

BAZELE IMAGINII

Florin Constantinescu



Editura UNIVERSITARIA
Craiova, 2022

Referenți științifici: Prof. univ. dr. habil. Alexandru Boureanu
Conf. univ. dr. habil. Florin Țolaș

ISBN 978-606-14-1806-0

© Florin Constantinescu. Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate autorului. Fotografii, desene și schițe © Florin Constantinescu (cu excepția celor adnotate cu specificarea autorului de drept sau al deținătorului drepturilor intelectuale).
www.crosslight.ro

Editura Universitaria, Craiova, 2022
Str. A. I. Cuza, nr. 13, Craiova
e-mail: editurauniversitaria@yahoo.com
www.editurauniversitaria.ucv.ro

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi copierea pe suport de hârtie, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio (îndiferent de formatul digital – doc, docx, ocx, pdf, jpg, jpeg, tif etc.), punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului drepturilor de autor, reprezintă încălcări ale legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și civil în conformitate cu legile în vigoare.

CUPRINS

| | | |
|-------|--|-----|
| I. | INTRODUCERE..... | 5 |
| II. | LUMINA..... | 14 |
| | Temperatura de culoare..... | 17 |
| | Surse de lumină..... | 21 |
| | Ecleraje clasice..... | 41 |
| | Lumina naturală..... | 50 |
| | Gradienți de lumină..... | 54 |
| III. | UMBRA..... | 61 |
| IV. | CROMATICĂ, ALB/NEGRU, TEXTURĂ..... | 68 |
| | Culori și non-culori..... | 72 |
| | Contrastul cromatic..... | 80 |
| | Alb și negru..... | 94 |
| | Textura..... | 99 |
| V. | ATMOSFERA ȘI AMBIANȚA..... | 107 |
| VI. | VEDEREA UMANĂ..... | 110 |
| | Formarea imaginii..... | 110 |
| | Câmpul vizual..... | 113 |
| VII. | GEOMETRIZAREA VEDERII. PERSPECTIVA..... | 115 |
| | Perspectiva liniară..... | 124 |
| | Perspectiva inversă..... | 134 |
| | Unghiulația în vederea perspectivă..... | 136 |
| | Distanța subiect - punct de stație..... | 139 |
| | Perspectiva aeriană..... | 146 |
| VIII. | CADRAJUL..... | 149 |
| | Cadrajul personajului uman..... | 152 |
| | Cadraje cu perspective cinetice..... | 167 |
| | Antropomorfismul aparatului de filmat..... | 183 |
| | Spațiul filmic..... | 185 |
| IX. | COMPOZIȚIA..... | 190 |
| | Punctul..... | 199 |
| | Linia..... | 201 |
| | Forma..... | 209 |
| | Simbolul și metafora..... | 215 |
| | Ponderea vizuală..... | 220 |
| | Plastica și dinamica formelor în compoziție..... | 225 |
| | Centrul de interes - subiect..... | 234 |
| | Vectori..... | 241 |
| | Ritmul vizual..... | 253 |
| | Tipologii compoziționale..... | 260 |
| | Compoziția figurativă și compoziția abstractă..... | 275 |
| | Proporția..... | 282 |
| X. | GENEZA MESAJULUI VIZUAL..... | 299 |

| | |
|---|-----|
| Fazele mecanismului percepției..... | 306 |
| Percepția spațiului și a mișcării | 316 |
| Reprezentarea cognitivă și mecanismul atenției..... | 320 |
| Limitele mecanismului percepției vizuale | 327 |
| Comunicare vizuală | 334 |
| Sensul imaginii | 346 |
| Determinări spațio-temporale | 361 |
| XI. MANIPULARE EXPRESIV-CREATIVĂ | 369 |
| BIBLIOGRAFIE..... | 387 |

I. INTRODUCERE

Cu o istorie de aproape două sute de ani, imaginea reproducă mecanic, prin prima sa formă – imaginea fotografică - a fost martorul fidel al marilor transformări pe care le-a suferit lumea modernă. A apărut pentru prima dată în deceniile de început ale secolului XIX și a fost rezultatul unor perfecționări ale camerei obscure, precum și a studiului luminii sau a sensibilității la lumină a sărurilor de argint, care s-au întins de-a lungul câtorva secole.

Trăim într-o lume a imaginilor. Sună ca un clișeu, dar evoluția ultimilor 40-50 de ani relevă cu prisosință acest lucru. Imaginea a devenit un mod de exprimare care a răspuns nevoii oamenilor de a comunica mai eficient sau de a-și memora experiențele trăite. Apariția cinematografului, ca o evoluție firească a imaginii fotografice, apoi, mai târziu, a televiziunii, au consolidat regatul imaginii vizuale ca fiind cel mai important și puternic mijloc de comunicare în civilizația contemporană.

Dacă invenția tiparului a potențat gândirea abstractă, plasând cunoașterea deasupra spectacolului și comunicării, prin textul tipărit, mass-media contemporană a impus puterea imaginii, cu atributele sale concrete, speciale, care desființează limitele de conținut ale comunicării. Imaginea ne pune la dispoziție cea mai avansată infrastructură pentru transmiterea informațiilor complexe, abstracte, analitice și cuprinde cele mai importante date *reale* și *concrete* despre orice lucru vizibil și orice experiență trăită.

Cele mai importante caracteristici ale imaginii reproducă mecanic sunt construite prin capacitatea acesteia de a opera cu orice fel de concepte, atât figurative cât și abstracte, precum și cu orice tip de entități vizuale concrete, suportând categorii largi de codificări. În același timp, prin manipularea arhitecturilor compoziționale, imaginea ne oferă și nesfârșite posibilități de operare cu simboluri și de creare a unor noi.

