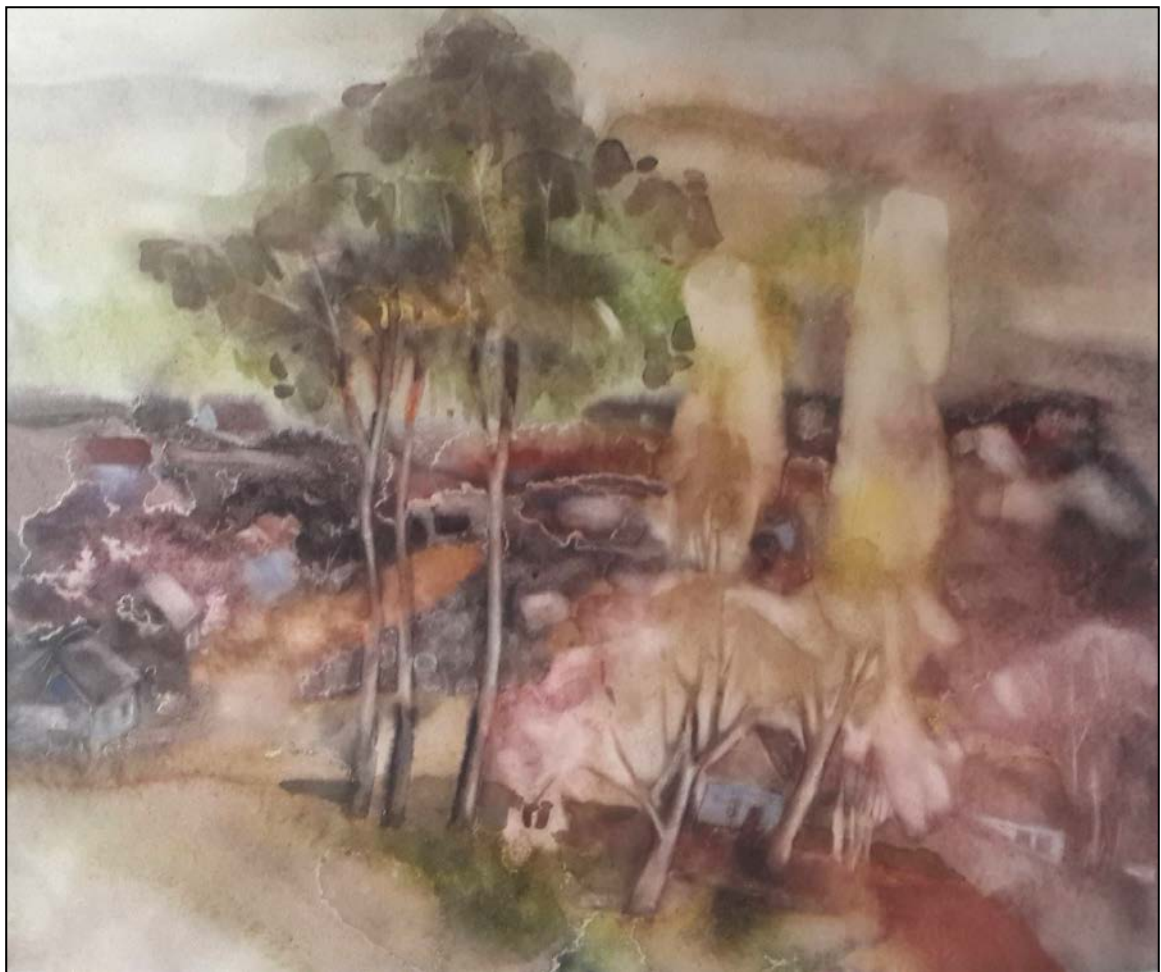


Cabluri, acuarelă, Maria Navaro



Dimineața în ceață (1990 -2000), acuarelă, Ion Morărescu





Peisaj, acuarelă, Oxana Diaconu-Catan

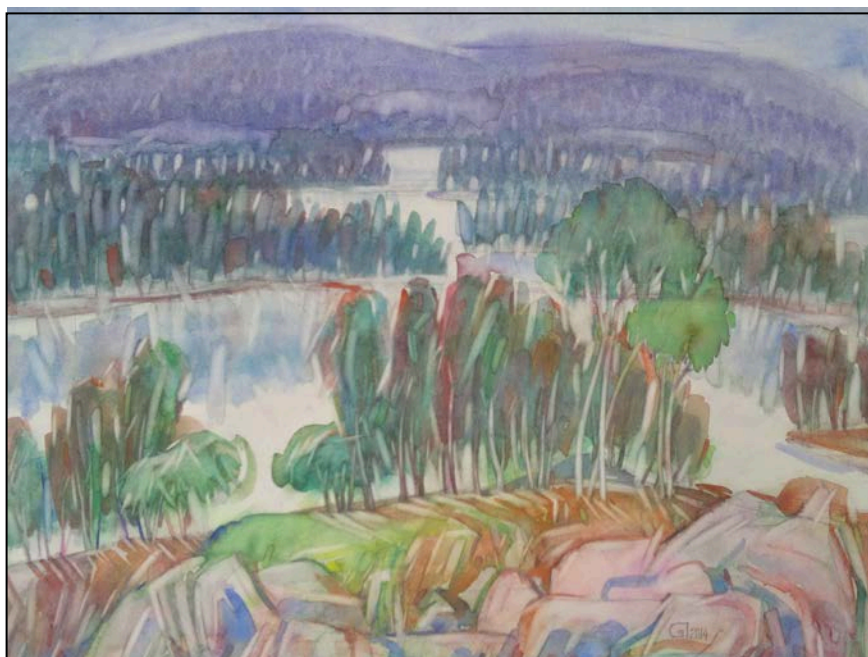


Peisaj montan, acuarelă, Alexei Colîbneac

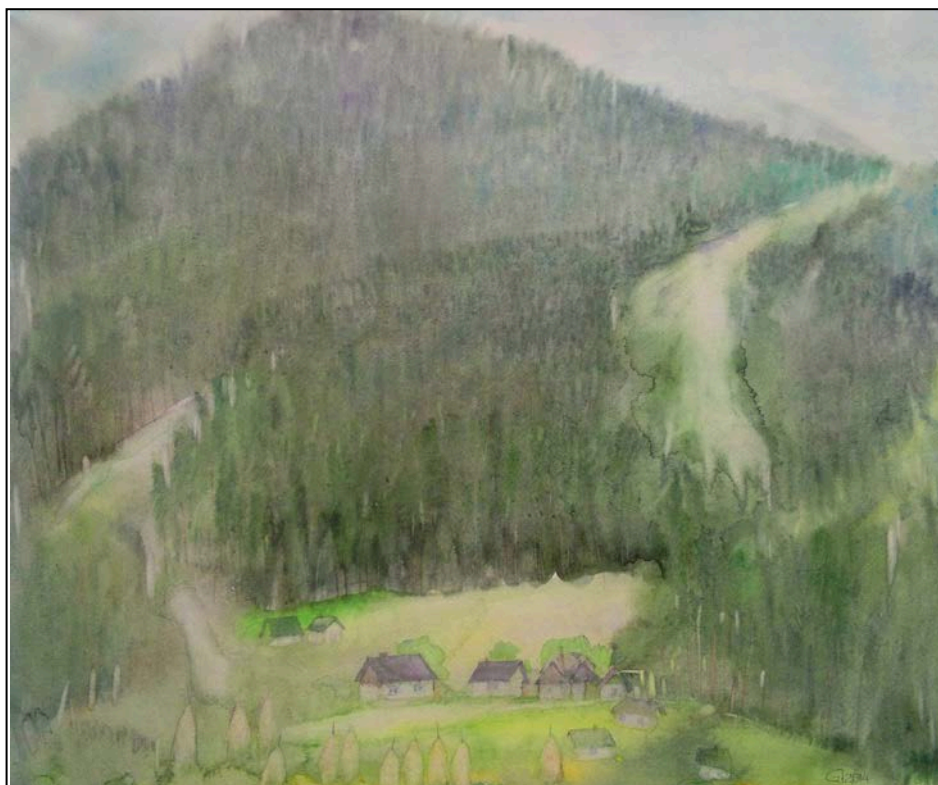
Sarcina 4. Studiu de peisaj cu un spațiu de profunzime deschis și cu un relief al localității nu prea complicat.

Scopul: Identificarea în natură și reproducerea în studiu a elementelor de bază ale perspectivei liniare și aeriene. Identificarea celor mai expresive îmbinări de volum, a petelor mari de lumină și a umbrei în peisaj.

Exemple:



Peisaj, acuarelă, Gheorghe Diaconu



Peisaj, acuarelă, Gheorghe Diaconu



Peisaj, acuarelă, 2011, Olga Diaconu





Indicații metodice la temă:

Este important să exprimăm starea de iluminare în natură ținând cont și de influența cromatică unificatoare, pe care o produce asupra tuturor lucrurilor și obiectelor conținutul spectral al iluminării, adică culoarea iluminării. Peisajele

pictate în ore diferite ale zilei și pe timp diferit trebuie să se deosebească unul de altul, la fel cum se deosebește starea iluminării dimineața și seara, toamna, iarna și vara.