Pe de altă parte, acest tip de imagine reprezintă un bun cultural extraordinar, cu o mare valoare documentară, dar și artistică. Dependența valorii de timp este dată de faptul că imaginea reproducă mecanic, spre deosebire de celelalte produse vizuale oferite de artele plastice, cuprinde informații reale, veridice, solide. O pictură realizată în secolul XV se poate realiza cu ușurință și în 1850, 1970 sau 2025, tot așa cum o sculptură realizată în timpurile Romei antice se poate reface ușor în zilele noastre. În schimb, imaginea reproducă mecanic nu, pentru că reprezentarea vizuală pe care aceasta a surprins-o la un moment dat, nu mai există.

Din acest punct de vedere, imaginea reproducă mecanic, chiar de la

începuturile ei, a înregistrat cultura, istoria și prezența fizică a omului mai bine decât oricare altă formă de artă, depășind cu mult pictura, desenul, grafica sau orice altă exprimare vizuală desfășurată în plan bidimensional. Caracterul documentar al imaginii a fost printre primele caracteristici remarcabile ale limbajului său specific. A. Feininger¹ spunea, de exemplu, că într-o fotografie document “se combină abordarea plină de imaginație și prezentarea creator - artistică pentru a reda subiecte din viața de toate zilele în forma cea mai eficace”. După depășirea complexului față de artele plastice din a doua jumătate a secolului trecut (fotografia pictorialistă), prin fotografia directă (eng. *straight photography*) s-au identificat elementele specifice care țin în special de autenticitate și surprinderea semnificației și esenței unei experiențe prin alegerea momentului de fotografiere.

Societatea contemporană și-a sporit atât de mult complexitatea și dimensiunile încât nu mai este una a unui public specializat, ci una a maselor, acest fapt fiind datorat mijloacelor de comunicare în masă. Având o foarte largă răspândire, imaginea reproducă mecanic, transmisă prin orice canal, are un caracter universal, fiind mediul cel mai des folosit în comunicarea mediatică. Fie că este folosită în presă, publicitate sau în paginile web de pe internet, fie că este folosită de artiștii vizuali, în format tradițional sau digital, aceasta a fost încoronată ca regină a comunicării, cu unul dintre cele mai importante roluri de comunicare și educare a unor largi categorii sociale.

Caracterul imaginii prezintă o puternică dualitate. Poate fi **obiectivă**, atunci când este omniprezentă în produsele documentare, jurnalistice sau cercetarea științifică, iar valențele sale formative și informative îi conferă un loc important în procesul de educare. Poate fi **subiectivă**, atunci când devine mediu, unealtă și spațiu pentru exprimare și producție de artă.

Câștigându-și locul în familia artelor vizuale, imaginea fotografică se întâlnește pe simezele muzeelor și galeriilor, alături de pictură, sculptură, grafică, desen, ceramică și alte medii specifice artelor plastice, fiind astăzi unul dintre cele mai utilizate medii artistice folosite în instalații, performance, happening sau proiecte de artă conceptuală. Imaginea filmică ne-a dăruit cinematografia, cu superbele sale opere vizuale cinematografice.

În același timp, imaginea se constituie ca o realitate culturală, estetică și economică cu implicații diverse în viața oamenilor. În istoria sa relativ scurtă - raportată la scara temporală a civilizației umane, de circa 170 de ani, aceasta s-a afirmat cu o deosebită forță în ceea ce privește vocația sa populară, devenind un fenomen de masă.

Această lucrare, însă, nu-și propune să analizeze vocația populară

¹Andreas Bernhard Lyonel Feininger (n. 27.12.1906 - d. 18.02.1999) a fost un celebru fotograf și scriitor american, devenit faimos pentru fotografiile sale din New York.

sau aspectele de natură socială sau antropologică legate de existența sa, ci construcțiile de mesaj, sens sau simbol, respectiv modelările de percepție pe care le produce, analizând cele mai importante moduri de construcție a arhitecturii compoziționale. Altfel spus, ne interesează doar acel palier în care imaginea vizuală funcționează ca un produs cu valențe de ordin estetic și comunicațional, care o poziționează în categoria artelor vizuale.

Am insistat destul de mult pe imaginea fotografică pentru că toate conceptele și principiile de proiectare a arhitecturii compoziționale se regăsesc și în imaginea cinematografică și cea de televiziune. Să nu uităm că cinematografia sau televiziunea, din punct de vedere tehnic, nu înseamnă altceva decât proiectarea succesivă a unor fotografii simple (fotograme), cu o viteză suficient de mare astfel încât propriul nostru mecanism al percepției vizuale să fie înșelat și făcut să creadă că are de-a face cu o percepție reală a mișcării.

Este evident că pentru a produce o imagine vizuală care să integreze cele mai avansate și rafinate mijloace de expresie, coduri sau simboluri sau pentru a putea decodifica și înțelege semnificațiile sau mesajele, inevitabil, trebuie deprinse anumite cunoștințe tehnice și tehnologice. Fără înțelegerea și stăpânirea acestora, realizarea unei imagini complexe este imposibilă sau nu va depăși "calitatea artistică" a uneia realizate de un amator.

De la bun început, însă, categoric, trebuie conștientizat un aspect extrem de important: cunoștințele tehnice sunt extrem de necesare, dar nu și suficiente pentru a fi un bun creator de imagine. Acestea trebuie dublate de o cunoaștere profundă a noțiunilor de estetică și compoziție a imaginii, a mecanismelor percepției, a modurilor de construcție a codurilor sau simbolurilor și a celor în care funcționează comunicarea vizuală. Sunt suficiente acestea? Nu cred că mai există cineva care să creadă că un produs artistic se poate naște fără ca autorul să fie înzestrat din plin cu percepție sau intuiție estetică, talent sau creativitate. Sau consumatorul de artă, fie el simplu admirator, profesor, critic sau istoric de artă, fără a avea măcar intuiție estetică, un atribut extrem de important.

Creatorul de imagine este un fin observator al lumii în care trăiește, al formelor și obiectelor, al ambientului, al oamenilor și al experiențelor pe care le trăiește. Trebuie să aibă o perspectivă culturală și artistică asupra fiecărui element din care se compune universul înconjurător. Inevitabil, trebuie să cunoască, formele și metodele, convențiile, principiile și legile care acționează în procesele de creație, acestea fiind rezultatul muncii, experienței și practicii unor întregi generații de artiști: pictori, graficieni, fotografi, operatori de imagine, regizori.

Toți aceștia, de-a lungul secolelor, au căutat și au găsit, au experimentat și au acceptat, au folosit și ne-au transmis cunoașterea, odată cu

operele lor: picturi celebre, desene sau schițe impresionante, capodopere fotografice sau cinematografice. Fotografii sau cineaștii, în lucrările lor, surprind un moment unic al evoluției timpului. Acel moment se impune a fi *esențial, deosebit, echilibrat, stabil și veridic*, pentru a putea căpăta atributul cel mai dorit, acela care îl definește ca operă vizuală memorabilă.

Trebuie să definim de la bun început cea mai importantă noțiune cu care vom opera de-a lungul acestei lucrări, „imaginea”. Cuvântul „imagine” are o evoluție polisemică destul de consistentă, întinsă pe mai bine de două secole și, astăzi, înțelegem că *imaginea fizică* a unei realități, adică fotografia sau imaginea filmului cinematografic în sine, ca obiecte, nu trebuie despărțite brutal, categoric, de *imaginea mentală*, adică acea formă a imaginii care există ca formă abstractă de reprezentare specifică a unei realități de orice tip sau formă, născută prin execuția mecanismelor și proceselor cerebrale complexe, de natură cognitivă și perceptivă, stocată în memoria oricărui individ.

Propunându-și să definească noțiunea de imagine, Martine Joly² pornește de la următoarea constatare: „Termenul de imagine este atât de folosit, cu tot felul de semnificații fără vreo legătură aparentă, încât pare foarte greu să-i dăm o definiție simplă, care să acopere toate întrebările lui. Cel mai frapant lucru este că, în ciuda diversității semnificațiilor acestui cuvânt, îl înțelegem. Înțelegem că indică ceva care, deși nu face întotdeauna trimiterea la *vizibil*, împrumută vizualului anumite trăsături și, oricum, depinde de producția unui subiect: imaginară sau concretă, imaginea trece prin cineva care o produce sau o recunoaște”.

Una dintre cele mai vechi definiții ale imaginii a fost dată de filosoful grec Platon³, în opera sa, *Republica*: „Numesc imagini, mai întâi umbrele, apoi reflexele care se văd în ape, sau la suprafața corpurilor opace, lustruite și strălucitoare și toate reprezentările de acest fel”. Cercetările ultimelor decenii au relevat faptul că așa-numitele imagini nu sunt receptate numai prin simțul văzului, ci și prin celelalte capacități senzoriale. Astfel, percepțiile înregistrate cu ajutorul simțului auzului sunt considerate *imagini auditive*, cele percepute prin intermediul mirosului - *imagini olfactive*, prin simțul tactil

² Martine Joly (n. 02.03.1943, Vichy – d. 11.01.2016, Bordeaux) a fost un profesor universitar francez, doctor în științele informației și comunicării, semiologia imaginii și a filmului.

³ Platon (în greaca veche: Πλάτων; Plátōn; n. 07.05.427 î.e.n., Atena - d. 347 î.e.n., Atena) a fost un filozof al Greciei antice și fondatorul Academiei din Atena. Este considerat figura pivotantă pentru dezvoltarea filosofiei, în special a tradiției Occidentale. Dincolo de importanțele sale contribuții care au ajutat la încheierea filosofiei, științei și matematicii pe continentul european, Platon este de asemenea adesea considerat ca fiind unul dintre importanțele personaje fondatoare ale religiei și spiritualității occidentale

- *imagini tactile*, prin simțul gustului - *imagini gustative*.

Prin urmare, dacă în mod tradițional prin imagine se făcea referire numai la cea vizuală, astăzi noțiunea de imagine și problematica ei este discutată și analizată dintr-o perspectivă mult mai largă, ce ține seama de toate simțurile umane prin care se comunică și se percep mesaje. Comunicarea publicitară, de exemplu, utilizează toate aceste tipuri de imagini, cu precădere cele vizuale și auditive. Adesea, prin procesul de sinestezie, prin intermediul imaginilor vizuale se pot comunica imagini olfactive, tactile sau gustative.

Este ceea ce filozoful francez Jean-Jacques Wunenburger⁴ evidențiază în cuprinzătorul său studiu despre imagine, observând că termenul *image* denumește o categorie foarte complexă și trimite la un mare număr de contexte și manifestări: „Imaginile își datorează pluralitatea diverselor căi pe care le urmează din punctul de vedere al formării lor, al genezei lor. Imaginea fiind o reprezentare sensibilă, ea se va specifica în funcție de sursele senzoriale din care derivă sau în funcție de canalele corporale pe care le urmează. Diversitatea imaginilor depinde așadar de corp și de diferitele sale trasee senzo-motorii”. Totodată, Wunenburger remarcă faptul că, din cele mai vechi timpuri, în civilizația europeană de exemplu, referirea la imagine este dominată de experiența vizuală a ochiului.

Atât originea imaginilor cât și a cuvântului care le desemnează sunt foarte vechi, practic de la începuturile civilizației umane. Etimologia cuvântului *image* provine din unul din sensurile cuvântului latinesc *imago*, care, în Antichitatea romană, desemna masca mortuară purtată la înmormântări, sugerând ideea de *dublu*, o semnificație implicită atribuită oricărei măști, consideră Martine Joly. De altfel, definiția lui Platon face și ea trimitere la *dublu*, cu sensul de *oglindire* sau imagine în oglindă, dar și proces de reprezentare, întâlnit în natură. Conform lui Platon, imaginea ar fi un obiect secundar față de un altul pe care aceasta l-ar reflecta conform anumitor legi specifice.