Deosebit de importantă, în pictura peisajeră, este respectarea și formarea corectă a raporturilor tonale și a raporturilor cromatice generale. Succesul, în executarea studiului, este asigurat dacă vor fi create corect raporturile tonale și coloristice.

Printre dificultățile specifice ale însușirii acestei teme în perioada practicii în *plein-air* figurează monotonia coloristică a mediului înconjurător, mai ales dacă practica se desfășoară în pădure. Culoarea dominantă a ierbii și a copacilor în peisajul estival de pădure este verdele. Deși aceasta este cea mai accesibilă pentru ochi zonă a spectrului cromatic, reproducerea ei este destul de dificilă pentru studenți. Acest lucru se întâmplă din cauză că verdele, mai mult decât alte culori, camuflează reflexiile cerului și ale obiectelor alăturate și de aceea pictorii începători obțin un studiu cu un verde-veninos pronunțat, fără influența culorii cerului și a mediului înconjurător.

Din experiență, se cunoaște că abilitatea de a observa în natură deosebirile caracteristice ale formei după tonalitate și culoare reprezintă momentul esențial în construcția raporturilor tonale și cromatice ale studiului. Contrastele de luminozitate și de culoare ale raporturilor identificate în natură necesită o subordonare față de tonul lor cromatic general. Unitatea deosebirilor vizibile după luminozitate, caracteristicile de *cald-rece* și saturație, în ultimă instanță, sunt determinate anume de starea tonală și coloristică generală a iluminării naturii.

Menționăm că în cazul unei analize comparative insuficiente a raporturilor tonale și coloristice neapărat va fi denaturată structura spațiului reprodus la toate cele trei caracteristici ale culorii: *la tonul cromatic, luminozitatea și saturația ei*. În cazul dat, nici chiar compararea minuțioasă și succesivă a obiectelor nu se va solda cu rezultatul scontat. De aceea, este important ca de la începutul lucrului

cu natura să tindem a vedea în mod unitar toate obiectele de bază sau, cel puțin, unele dintre ele, mai contrastante unul față de altul după formă și culoare.

Sarcina 5. Studii de scurtă durată– *crochiul în creion*.

Scopul: Identificarea în natură și reproducerea în studiu a elementelor de bază ale perspectivei liniare și ale perspectivei aeriene.

Exemple:



Peisaj, creion, 1960-70, V. Ivanov





Pădure, creion, Peter Paul Rubens



Studiu de copac, creion, John Constable

Indicații metodice la temă:

Studiile trebuie să fie însoțite de executarea crochiurilor în creion și a desenelor de scurtă durată, deoarece, după cum se știe, desenul este baza bazelor în arta plastică. Pentru pictorul începător, sarcina de a desena corect este deosebit de actuală. În studiile executate în creion se vor respecta raporturile tonale și legitățile perspectivei aeriene. Crochiurile în creion sunt o condiție importantă pentru formarea viziunii profesionale a pictorului. Desenul, în calitate de element pregătitor pentru tabloul de șevalet și pentru o operă de artă

finită, este mai bine să fie însușit în *plein-air*, unde tehnica desenului academic poate fi îmbinată cu noile elaborări, cu experimentarea, exprimarea propriei individualități. Îmbinarea crochiurilor instantanee cu schițele de durată proiectează noi posibilități pentru abilitățile pictorului. Cu cât mai sigur mânuiește pictorul creionul și diverse procedee grafice, cu atât va crea mai ușor compozițiile sale. Lucrând cu culorile, pictorii nu uită nicicând de desen. Viziunea profesională a pictorului, chiar și în procesul pregătirii de lucru, reprezintă o schiță conceptuală sau un crochiu fugitiv, ținând cont de particularitățile materialului plastic pentru realizarea studiului sau desenului respectiv. Experiența măștrilor picturii în *plein-air* ne convinge de necesitatea exersării permanente, zilnice în desenare, a perfecționării mecanismului psihologic și fiziologic complicat în procesul cuprinderii rapide cu ochiul a formei. În acest scop, pot fi utile diverse schițe și crochiuri prealabile, înainte de a proceda la studii de scurtă durată și în pauzele dintre ședințe.

Tema 2. Detaliile peisajului

Sarcina 1. Studiile și schițele detaliilor de relief de proveniență naturală (povârnișuri, râpi, stânci, vâlcele, defileuri, văi, maluri abrupte de râuri sau mare).

Scopul. Evidențierea prin tonalitate și culoare a însușirilor caracteristice ale unui anumit tip de relief (șes, deal, munte); formarea abilităților de reproducere la scară mare a obiectelor, ținându-se cont de structura lor și de orientarea razelor solare pe suprafața reliefului. Analiza proporțiilor formelor naturale, reproducerea mișcării lor. Obținerea unității și integrității reproducerii imaginii plastice a fragmentelor de peisaj.

Exemple:



Acuarelă, Kanta Harysaki



Grădina Botanică. București, 1953, carton guașe, Auguste Ballayre



Acuarelā, Kanta Harysaki

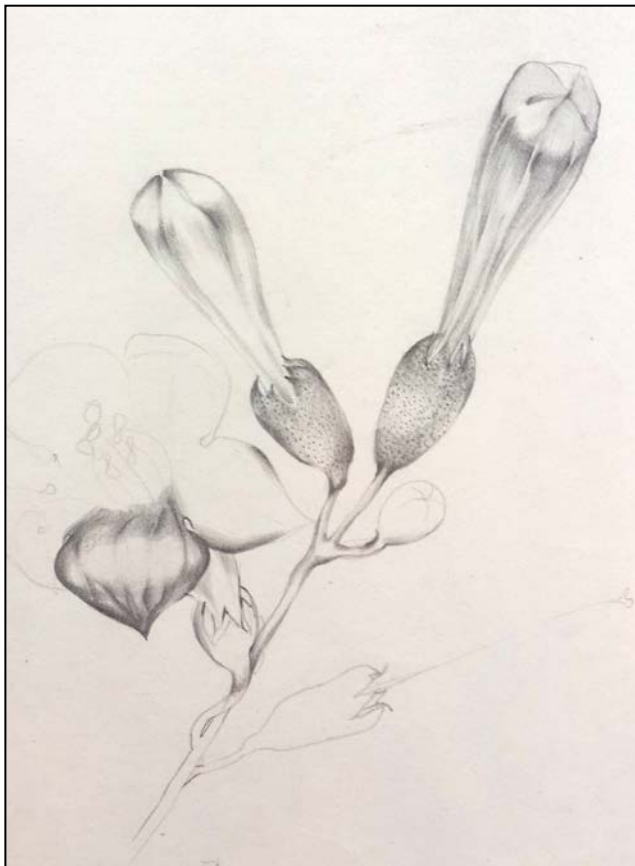


Acuarelā, Kanta Harysaki

Sarcina 2. Studii și schițe cu motive fitomorfe.

Scopul. Analiza comparativă a particularităților formelor naturale.

Exemple:





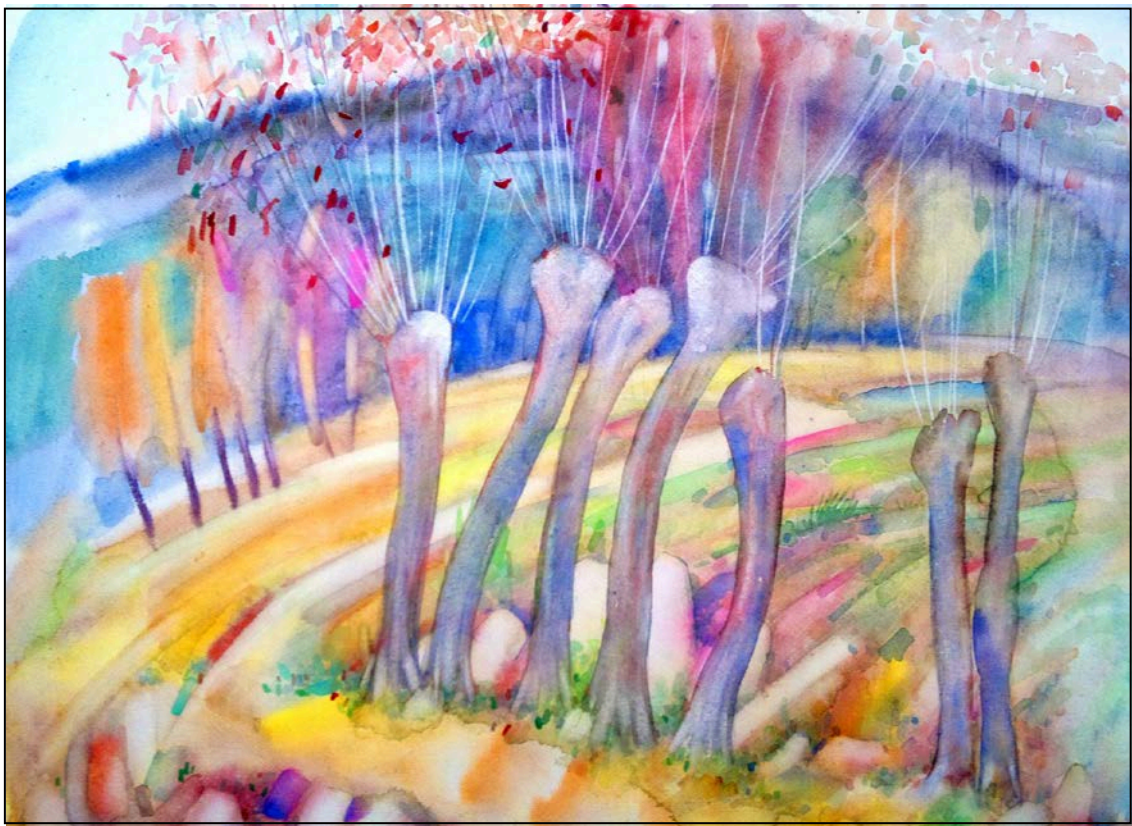
Sarcina 3. Studii cu flora (copaci aparte, vlăstari de copaci, tufișuri etc.).
Crochiuri și schițe ale tulpinilor de copaci în grup.