Wunenburger observă că termenul de *image* are un registru semantic larg, care oscilează între ideea de formă vizibilă și ideea de conținut ireal, fictiv, o proiecție mentală a ceea ce nu există. Termenul francez, ca și cel din limba engleză sau română derivă din latinescul *imago*, cu sensul de formă, figură, corp. Un înțeles asemănător îl are cuvântul grecesc *eikon*, cu sensul de *image*, *reprezentare*, ce exprimă ideea de *asemănare*. În sensul propriu și prim, *eikon*-ul și ansamblul familiei de cuvinte asociate se aplică

⁴ Jean-Jacques Wunenburger (n. 28.08.1946) este un filozof francez, profesor de filozofie la Universitatea Jean Moulin din Lyon. Opera sa se referă în special la problemele raționalității, imaginii, imaginației, ale sacrului, precum și ale esteticii, filozofiei politice și filozofiei moralei.

însă, în aceeași măsură, reprezentărilor mentale (imaginea unui lucru, viziunea într-un vis etc.) și reprezentărilor materiale ale unor realități fizice (portret, statuie etc.).

Desenele și picturile din peșterile paleolitice, descoperite în Franța, Spania și nordul Africii, realizate cu mii de ani înainte de Christos, sunt primele imagini vizuale cunoscute în istoria umanității, fiind procese de descriere și reprezentare schematică și primitivă a lucrurilor reale. Încă de la apariția lor, aceste imagini vulgare au constituit un mijloc de comunicare între oamenii primitivi. Ele reprezintă animale și ființe umane în scene de vânătoare, cules și alte ocupații care făceau parte din viața acestora. Unii istorici de artă consideră că aceste desene erau strâns legate de magie și religie, avansând ipoteza că, în gândirea primitivilor, reprezentarea unei ființe, obiect etc. era sinonimă cu luarea în posesie, cu posibilitatea de a stăpâni ființele și obiectele desenate.

În privința reprezentării animalelor preistorice, care abundă în desenele și picturile din peșteri, se presupune că, în conformitate cu același tip de gândire, scopul ar fi fost de anihilare a primejdiilor și amenințării acestora. Alții consideră că acestea erau o formă primordială de artă, desigur extrem de rudimentară, o încercare de exprimare prin desen a unor emoții sau stări. Aceste forme de exprimare prin desene simple a unor idei au premers apariția scrisului, o formă de comunicare mai evoluată, apărută inițial în civilizațiile antice egipteană, chineză sau japoneză (dar și altele, orientale). Aceste tipuri de scriere provin inițial tot din imagini, din care au derivat, prin simplificare și stilizare, hieroglifele egiptene ori pictogramele și ideogramele scrierilor din Asia.

E.H. Gombrich⁵ remarca acest lucru într-un studiu dedicat imaginii vizuale (*The Visual Image*, 1972): „Tranziția de la imagine la simbol ne reamintește că însuși scrisul a evoluat din pictograme. E cunoscut că o serie de vechi scrieri folosesc atât resursele ilustrației cât și principiile rebusului. Vechea scriere egipteană și chineză foloseau această metodă pentru a clasifica sunetele și a facilita citirea, prin clasificarea semnelor conform categoriilor conceptuale. Spre exemplu, numele lui *Osiris* era scris în hieroglife ca un rebus, cu imaginea unui tron (*usr*) și imaginea unui ochi (*iri*) la care era adăugată imaginea sceptorului divin pentru a indica numele unui zeu.”

Legătura dintre imaginile vizuale și practicile magice sau religioase s-

⁵ Sir Ernst Hans Josef Gombrich (30.03.1909 -03.11.2001) a fost un istoric al artei austriac, stabilit ulterior în Anglia. Gombrich a fost autorul multor lucrări de istorie a culturii și artei, cum ar fi *The Story of Art*, o lucrare considerată ca fiind una dintre cele mai accesibile introduceri în artele vizuale sau *Art and Illusion*, o lucrare majoră în domeniul psihologiei percepției.

a păstrat și ea, până în zilele noastre. Toate religiile iudeo-creștine sunt legate de imagini. Chiar noțiunea de *imagine* și statutul ei au reprezentat una dintre problemele-cheie ale religiei creștine. A doua poruncă a Decalogului, care conține interdicția de a face chip cioplit, respectiv de a reprezenta Divinitatea ca pe o *imagine*, se referă la aceasta. Este cunoscută mișcarea iconoclastă din Bizanț, din secolele V-VII, de interdicere, prin edicte emise de autoritățile bisericești de la acea vreme, precum și de împărați sau regi, a imaginilor care reprezintă sub chip omenesc pe Dumnezeu, sfinții și toate personajele panteonului creștin, în icoane picturi și alte reprezentări de artă plastică.

Revenind, am putea spune că *imaginea* este o noțiune care conectează concretul cu abstractul și realul cu imaginarul. Conținutul acestei noțiuni, în psihologia socială, de exemplu, nu se referă, restrictiv, la reproducerea materială a unei realități date, ci la un atribut al vieții psihice - bazat pe capacitatea psihicului uman de a construi reprezentări mentale, cu rol determinant în relația comunicațională umană.

De altfel, Jacques Le Goff afirma, în prefața lucrării sale *Imaginarul medieval*⁶, că “...viața omului și a societății sunt legate în egală măsură de imagini, ca și de realități palpabile. Imaginile despre care este vorba nu se limitează la cele iconografice și artistice, ci se extind și la cele din universul imaginilor mentale.”

Conceptul de imagine are mai multe semnificații, în funcție de domeniul în care este utilizat:

- “Imagine - reprezentare sensibilă sau tablou mental concret, rezultat al reflectării senzoriale a obiectelor și a fenomenelor”⁷.

- “Imagine - în sens larg - formă subiectivă, specifică, în care se realizează reflectarea psihică la om; în sens restrâns - referindu-se numai la procesele cunoașterii senzoriale – senzație, percepție (referindu-se la treapta de trecere de la senzorial la logic) și reprezentare”⁸.

- “Imagine - reprezentare mentală a unui obiect absent.”⁹.

Ca o paranteză, în vocabularul comercial (legat de marketing și publicitate), *imaginea* este definită ca fiind *reprezentarea pe care un individ, grup social sau segment de populație și-o formează despre o întreprindere, un produs, un serviciu sau o marcă*.

Psihologia socială, definește *imaginea* ca fiind reprezentarea unor credințe, atitudini, opinii, prejudecăți, experiențe sau presupuneri (așteptări),

⁶ Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*, Meridiane, București, 1991.

⁷ Pavel Apostol (ș.a), *Dicționar de filozofie*, Ed. Politică, București, 1978.

⁸ Anghel Manolache (ș.a), *Dicționar de pedagogie*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1979.

⁹ Radu Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Albatros, București, 1978.

referitoare la persoane, grupuri de persoane sau, în cadrul opiniei publice, asupra unei persoane fizice sau juridice, organizații, instituții sau orice fenomene sau obiecte.

În accepțiunea filozofului J. J. Wunenburger, imaginea constituie “o reprezentare concretă, sensibilă (ca reproducere sau copie) a unui obiect (model, referent), fie el material (un scaun) sau ideal (un număr abstract), prezent sau absent din punct de vedere perceptiv, și care întreține o astfel de legătură cu referentul său, încât poate fi considerată reprezentantul acestuia și ne permite, așadar, să-l recunoaștem, să-l cunoaștem sau să-l înțelegem. În acest sens, imaginea se distinge atât de lucrurile reale în sine, considerate în afara reprezentărilor sensibile, cât și de reprezentarea lor sub formă de concept, care, la prima vedere, nu pare a întreține nici o legătură de asemănare sau de participare cu ele, de vreme ce este separat de orice intuiție sensibilă a conținutului lor”¹⁰.

Deși termenul „imagine” ne dovedește o bogăție semantică deosebită, putem desprinde un sens în care imaginea este considerată, înainte de toate, o reprezentare (reală, mentală și/sau imaginară) imediată, mixtă, ceea ce ne permite să legăm și să opunem totodată două planuri sau entități contrare, întotdeauna presupuse în filozofia cunoașterii: realitatea obiectivă a lucrurilor așa cum ne este prezentată într-o intuiție sensibilă, pe de o parte și, pe de altă parte, un nucleu de informație abstractă, un concept sau o idee, prin care ne propunem obiective de gândire independente de configurația lor empirică.

Așa cum afirmam mai devreme, imaginea înseamnă și *reprezentare*, nu doar o *reproducere materială a realității*. De fapt, “când vorbim despre imagine, trebuie să avem în vedere faptul că ea nu reprezintă doar o reproducere materială (după o tehnică anume) a realității: afișe, fotografiile sau imagine filmică, ci este un atribut al vieții psihice, una din pârgurile care, alături de cuvânt, determină comunicarea dintre indivizi și care se bazează pe capacitatea psihicului uman de a-și construi reprezentări mentale”¹¹.

Realitatea, atât cea materială cât și cea fenomenologică sau socială, este foarte complexă și nu oricine va fi capabil să o cunoască în întregime. Imaginile noastre despre realitate se constituie în ”hărți care ne ghidează printr-o junglă de complexități uimitoare. Imaginea este modelul nostru de a percepe cum funcționează lumea. Există tot atâtea imagini câte ființe umane, dacă nu mai multe, și mai multe imagini pot corespunde unui fapt dat”¹².

În fapt, indivizii umani și grupurile umane, atunci când pornesc de

¹⁰ J. Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Polirom, 2004.

¹¹ Camelia Bacos, *Rolul imaginii asupra mentalității colective*, „Societate și Cultură”, nr. 3, 1992.

¹² Thomas Sowell, *A conflict of vision*, William Morrow & Comp., New York, 1987.

la aceleași premise fundamentale, vor avea o imagine unică despre o persoană, grup social, colectivitate, națiune sau organizație, instituție, fenomen, eveniment sau fapt social, iar atunci când pornesc de la premise fundamentale opuse, imaginile vor fi opuse și chiar divergente, conflictuale. De foarte multe ori, imaginile complet false pot lua locul realității.

Legătura dintre subiectiv și real nu se face în mod automat, este un proces complex, cu clauze multiple și este condiționat de cunoaștere. Imaginea este un rezultat al contactului cu lumea reală, direct și indirect, prin actul de comunicare verbală sau non-verbală, prin cea scrisă, prin reproduceri (grafică, fotografii, pictură, sculptură, cinematografie etc.), sau prin informații și imagini din mass-media (presă, radio, televiziune etc.).

Imaginea este mai mult decât o oglindire a realității, ea ajunge să funcționeze ca o viziune asupra unui lucru, fapt, eveniment, fenomen sau proces social, asupra lumii, în ultimă instanță. Apare o structură mentală (*hartă mentală*) ordonată, în continuă adaptare și transformare, prin care un individ poate obține, codifica, refolosi, reorganiza sau aplica în gândire și acțiune date și informații din ce în ce mai complexe despre un anumit obiect, fapt, eveniment sau proces natural sau social, asupra realității în întregul său.

Fără îndoială, putem afirma că fără intervenția imaginii, calitatea vieții noastre spirituale și materiale nu se poate realiza sau ar fi extrem de precară. Imaginea este o reprezentare percepută doar în măsura în care obiectul sau fenomenul sunt supuse unor procese executate pentru a fi înmagazinate ca atare în memoria individuală sau pentru a fi deformatate, de către imaginație.

Reprezentarea obiectului este de lungă durată și are loc în absența intuiției. Tot J. J. Wanenburger afirmă că “Imaginea ocupă, în acest caz, un loc într-un decupaj noțional care o opune pe de o parte percepției, în calitate de contact efectiv cu o realitate prezentă și, pe de altă parte, conceptului, sursă atemporală a unei informații lipsite de orice element empiric. Imaginea se plasează în acest caz pe post de intermediar între percepția adevărată și conceptul lucrului perceput”.