Scopul. Dezvoltarea abilității de a vedea și reproduce prin culoare particularitățile caracteristice ale diferitor specii de copaci (foioase, conifere etc.). Perfecționarea abilităților practice de generalizare și detaliere a formelor în funcție de distanța lor de la spectator și poziția centrului compozițional.

Exemple:



Parc în Crimeia, 1999, pastel pe carton, V. Toma-Coteleva



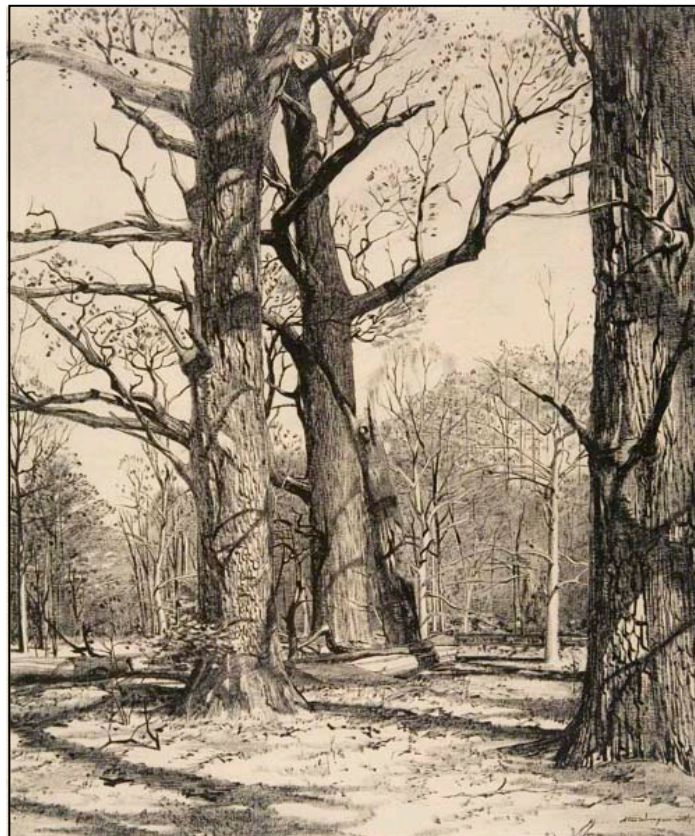
Acuarelă, Gheorghe Diaconu



Album de desene, creion, A. Climașevschi



Album de desene, acuarelă, A. Climașevschi



Pădure, creion, Stow Wengenroth, SUA, 1950

Sarcina 4. Studii instantanee ale norilor la diverse ore ale zilei (dimineața, la amiază, în amurg).

Scopul. Consolidarea cunoștințelor despre legitățile perspectivei liniare și aeriene. Exersarea în aplicarea legităților raporturilor tonale în lucrul practic.

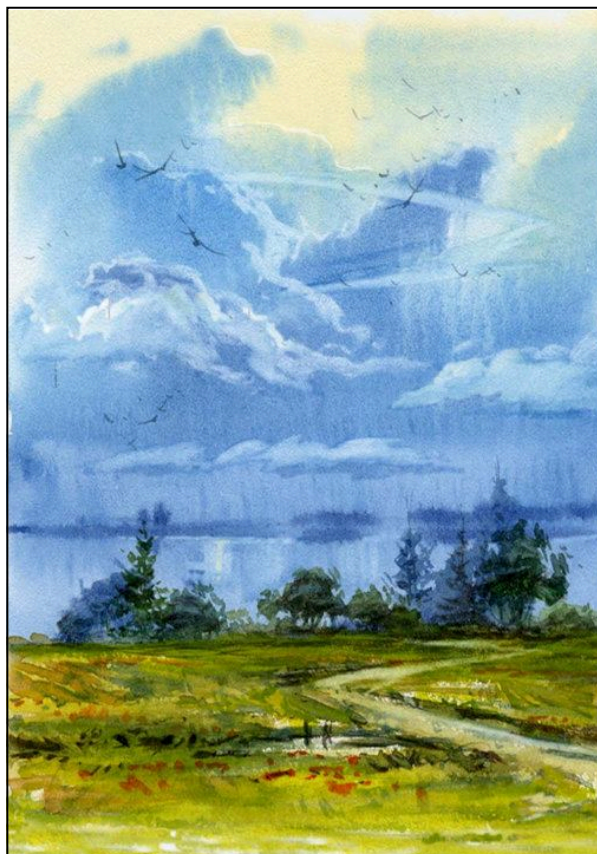
Exemple:



Ploaie, acuarelă, Olga Diaconu



Peisaj, acuarelă, Tudor Macari



Peisaj, Estonia, Anatolie Triboi

Sarcina 5. Studii și schițe ale fragmentelor de peisaj cu reflexiuni în apă.

Scopul. Perfecționarea cunoștințelor profesionale și a abilităților practice în viziunea unitară a raporturilor tonale și cromatice în natură.

Exemple:





Valea morilor, 1990 -2000, acuarelă, Ion Morărescu



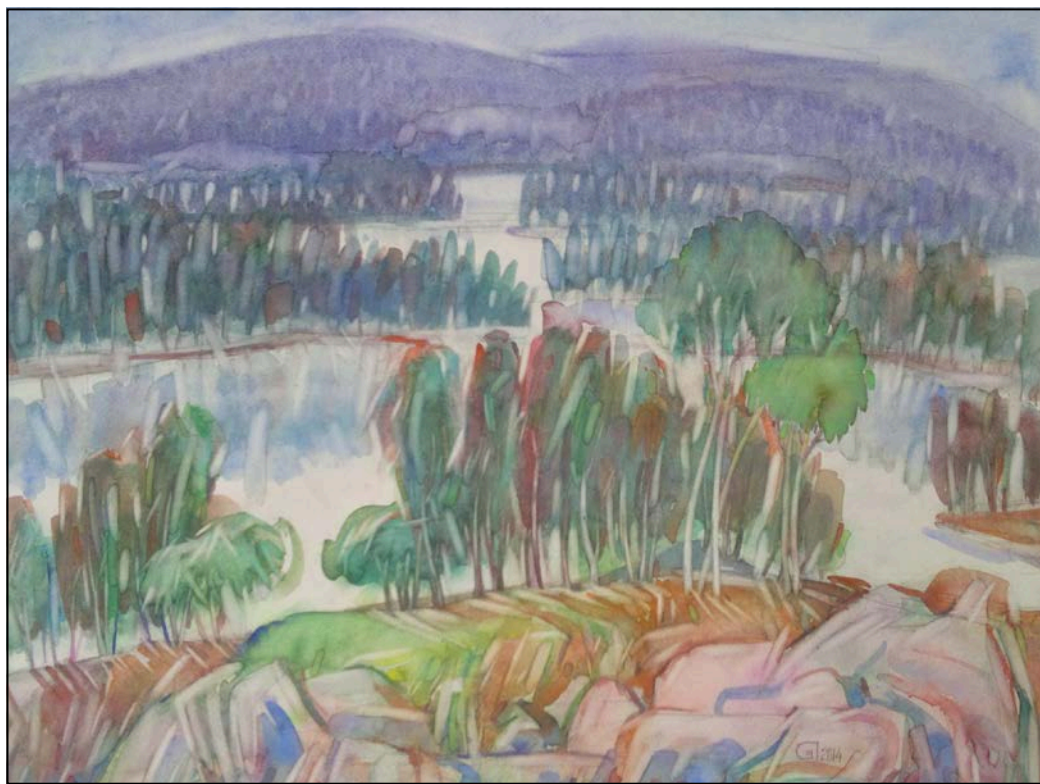
Peisaj montan, acuarelă, Alexei Colîbneac



Nistru, Acuarelă, Gheorghe Diaconu



Sfârșit de vară, acuarelă, Canada, Shari Blaukopf



Nistru, Acuarelă, Gheorghe Diaconu

Sarcina 7. Studii de scurtă durată în creion, tuș.

Scopul. Perfecționarea cunoștințelor profesionale și a abilităților practice de viziune unitară asupra raporturilor de tonalitate în natură.

Exemple:







Peisaj cu drum și salcii, 1888, tuș, peniță, Vincent van Gogh

Indicații metodice la temă:

Schițele și crochiurile pot fi executate în diferite tehnici – în creion (cu consolidarea ulterioară), tuș, acuarelă.

În studiile în plein-air la tema *Detaliile peisajului*, este aplicat pe larg desenul – schiță rapid, care se execută în creion sau cu pensula.