Putem concluziona că imaginea poate fi considerată un mijloc de transport în comunicare, un canal de bandă largă, având o capacitate aproape infinită de a modela, codifica și transmite informații.

II. LUMINA

Suntem de acord că nu putem construi niciun fel de imagine în absența luminii. Nici bună, nici inestetică, nici plată, nici răvășitoare. Pentru că lumina este cea care, de fapt, desenează forma și culoarea tuturor lucrurilor din Universul în care trăim. Deși invizibilă, ea furnizează acea energie magică de care, tot ceea ce există fizic în jurul nostru, are nevoie pentru a exista și a putea fi observat. Rolul luminii în procesul de creație a imaginii nu este doar de a evidenția cât mai bine un element, indiferent de natura sa. Este cel mai bun interpret al dramei și trăirii lăuntrice, al sensibilității, puterii sau slăbiciunii, al frumosului sau urâtului, iar contribuția sa nu este numai una de natură descriptivă ci, prin puterea sa infinită de modelare, de arhitect suprem al compoziției vizuale.

Lumina este mai mult decât un fenomen fizic, este un limbaj emoțional, transcultural și universal, înțeles de orice ființă umană. Este și motivul pentru care am ales-o ca protagonistă a primului capitol al acestei cărți. Pentru că orice exercițiu de analiză vizuală am face, ajungem la concluzia că lumina este fundamentul oricărei experiențe umane, din ziua în care ne naștem și până murim; fără lumină, nu există nimic, nici spațiu, nici formă, nici culoare, nici mișcare, iar timpul nu are nicio valoare.

În prima carte a „Vechiului Testament”, Geneza, creatorii acesteia ne spun că *Dumnezeu a creat lumina în prima zi* și abia în ziua a patra a creat soarele și stelele. Nu putem decât să ne arătăm uimiți de viziunea extraordinară a autorilor, care au înțeles încă de acum câteva mii de ani că lumina poate fi percepută dincolo de ceea ce înseamnă ea ca fenomen pur științific.

Asemenea culorii, lumina este percepută optic, dar este trăită pe un fond condiționat de factori de natură psihică. Lumina creează și modelează spațiul, formele și culorile din cadrul nostru, iar o compoziție evoluează diferit, căpătând semnificații distincte în funcție de parametrii cantitativi și calitativi ai luminii (direcție și unghi de incidență, intensitate, cromatică, formă). Practic, același subiect fotografiat în condiții de iluminare diferite, își schimbă forma sub care ni se dezvăluie și poate transmite informații sau idei complet deosebite. Registrul dramatic vizual se schimbă, se contorsionează complet și își modifică aparența simultan cu modelarea pe care o aplicăm luminii.

Se impune, înainte de toate, o diferențiere între lumina naturală și cea artificială. În primul rând pentru că percepția culorilor diferă, apoi pentru că cele două tipuri de lumină provoacă nuanțări diferite ale sensului imaginii.

Sursa de lumină cea mai întâlnită și foarte des folosită este soarele, o lumină naturală, considerată principală. Ca surse artificiale avem toate corpurile de iluminat construite de om: becuri, lămpi, lumânări etc. Toate acestea sunt surse primare, deoarece ele emit lumină. Sursele secundare au în comun faptul că ele *reflectă* lumina primită de la sursele primare. Pereții, în special cei albi, ecranele și suprafețele reflectorizante, blendele sau oglinzile sunt doar câteva exemple de surse secundare de lumină.

Lumina nu este doar creatorul lumii tridimensionale în care trăim și pe care ne ajută să o percepem sau al tuturor formelor de existență a materiei. Ea acționează ca un coagulant al elementelor pe care le introducem într-o compoziție, dă naștere legăturilor dintre acestea, le face să comunice sau le desparte, le modifică dimensiunile, aspectul fizic și cromatic. Tot lumina, prin jocul său subtil cu suprafețele și volumele, crează lumi noi, pe care le stabilizează sau destabilizează, crează sau distruge dinamici, induce sau reduce tensiuni, amplifică sau comprimă dramatismul subiectelor.

Din punct de vedere tehnic, lumina este o simplă radiație electromagnetică, care poate fi cuantificată printr-o lungime de undă specifică, măsurată în nm (nanometri). Din spectrul infinit de radiații electromagnetice, ochiul uman poate percepe doar o infimă parte, numită *spectru vizibil*, care cuprinde radiațiile cu lungimi de undă cuprinse între 400 și 700 nanometri (fig. 1). Radiațiile cu lungimi de undă mai mici de 400nm se numesc *ultraviolete*, *radiații X* și *radiații gamma*, iar prezența acestora o putem percepe numai ca rezultat al lor asupra noastră sau a ceea ce este în jur. De exemplu, lumina UV poate impresiona peliculele fotografice sau ne dau o anumită tentă cromatică fotografiilor făcute la munte, acolo unde cantitatea de ultraviolete este mai mare, cu toate că nu le putem observa. Tot acestea ne pot deteriora retina sau pielea, dacă suntem expuși pentru mult timp. Radiațiile X sau gamma sunt percepute vag prin alte simțuri, cum ar fi sesizarea unei creșteri a temperaturii sau afectarea organismului în diferite proporții (la o iradiere masivă). Radiațiile cu lungimi de undă mai mari de 700nm sunt radiații *infraroșii* și *undele radio*. Nici acestea nu pot fi percepute vizual, dar putem simți efectele acestora (de exemplu sub formă de căldură sau prin simțul auzului, în cazul undelor radio).

În spectrul vizibil, cel care ne interesează pe noi, radiațiile luminoase de diferite lungimi de undă sunt percepute drept culori diferite, după cum urmează: violet și albastru: 400-500nm, verde și galben: 500-600nm, portocaliu și roșu: 600-700nm. Unitățile de măsură și definițiile care parametrizează cantitativ lumina sunt:

• **Intensitatea luminoasă** este fluxul luminos emis într-o anumită direcție de o sursă luminoasă punctuală, raportat la unitatea de unghi solid în care emite sursa. Unitatea de măsură a intensității luminoase este *candela*.

• **Fluxul luminos** sau *puterea luminoasă* este măsura puterii percepute a luminii. Se diferențiază de **fluxul radiant** - măsura puterii totale a luminii emise, în sensul că fluxul luminos este definit pentru a reflecta sensibilitatea diferită a ochiului uman la diferite lungimi de undă ale luminii. Fluxul luminos redă sensibilitatea ochiului prin ponderarea puterii la fiecare lungime de undă cu funcția de luminozitate, care reprezintă răspunsul ochiului la diferite lungimi de undă.

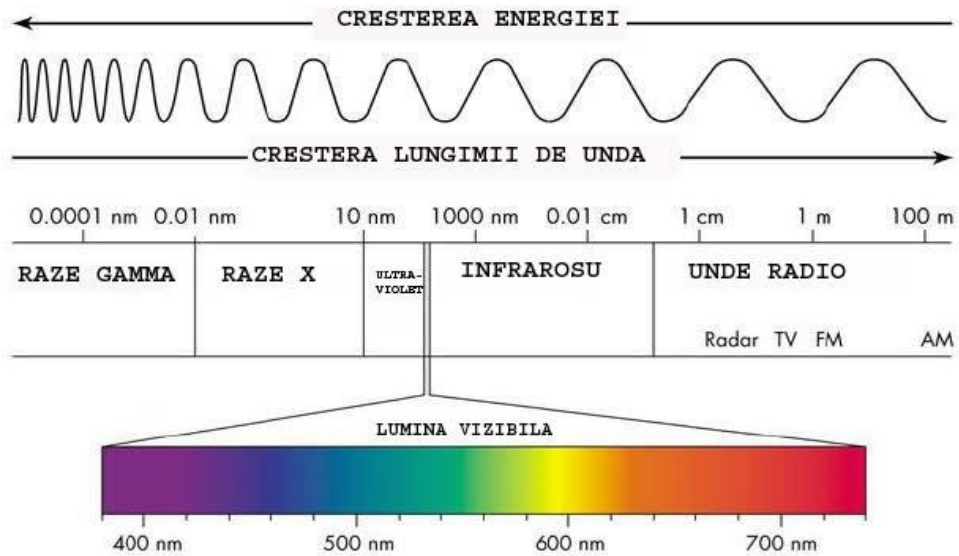


Fig. 2.1 Spectrul electromagnetic și spectrul vizibil al luminii

Fluxul luminos este o sumă ponderată a puterii la toate lungimile de undă în banda vizibilă. Lumina din afara spectrului vizibil nu e luată în considerare. Raportul dintre fluxul luminos total și fluxul radiant este numit eficacitate luminoasă. Lumina albă este obținută prin emisia în proporții egale a tuturor radiațiilor spectrului vizibil. De asemenea, ea poate fi obținută prin amestecul aditiv, în proporții perfect egale, al celor 3 culori primare, roșu, verde, albastru (RGB).

• **Lumenul** este unitatea de măsură a fluxului luminos, egală cu fluxul luminos (notat în figură Φ) emis de o sursă punctiformă și izotropă cu intensitatea de o candelă, într-un unghi solid de un steradian (notat în figură Ω) (măsoară puterea propriu-zisă a lămpii/becului/LED-ului).

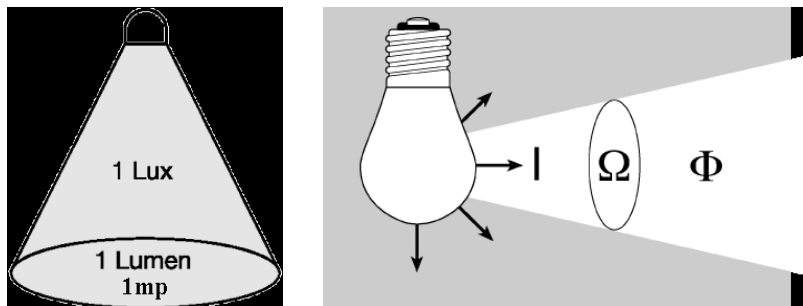


Fig. 2.2 Representarea grafică a unităților de măsură definitorii pentru un fascicol de lumină

- **Luxul** este unitatea de măsură care reprezintă gradul de iluminare a unei suprafețe în sistemul internațional de unități. Un grad de iluminare de 1 lux este atunci când un flux luminos de un lumen se distribuie uniform pe o suprafață de un metru pătrat.

- **Candela** este intensitatea luminoasă, într-o direcție dată, a unei surse care emite o radiație monocromatică cu frecvența de 540×10^{12} hertzi și a cărei intensitate energetică, în această direcție este de $1/683$ dintr-un watt pe steradian. Candela este unitatea fundamentală pentru intensitatea luminoasă din sistemul internațional de unități. De exemplu, fluxul luminos al unei surse incandescente de 100 de wați este de 1000 lumeni, iar al unei surse tip halogen metallic de 70 de wați este de 6900 de lumeni. Simbolul luxului este **lx**, al lumenului, **lm** și al candelii, **cd**.

Temperatura de culoare

Culoarea surselor care luminează un subiect sau o scenă ambientală poate influența culorile imaginii de pe pelicula fotografică sau cea captată de senzorului digital al aparatului, prin modificarea raporturilor tonale sau prin deviații cromatice la cele reale, ale subiectului, și este foarte important să determinăm care este temperatura de culoare a surselor, tocmai pentru a evita aceste deviații cromatice. Corectarea ulterioară a acestor deviații, atât în procesele chimice, cât și în cele digitale (cu ajutorul pachetelor software dedicate procesării digitale), nu sunt atât de simple precum par și o corecție de bună calitate se va realiza destul de greu.