Sarcinile propuse la tema *Detaliile peisajului* necesită cunoștințe temeinice nu doar în domeniul perspectivei aeriene, dar și în al celei liniare. Aceste două perspective se completează reciproc în peisaj.

Înainte de a desena detalii ale peisajului cu diferite caractere, este necesar a le vedea ca pe un singur obiect, ca pe un tot. Este important ca studentul să evidențieze și să accentueze obiectul principal – acesta este primul pas concret pe calea însușirii principiului de lucru cu natura prin raporturi.

Se vor determina proporțiile de bază, raporturile tonale și cromatice, hotarele maselor majore de lumină și umbră.

Tema 3. Motive arhitecturale

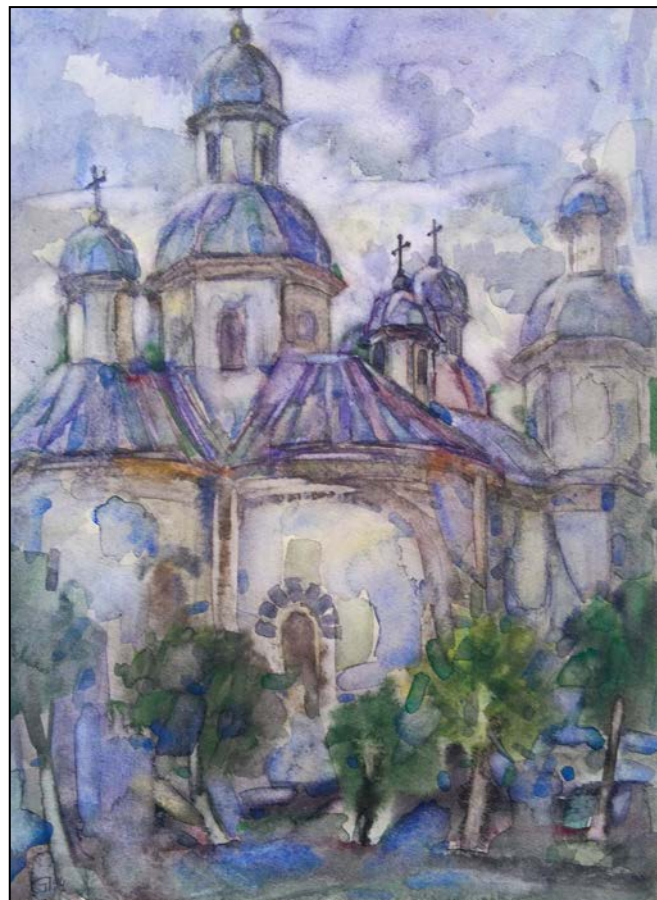
Sarcina 1. Studiu de exterior (imaginea exteriorului complex al unui muzeu, teatru, foisor, al unei instituții). Studiu de peisaj cu perspectivele liniară și aeriană ale obiectelor arhitecturale de proporții, plasate mai sus și mai jos de linia orizontului, bine pronunțate.

Scopul. Studiarea interacțiunii dintre perspectiva liniară și cea aeriană în procesul de reproducere a obiectelor arhitecturale. Evidențierea calităților estetice ale motivului arhitectural.

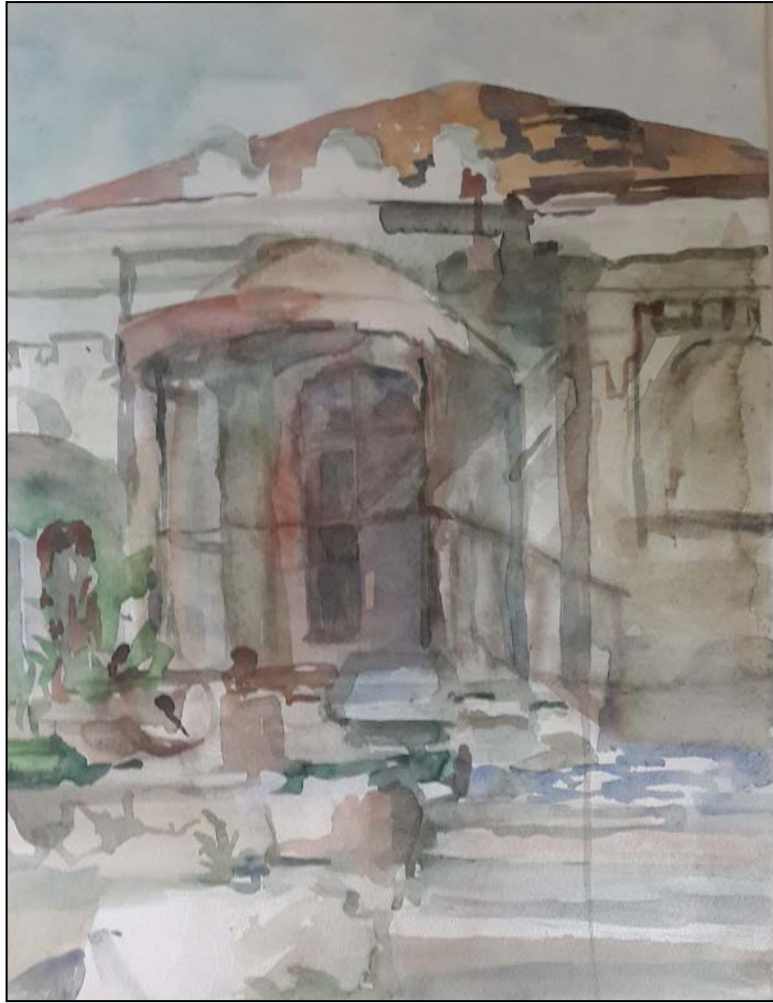
Exemple:



Chișinăul vechi, 2003, acuarelă, V. Movileanu.



Biserică, acuarelă, Gheorghe Diaconu







Sarcina 2. Studii de peisaj arhitectural

Scopul. Evidențierea contrastelor tonale și coloristice ale naturii la pictarea motivelor arhitecturale legate de landșaftul înconjurător. Perfecționarea percepției vizuale a perspectivei clarității și profunzimii spațiului.

Exemple:



Peisaj, 2003, acuarelă/hârtie, V. Movileanu

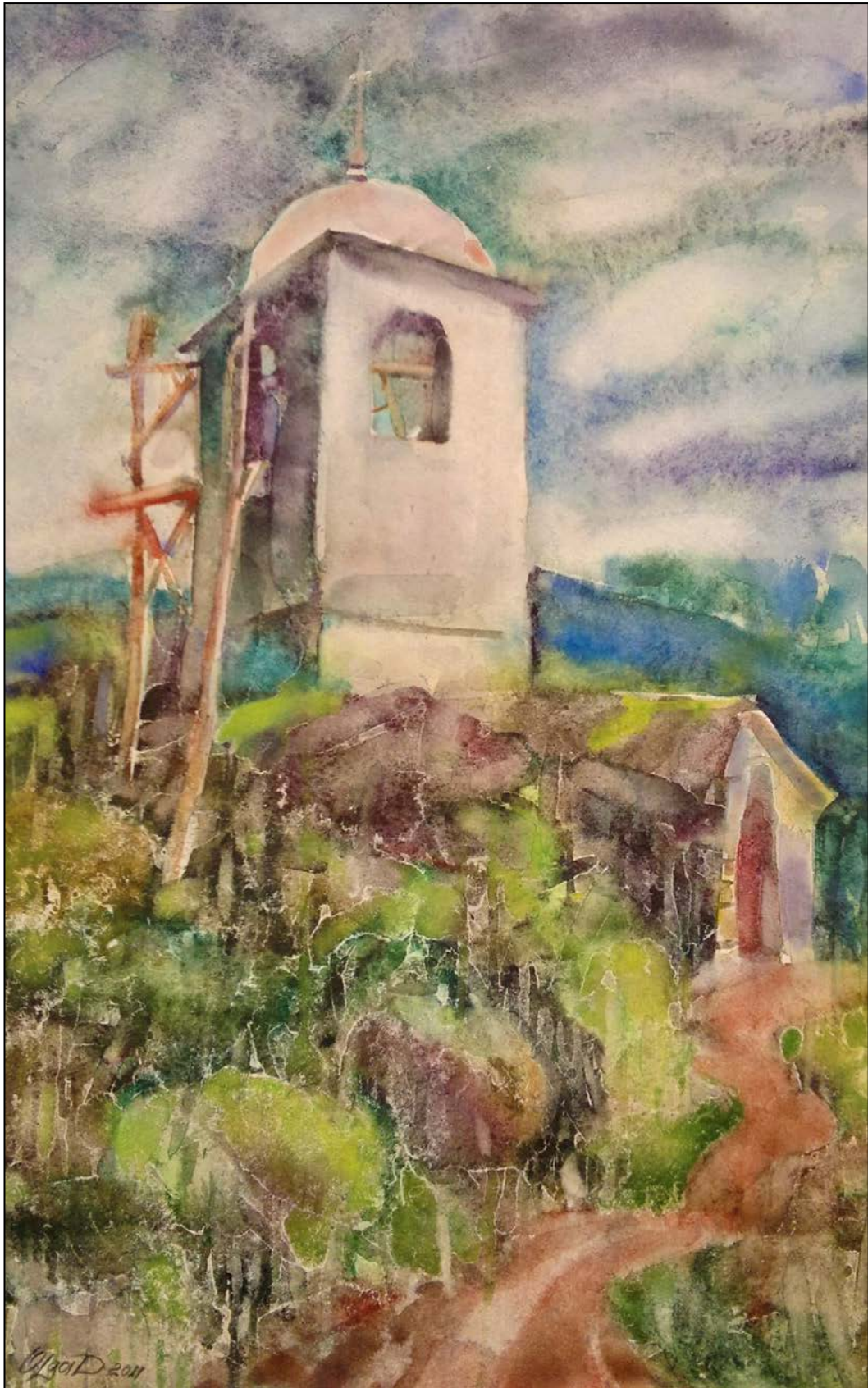




Peisaj rustic, acuarelă. V. Palamarciuc.