Temperaturi de culoare mai ridicate (peste 6000 K) corespund culorilor reci (gama verde-albastru) și temperaturi de culoare mai scăzute (2700-3000 K) pentru culorile calde (gama galben-roșu). Mărimea care caracterizează culoarea sau spectrul în care emite o sursă de lumină este *temperatura de culoare* și este o caracteristică a luminii din spectrul vizibil. Aceasta se exprimă în grade Kelvin (K) și este temperatura la care ar trebui

încălzit un corp perfect negru pentru a radia o lumină cu același compoziție spectrală (practic, culoare) cu cea a sursei de lumină măsurate. În continuare, puteți analiza un tabel comparativ al temperaturilor de culoare aproximative ale unor surse de lumină artificiale și naturale

| Temp. de culoare | Sursa de lumină |
|------------------|---------------------------------------|
| 1700°K | Lumină chibrit aprins |
| 1900°K | Lumânare, răsărit / apus de soare |
| 2700 - 3300°K | Lămpi cu incandescență |
| 3000°K | Lămpi fluorescente cu lumină caldă |
| 3350°K | Lămpi clasice de studio |
| 4100 - 4150°K | Lumina Lunii (pe cerul perfect senin) |
| 5000°K | Lumina de zi la orizont |
| 5000°K | Lămpi fluorescente cu lumină rece |
| 5500 - 6000°K | Bliț fotografic |
| 6200°K | Lampă auto cu xenon |
| 6500°K | Lumina de zi cu cer noros |
| 6500 - 10500°K | Monitor LCD sau CRT |
| 15000 - 27000°K | Cer albastru clar, fără nori |



Fig. 2.3 Spectrul temperaturilor de culoare aproximative ale unor surse de lumină

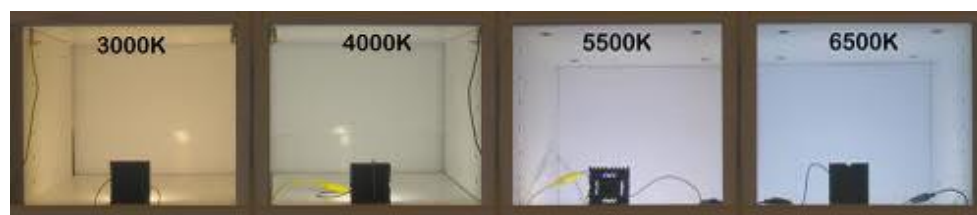


Fig. 2.4 Incintă iluminată cu surse de lumină cu temperaturi de culoare diferite

Spre deosebire de ochiul uman, care se adaptează rapid la schimbările de intensitate și culoare ale surselor de lumină, proces extraordinar de rapid și complet transparent pentru noi (pentru că nu suntem conștienți de aceste compensări efectuate aproape instantaneu de complexul proces al percepției), pelicula fotografică sau senzorul digital trebuie "ajutate", prin diverse procedee, să "vadă" și să redea cromatica exact așa cum o percepem noi.

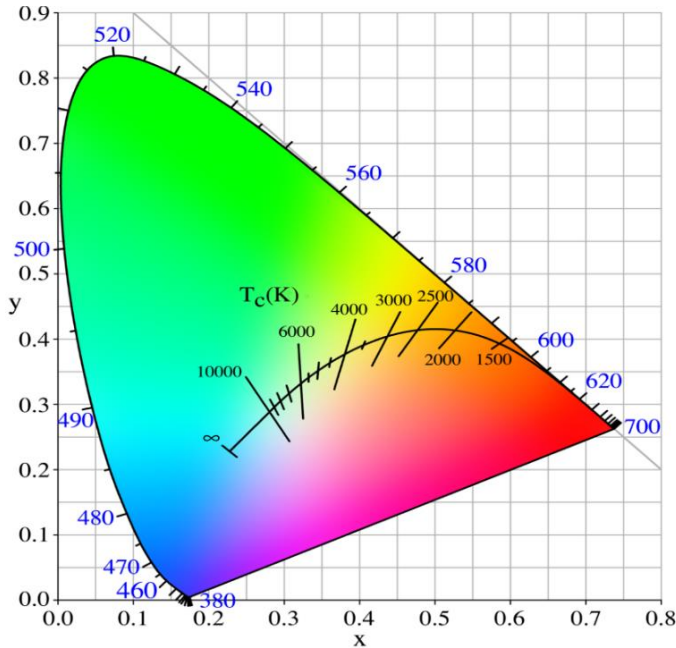


Fig. 2.5 Spațiul cromatic conform CIE 1931 și reprezentarea temperaturilor de culoare

Aici trebuie să insistăm puțin asupra ultimei afirmații. Faptul că trebuie să ajustăm felul în care interpretează și redă culorile un senzor electronic sau o peliculă fotografică, nu înseamnă că acestea "văd" în mod defectuos culorile. Dimpotrivă, senzorul digital este un dispozitiv realizat conform celor mai precise rigori științifice, respectând cele mai stricte reguli ale fizicii. Problema este a noastră, pentru că procesul vederii ființelor umane este imperfect și, timp de milioane de ani am perceput culorile doar în prezența luminii soarelui. Ca atare, procesele de percepție vizuală modifică calitățile cromatice ale mediului înconjurător, aducându-le în acel acord cromatic la care am ajuns după o evoluție de milioane de ani. Din păcate, senzorul electronic sau pelicula fotografică nu sunt capabile de un asemenea proces, pentru că nu sunt înzestrate cu aceste mecanisme.

Drept pentru care, dacă ne aflăm într-o încăpere iluminată de un tub de neon cu lumină rece, procesul percepției vizuale corectează imediat setul cromatic inițial, puternic influențat de lumina tubului de neon, și îl transformă într-un cod cromatic particular, adică cel cu care suntem învățați. Senzorul nu poate face acest lucru de la sine, drept pentru care imaginea captată de el va avea o dominantă puternic albastruie.

Același lucru se întâmplă când stăm la un foc de tabără. Temperatura de culoare a focului este undeva pe la 2000K. Aceasta înseamnă că tot codul de culori sub care ni se înfățișează obiectele iluminate de flăcări este puternic