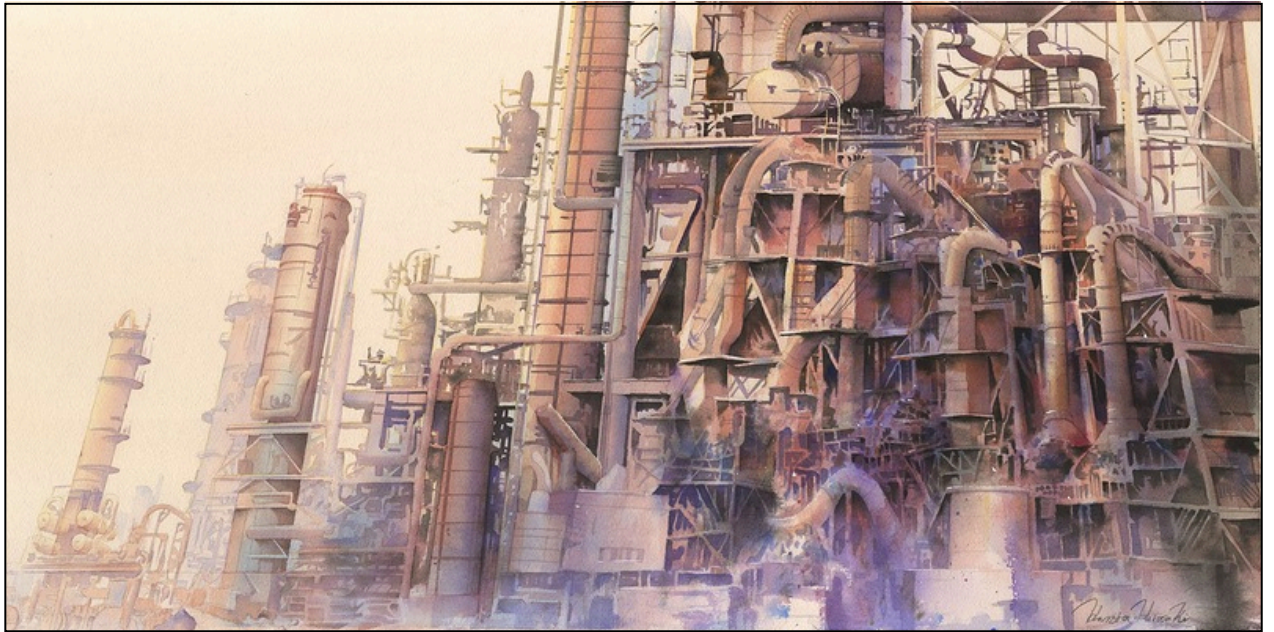






Manastirea în piatră din Butuceni, acuarelă, 2011, Gheorghe Diaconu





Peisaj industrial, acuarelă, Kanta Harysaki

Indicații metodice la temă:

Este binevenit ca studiile cu motive arhitecturale să fie consolidate cu schițe și crochiuri, executate la ore diferite și utilizând diferite materiale.

Tema 5. Fauna

Sarcina 1. Studii de scurtă durată cu animale și păsări (la menajerie, la fermă sau pe imaș, pe hipodrom ș.a.m.d.). O serie de studii și schițe.

Scopul. Continuarea exersării însușirilor profesionale de percepere vizuală: observările asupra naturii în mișcare, deslușirea trăsăturilor ei. Formarea abilităților de a alterna lucrul după natură, lucrul din memorie, după imaginație și închipuire, pe baza impresiilor anterioare.

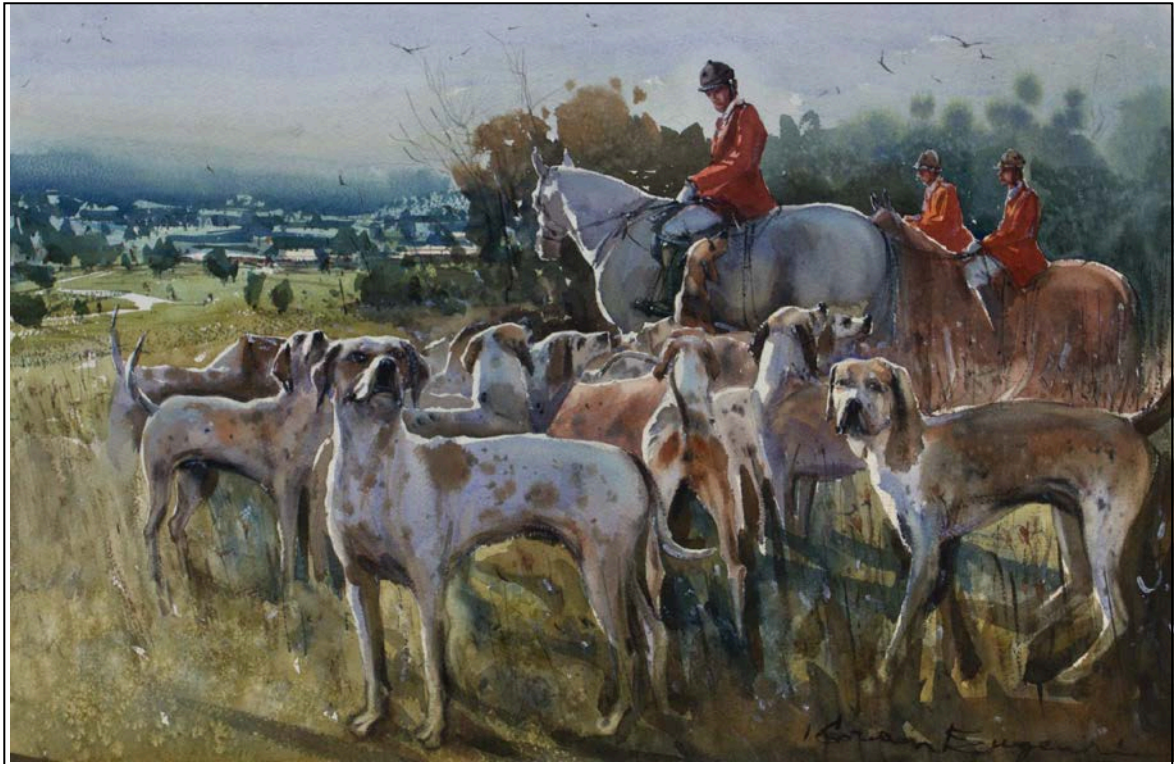
Exemple:





Iepure, acuarelă, 2015, Eugen Gorean





Vânătoarea de vulpi, 2015, acuarelă, Eugen Gorean



Fazani, acuarelă, 2015, Eugen Gorean



Păun, acuarelă, 2015, Eugen Gorean



Studiu de dalmațian, acuarelă, 2015, Eugen Gorean

Sarcina 2. Studii din natură cu animale domestice pe fundalul unor fragmente nu prea complicate de peisaj. Schițe de păsări, animale în diverse mișcări și din diverse unghiuri. O serie de studii de scurtă durată și schițe.

Scopul. Activizarea și formarea ulterioară a imaginațiilor vizuale și a noțiunilor despre modelarea formei cu ajutorul culorii. Perfecționarea abilităților și măiestriei de a evidenția forma plastică în studiile cu păsări și animale. Însușirea procedeelelor de bază de a desena rapid animale și păsări. Evidențierea în schițe a liniei principale a figurilor de animale, înfățișarea lor caracteristică și a particularităților tipice.

Indicații metodice la temă:

La sarcinile de la această temă vor fi selectate și analizate animalele din natură. Se va acorda atenție construcției formei plastice a animalelor și păsărilor.

Exemple:





Pisică, acuarelă, Cristina Grinciuc.

Tema 6. Omul

Sarcina 1. Studiu-schiță și studiu de lungă durată a unei figuri îmbrăcate sub cerul liber.

Scopul. Însușirea abilităților de a picta figuri umane în condiții naturale atmosferice. Perfecționarea procedeelelor de lucru după natură.

Evidențierea particularităților esențiale și caracteristice ale figurii umane. Dezvoltarea memoriei vizuale, a concepției plastice, a imaginației.

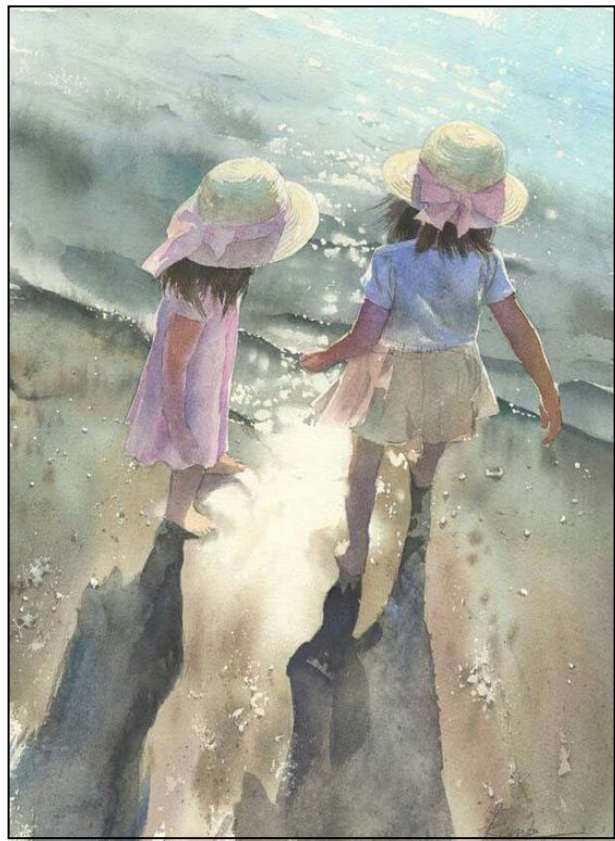
Exemple:



Veneția 2011, acuarelă, Vasilii Medinschii



Ted Nuttall



Kanta Harusaki

Indicații metodice la temă:

Studentul va analiza și studia modelul în condițiile de *plein-air*. Se vor determina proporțiile de bază, raporturile tonale și cromatice.

Tema 7. Transportul și tehnica

Sarcina 1. Studii de scurtă durată în acuarelă și diferite materiale după natură ale mijloacelor de transport (de exemplu, automobile, autobuze, tramvaie, garnituri de tren, nave, avioane), ale diferitor mașini din domeniul construcțiilor și tehnică de producție.

Scopul. Perfecționarea continuă a viziunii plastice asupra naturii în condițiile de *plein-air*.

Exemple:



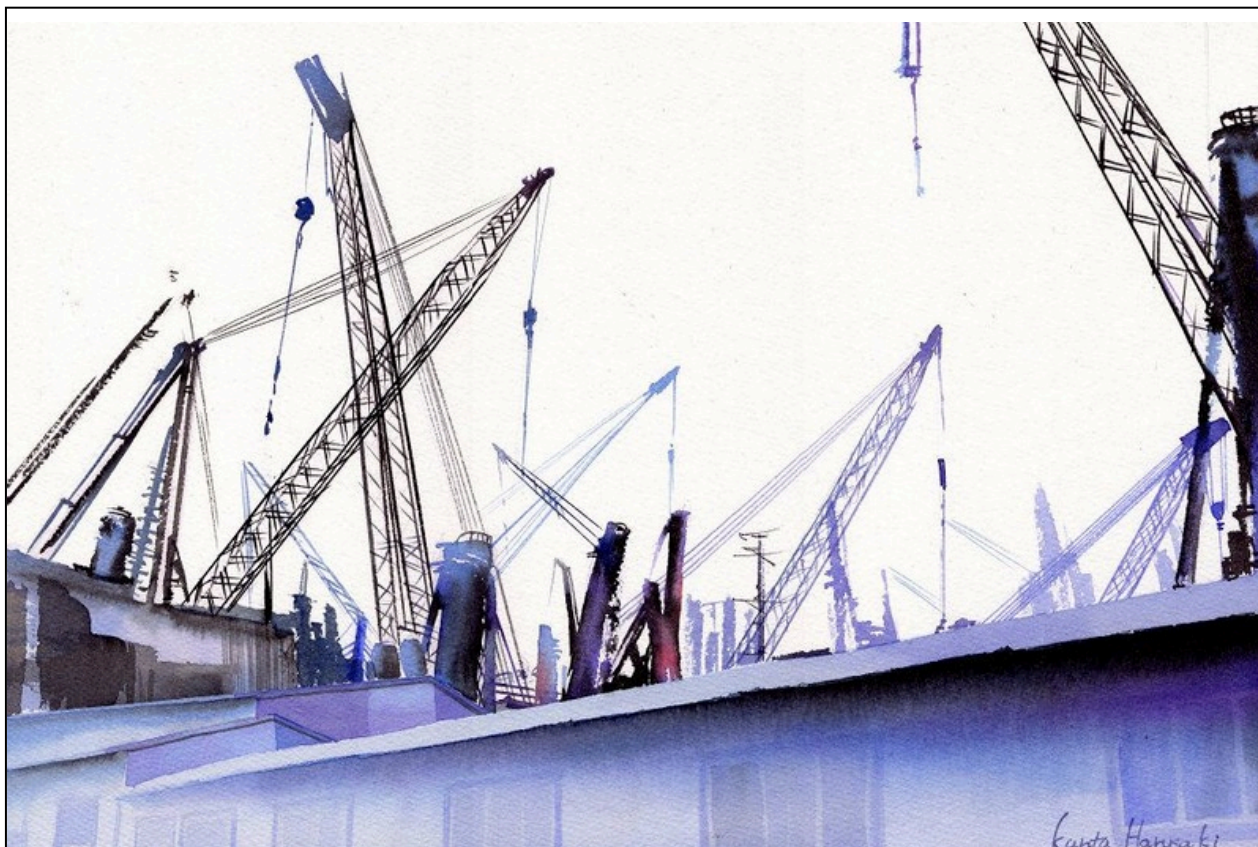
Strada Pușkin, dimineața, acuarelă, 2015, Eugen Gorean



Chişinău, centru, acuarelă, 2015, Eugen Gorean



Bretagne, St Pole du Leon , acuarelă, 2015, Eugen Gorean



Kanta Harysaki

Indicații metodice la temă:

Analiza studiilor la tema respectivă denotă că deseori interesul pentru găsirea nuanțelor coloristice constituie momentul principal în lucrul cu natura, în timp ce studiile cu transport și tehnică necesită o exactitate deosebită în respectarea proporțiilor. În același timp, este necesar să se țină cont de faptul că culoarea, deși camuflează forma, este, în primul rând, prima sa însușire în spațiul analizat. Cu toate acestea, realizarea sarcinii desenului trebuie să anticipeze sarcinile plastice ale studiului. În legătură cu aceasta, o importanță primordială o au exercițiile pentru evidențierea particularităților liniare și constructive ale mașinilor, a proporțiilor lor caracteristice în raport cu omul și, de asemenea, schițele pe subiect la tema respectivă.

Concluzii

În procesul de studii, disciplina *Practica de inițiere* asigură consolidarea cunoștințelor teoretice și a abilităților experimentale, contribuie la formarea unui specialist competitiv în domeniul artelor grafice.

Practica de inițiere prevede formarea competențelor generale pentru specialitatea *Grafica* și familiarizarea studenților cu direcțiile și tendințele contemporane ale artelor grafice.

Practica de inițiere dezvoltă deprinderi de analiză a compoziției, de a argumenta și expune logic ideile de bază, de a face concluzii corecte.

Studenții, ghidați de profesor, își determină obiectivele de realizare a practicii și dezvoltă deprinderi de analiză a compoziției, de a argumenta și expune logic ideile de bază, de a face concluzii corecte.

Familiarizarea studenților cu genul din arta plastică peisajul, nu doar prin percepere, dar și prin activitatea practică, îi îmbogățește spiritual. Pentru aceasta, este necesar să fie create condiții – studenții trebuie să fie învățați să lucreze cu diverse materiale artistice, să înțeleagă limbajul artei plastice, să utilizeze mijloacele de exprimare plastică. Concomitent cu aceasta, este necesar a îmbogăți permanent imaginațiile vizuale ale studenților și a actualiza experiența acumulată.

Familiarizarea cu diverse stiluri și orientări în arta plastică, cu creația eminentilor pictori moldoveni și străini înobilează universul spiritual al tinerilor, îi ajută în căutările lor creative. Fără îndoială, cineva preferă calea asociativă de modelare a imaginii, un altul dorește să creeze o imagine realistă fidelă naturii. Unii visează să lucreze după principiile constructiviștilor, alții – ale impresioniștilor.

Acest suport de curs a fost realizat pentru a fi util procesului de studiu al studenților la specialitatea *Grafica*.

În încheiere, putem face câteva concluzii definitive:

1. În suportul de curs *Practica de inițiere*, cu tema *Peisajul în plein-air*, s-a făcut un studiu succint al evoluției peisajului și tehnicilor de lucru ale picturii în acuarelă.

Constatăm, astfel, că *peisajul*, fiind un sistem de expresii artistice, un limbaj special, ale căror elemente corespund semnelor convenționale, își poartă conținutul ca pe un mesaj unic și mistic.

2. Convențional, putem împărți în două etape procesul de creare a construcției cromatice a studiului *în plein-air*:

- evidențierea acordului cromatic principal al raporturilor *rece-cald* în natură;

- identificarea grupurilor de culori care formează raporturile de tonalitate principale în studiu.

3. Problemele compoziției, legitățile ei, procedeele, mijloacele de exprimare și de armonizare au fost și rămân actuale pentru pictori. Cunoașterea bazelor compoziției, care influențează dezvoltarea personalității artistice, formează baza elementară a percepției operei de artă. Rolul ei este foarte important în formarea personalității. Nu doar munca, dar și arta îl creează pe om. Principiile de însușire a picturii peisajere, aplicate de maeștrii din trecut, precum și elaborările teoretice ale savanților în domeniul cromaticii, psihologiei și pedagogiei artelor devin componente importante în perfecționarea metodelor de instruire a studenților *în plein-air* în condițiile contemporane.

Abilitățile și cunoștințele obținute în procesul realizării sarcinilor de studii *în plein-air* formează măiestria profesională și îmbunătățesc calitatea însușirii picturii și compoziției în atelier. Această interdependență a picturii înaintea deosebit de acut problema studierii metodelor de instruire și dezvoltare a individualității creative, mai ales *în plein-air*, când *principalul învățător* este natura.

4. Studiarea consecutivității executării lucrărilor cu divers grad de complexitate constituie un element component important al procesului de instruire a studenților.

Realizarea unei lucrări prevede următoarele *etape de lucru*:

- plasarea grupului de forme în spațiul compozițional al foii;
- realizarea desenului constructiv-liniar bazat pe proporțiile interioare ale formelor obiectelor și relațiile proporționale dintre obiecte, poziția formelor în spațiu;
- determinarea, în relații mari, a gamei cromatice generale;
- modelarea volumetrică a formelor obiectelor, identificarea gradației de lumină și umbră în funcție de perspectiva aeriană;
- generalizarea lucrării: identificarea elementelor principale și secundare de culoare; subordonarea tuturor părților componente ale imaginii întregului.

5. Este necesar ca un grafician să posede:

- un dezvoltat simț al percepției plastice imaginative a naturii, capacitatea de a pătrunde profund în starea ei cromatică, orientarea spațială largă – capacitatea de a percepe natura în spațiu tridimensional, iar imaginea ei – în spațiu bidimensional, pe o suprafață plană;
- perceperea unitară a naturii, ținându-se cont de starea iluminării generale și tonale; perceperea inconstantă a culorii condiționate, a nuanțelor ei calde și reci, care depind de iluminare, mediu, depărtarea în spațiu; abilitatea de a percepe integral obiectele în *plein-air* și de a găsi în ele raporturile cromatice majore;
- capacitatea de a aborda în studii metoda de lucru cu raporturile (legea raporturilor proporționale), de a compara culorile naturii după tonul cromatic, luminozitate și saturație, a respecta scara tonală și cromatică;
- imaginația creativă – capacitatea de a crea în studiile după natură soluții compozițional-cromatice expresive.

Forma principală de însușire a picturii în cadrul *plein-air*-ului este studiul după natură, iar mijlocul cel mai evident de învățare este însuși desenul

pedagogului. Vizualizarea, de regulă, exercită o acțiune mai eficientă, decât explicațiile verbale.

Bibliografie

1. Дидро Д., Эстетика и литературная критика. Москва: Искусство, 1980. p. 57
2. Коровин К., Жизнь и творчество, письма, документы, воспоминания. Москва: Академия художеств СССР, 1963. p. 55
3. Munteanu A., Peisajul artei vizuale în contextul evoluției. În: *Arta, Arte Vizuale*, Chișinău: Notograf, 2010, p. 28
4. Bartolli D., *Omul desăvârșit*. Torino, 1836. p. 89
5. Assunto R., Peisajul și estetica (tradus în română de Olga Mircelescu). București: Meridiane, vol. I, 1986. p. 241
6. Assunto R., Peisajul și estetica (tradus în română de Olga Mircelescu). București: Meridiane, vol. I, 1986. p. 158
7. Zingarelli N., *Dicționarul limbii italiene*. Florența: Zanichelli, 1941. p. 48
8. Munteanu A., Specificul peisajului în arta Moldovei medievale. În: *Culegere de articole din cadrul Conferinței Tehnico-Științifice Internaționale „Problemele actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”*, din 11-12 noiembrie 2010, U.T.M., Chișinău, volumul I, p. 112-117+il.
9. Plinius cel Bătrân. *Naturalis Historia: Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (traducere de Costa Ioana). Iași: Polirom, 2000. 312 p.
10. Kultermann U., *Istoria istoriei artei*, București, 1977, 278 p.
11. Ibidem. p. 226
12. Comarnescu P., *Voroneț*. București: Meridiane, 1967. 59 p. : il.
13. Caproșu I., *Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore*. Iași: Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1974, 137 p.
14. Nicolescu C., *Sucevița*. București: Sport-turism, 1977, 24 p.
15. Drăguț V., *Humor*. București: Meridiane, 1973, 40 p.: il 130.

16. Ciobanu C., O redacție iconografică rară descoperită în pictura murală a altarului Bisericii Sfântului Nicolae a Mănăstirii Probota. În: ARTA, 2003, p. 19-22.
17. Nicolescu C., Mănăstirea Moldovița. București: Meridiane, 1965. 37 p.: il.+11 f.pl.
18. Ciobanu C., Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușani. Chișinău: Știința, 1997. 163 p.
19. Bucholz L., Buhler G., Hille C., ș.a. Arta din preistorie la Renașterea timpurie, București: Litera, 2010 (traducere din engleză de Macovei A.). 321 p.
20. Coșoveanu D., Peisajul olandez în gravura secolului XVII. București: Meridiane, 1975, p. 78.
21. Константинович И., Айвазовский, Москва: Искусство, 1965.
22. Bucholz L., Buhler G., Hille C., ș.a. Arta din preistorie la Renașterea timpurie, București: Litera, 2010 (traducere din engleză de Macovei A.). pp. 268-276.
23. Gaya N., Antonio J., Diego Velazquez. Madrid: Espanolas, 1974, p.151.
24. Ortega y Gasset J., Velázquez. Goya. București: Meridiane, 1972, 434 p.
25. Frunzetti I., Velasquez. București: Meridiane, 1984, 36 p.
26. Ortega y Gasset J., Velasquez. Goya. București: Meridiane, 1972.
27. Bucholz L., Buhler G., Hille C., ș.a. Arta din preistorie la Renașterea timpurie, București: Litera, 2010 (traducere din engleză de Macovei A.). pp. 237-239
28. Rosenberg P., Prat L.-A., Poussin Nicolas, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, 558 p.: il.
29. Ларионова Э. Лоррен. Москва: Изобразительное искусство, 1979. 4p.+20 il.

30. Bucholz L., Buhler G., Hille C., ș.a. *Arta din preistorie la Renașterea timpurie*, București: Litera, 2010 (traducere din engleză de Macovei A.). p. 290-299
31. Larousse. *Istoria artei*. București: Editura Enciclopedică, 2006. p. 209
32. Horga I. *Școala de la Barbizon*. București: Meridiane, 1990. 40 p.
33. Алпатов М., Камиль Коро. Москва: Изобразительное искусство, 1984. p. 17
34. Corot Camille. *Album*. București: Meridiane, 1971. 34 p.
35. Florea V., Szekely Gh., *Mică enciclopedie de artă universală*. Chișinău: Litera, 2005. p.103-104
36. Prutu M., *Pissarro*. București: Meridiane, 1974. p. 42
37. Horga I., *Școala de la Barbizon*. București: Meridiane, 1990. p. 25
38. Marica V., *Van Gogh*. București: Meridiane, 1976, 32 p.
39. *Tout d'oeuvre peint de Cézanne*. Paris: Flammarion, 1975. 128 p.
40. Петров Вл., Исаак Ильич Левитан. Санкт-Петербург: Художник России, 1992. 198 p.
41. Стернин Г., *Русская художественная культура второй половины XIX-начало XX веков*, Москва: Изобразительное искусство, 1984. p. 39
42. Florea V., *O istorie a artei ruse*. București: Meridiane, 1979. 514 p.
43. Ingo W., *Pablo Picasso, 1881–1973. Geniul secolului*. Köln: Taschen, 2003. 96 p.
44. Prut C., *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București, 2002. pp. 69-70
45. Rubin W., *Picasso et Braque l'invention du cubisme*. Paris: Flammarion, 1990. 422 p.
46. Hoog M., *Robert Delaunay*. Budapest: Corvina Kiadó, 1983. 96 p.
47. Prut C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. București, 2002. pp. 135-136

48. Chastel A., Dicționar de curente picturale. București: Niculescu, 2000. p. 74-81
49. Néret G., Salvador Dali. 1904–1989. Köln: NOI Media Print, 2003. 96 p.
50. Meuris J., René Magritte: 1898–1967. Köln: TASCHEN, 2004. 216 p.
51. Ioniță C. L., Invizibilul în arta abstractă a secolului XX: Kandinsky, Mondrian, Malevich. Chișinău: Tehnica-Info, 2004. 117 p.
52. Hofmann W. Fundamentele artei moderne. București: Meridiane, 1977, v. II (traducere din engleză de Stănescu B.). pp. 61-95.
53. Stavilă T., Ciobanu C. I., Diaconescu T. Patrimoniul cultural al Republicii Moldova. Chișinău: Arc/ Museum, 1999, pp. 54-59
54. Cennino Cennini. Tratat despre pictură. București: Meridiane, 1977, 164 p.
55. Jurnalul lui Eugène Delacroix/ Trad.. Pahomova T.M. Москва: Искусство, 1950. p. 59
56. Беда Г., Живопись.. Москва: Искусство, 1971. p. 76
57. Алексич М., Нестерова Е.В. Школа изобразительного искусства. Вып.5, Москва: Просвещение 1994. p. 3
58. Маслов Н. Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. p. 22.
59. Беда Г., Живопись. Москва: Просвещение, 1986. p. 18.
60. Ibidem. p. 25
61. Волков Н., Цвет в живописи, Москва: Просвещение, 1985. p. 142
62. Беда Г., Тоновые и цветовые отношения в живописи. Москва: Советский художник, 1964. 77 p.
63. Волков Н., Композиция в живописи. Москва: Искусство, 1977. p. 39
64. Волков Н., Цвет в живописи. Москва: Искусство, 1985. p. 12
65. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. p. 4

66. Маслов Н., Пленэр: практика по изобразительному искусству. - Москва: Просвещение, 1984. р. 5
67. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. pp. 52-53
68. Кузин В., Психология, Москва: Просвящение 1982. р. 7
69. Непомнящий В., Перспектива в композиции. Чебоксары, 1970. 31 р.
70. Кузин В., Психология, Москва: Просвящение 1982. р. 9
71. Непомнящий В., Перспектива в композиции. Чебоксары, 1970. р.20
72. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. р. 58
73. Маслов Н. Я. Пленэр: практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. pp. 7-8
74. <http://iskusstvom.ru/108.php> - Пейзаж.
75. Унковский А., Смирнов Г., Пленэр. Практика по изобразительному искусству, Москва: Просвещение, 1981. р. 54
76. Маслов Н., Пленэр. Практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. р. 64

Bibliografie selectivă

1. Дидро Д., Эстетика и литературная критика. Москва: Искусство, 1980. 328 р.
2. Коровин К., Жизнь и творчество , письма, документы, воспоминания. Москва: Академия художеств СССР, 1963.564 р.
3. Munteanu A., Peisajul artei vizuale în contextul evoluției. În: Arta, Arte Vizuale, Chișinău: Notograf, 2010, 126 p. -131+il.
4. Bartolli D., Omul desăvârșit. Torino, 1836, 264 p.
5. Assunto R., Peisajul și estetica (tradus în română de Olga Mircelescu). București: Meridiane, vol. I, 1986. 472 p.

6. Assunto R., Peisajul și estetica (tradus în română de Olga Mircelescu). București: Meridiane, vol. I, 1986, 472 p.
7. Zingarelli N., Dicționarul limbii italiene. Florența: Zanichelli, 1941. 1274 p.
8. Munteanu A., Specificul peisajului în arta Moldovei medievale. În: Culegere de articole din cadrul Conferinței Tehnico-Științifice Internaționale „Problemele actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, din 11-12 noiembrie 2010, U.T.M., Chișinău, volumul I, p. 112-117+il.
9. Plinius cel Bătrân. *Naturalis Historia*: Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate (traducere de Costa Ioana). Iași: Polirom, 2000. 312 p.
10. Kultermann U., *Istoria istoriei artei*, București, 1977, 278 p.
11. Comarnescu P., *Voroneț*. București: Meridiane, 1967. 59 p. : il.
12. Caproșu I., *Biserica Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul din Arbore*. Iași: Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1974, 137 p.
13. Nicolescu C., *Sucevița*. București: Sport-turism, 1977, 24 p.
14. Drăguț V., *Humor*. București: Meridiane, 1973, 40 p.: il 130.
15. Ciobanu C., O redacție iconografică rară descoperită în pictura murală a altarului Bisericii Sfântului Nicolae a Mănăstirii Probota. În: ARTA, 2003, p. 19-22.
16. Nicolescu C., *Mănăstirea Moldovița*. București: Meridiane, 1965. 37 p. : il.+11 f.pl.
17. Ciobanu C., *Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușani*. Chișinău: Știința, 1997. 163 p.
18. Bucholz L., Buhler G., Hille C., ș.a. *Arta din preistorie la Renașterea timpurie*, București: Litera, 2010 (traducere din engleză de Macovei A.). 321 p.
19. Coșoveanu D., *Peisajul olandez în gravura secolului XVII*. București: Meridiane, 1975, 112 p. : il.

20. Константинович И., Айвазовский, Москва: Искусство, 1965.
21. Gaya N., Antonio J., Diego Velazquez. Madrid: Espanolas, 1974
22. Ortega y Gasset J., Velázquez. Goya. București: Meridiane, 1972, 434 p.
23. Frunzetti I., Velasquez. București: Meridiane, 1984, 36 p.
24. Ortega y Gasset J., Velasquez. Goya. București: Meridiane, 1972.
25. Rosenberg P., Prat L.-A., Poussin Nicolas, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994, 558 p.: il.
26. Ларионова Э. Лоррен. Москва: Изобразительное искусство, 1979. 4р.+20 il.
27. Larousse. Istoria artei. București: Editura Enciclopedică, 2006. 304 p.
28. Horga I. Școala de la Barbizon. București: Meridiane, 1990. 40 p.
29. Алпатов М., Камиль Коро. Москва: Изобразительное искусство, 1984. 175 p.
30. Corot Camille. Album. București: Meridiane, 1971. 34 p.
31. Florea V., Szekely Gh., Mică enciclopedie de artă universală. Chișinău: Litera, 2005. 499 p.
32. Prutu M., Pissarro. București: Meridiane, 1974. 80 p.
33. Horga I., Școala de la Barbizon. București: Meridiane, 1990. 40 p.
34. Marica V., Van Gogh. București: Meridiane, 1976, 32 p.
35. Tout d'oeuvre peint de Cézanne. Paris: Flammarion, 1975. 128 p.
36. Петров Вл., Исаак Ильич Левитан. Санкт-Петербург: Художник России, 1992. 198 p.
37. Стернин Г., Русская художественная культура второй половины XIX-начало XX веков, Москва: Изобразительное искусство, 1984. 79 p.
38. Florea V., O istorie a artei ruse. București: Meridiane, 1979. 514 p.
39. Ingo W., Pablo Picasso, 1881–1973. Geniul secolului. Köln: Taschen, 2003. 96 p.

40. Prut C., Dicționar de artă modernă și contemporană. București, 2002. 548 p.
41. Rubin W., Picasso et Braque l'invention du cubisme. Paris: Flammarion, 1990. 422 p.
42. Hoog M., Robert Delaunay. Budapest: Corvina Kiadó, 1983. 96 p.
43. Prut C. Dicționar de artă modernă și contemporană. București, 2002. 548 p.
44. Chastel A., Dicționar de curente picturale. București: Niculescu, 2000. 344 p.
45. Néret G., Salvador Dali. 1904–1989. Köln: NOI Media Print, 2003. 96 p.
46. Meuris J., René Magritte: 1898–1967. Köln: TASCHEN, 2004. 216 p.
47. Ioniță C. L., Invizibilul în arta abstractă a secolului XX: Kandinsky, Mondrian, Malevich. Chișinău: Tehnica-Info, 2004. 117 p.
48. Hofmann W. Fundamentele artei moderne. București: Meridiane, 1977, v. II (traducere din engleză de Stănescu B.). pp. 61-95.
49. Stavilă T., Ciobanu C. I., Diaconescu T. Patrimoniul cultural al Republicii Moldova. Chișinău: Arc/ Museum, 1999, 159 p.
50. Cennino Cennini. Tratat despre pictură. București: Meridiane, 1977, 164 p.
51. Jurnalul lui Eugène Delacroix/ Trad.. Pahomova T.M. Москва: Искусство, 1950. 314 p.
52. Беда Г., Живопись.. Москва: Искусство, 1971. 126 p.
53. Алексич М., Нестерова Е.В. Школа изобразительного искусства. Вып.5, Москва: Просвещение 1994. 199 p.
54. Маслов Н. Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. p. 22.
55. Беда Г., Живопись. Москва: Просвещение, 1986. p. 18.
56. Беда Г., Живопись. Москва: Просвещение, 1986. p. 25
57. Волков Н., Цвет в живописи, Москва: Просвещение, 1985. 320 p.

58. Беда Г., Тоновые и цветовые отношения в живописи. Москва: Советский художник, 1964. 77 р.
59. Волков Н., Композиция в живописи. Москва: Искусство, 1977. 259 р.
60. Волков Н., Цвет в живописи. Москва: Искусство, 1985. 320 р. +16 ил.
61. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. 239 р.
62. Маслов Н., Пленэр: практика по изобразительному искусству. - Москва: Просвещение, 1984. 112 р.+6 р. ил.
63. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. 239 р.
64. Кузин В., Психология, Москва: Просвещение 1982. 279 р.
65. Непомнящий В., Перспектива в композиции. Чебоксары, 1970. 31 р.
66. Кузин В., Психология, Москва: Просвещение 1982. 256 р.
67. Непомнящий В., Перспектива в композиции. Чебоксары, 1970. 31 р.
68. Беда Г., Основы изобразительной грамоты: Рисунок. Живопись. Композиция. Москва: Просвещение, 1981. 239 р.
69. Маслов Н. Я. Пленэр: практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. 112 р.
70. <http://iskusstvom.ru/108.php> - Пейзаж.
71. Унковский А., Смирнов Г., Пленэр. Практика по изобразительному искусству, Москва: Просвещение, 1981. 190 р.
72. Маслов Н., Пленэр. Практика по изобразительному искусству. Москва: Просвещение, 1984. 112 р.