

CONTUR

CONTUR

International Journal of Arts and Design

Revistă editată de Departamentul de Design, Comunicare
Vizuală și Arte Aplicate
al
Facultății de Design
din
Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad

Adresa:

Calea Zimandului nr. 8, Arad, România
tel: 0257 231020

Redactor șef

Călin LUCACI

Consiliul editorial

Diana BOTA
Delia BRÂNDUȘESCU
Onisim COLTA
Claudiu IONESCU
Lăcrimioara IONESCU
Cătălin LATIȘ
Maria TĂMĂȘAN

Tehnoredactare

Călin LUCACI

Design & DTP

Călin LUCACI

ISSN 2286 – 2544

ISSN-L 2286 – 2544

CUPRINS

Un artist între tradiție, modernitate și atitudine recuperatoare: Elena Stoenescu /4
Onisim Colta

Ecologie sau consum. O perspectivă critică asupra rolului design-ului în ciclul de viață
al produselor de consum. /13
Călin Lucaci

Implicații ecologice în designul textil /21
Diana Bota

Motivele ornamentale /27
Lăcrimioara Ionescu

Tradiția, fundamentul exprimărilor noastre /37
Claudiu Ionescu

Evoluția; de la om, la natură /47
Cătălin Emanuel Latiș

Arta ambientală /53
Delia Brândușescu

Arhitectură, arheologie și identitate /65
Maria Tămășan

Un artist între tradiție, modernitate și atitudine recuperatoare: Elena Stoinescu

Onisim Colta

„Artistul trebuie să aibă descendență,
trebuie să știe de unde se trage.”
Goethe

SYNOPSIS

Analyzing the latest creations of sculptor Elena Stoinescu, this study confronts the sources of inspiration behind artistic creation and the final profile of her world of shapes in the works exhibited at the Art Gallery “Delta” in the exhibition suggestively entitled “Roots”.

It is about, on one hand, the peasant fabrics and about Romanian traditional rugs (as material, work technique, textures, stylistic aspects, colors and motifs), absorbed by the artist in her work, and on the other side about the range of impulses coming from the European modern tapestry, especially from the French.

The summary of means and techniques Elena Stoinescu is operating with, the suggestion of a message with “eco” accents, tradition upgrading, recovering the idea of harmony of the contemporary man with nature, with the environment, with the natural materials (wool, flax, hemp, leather .), which is transmitted through these works, are due to the artist ability to understand the spiritual horizon (the stylistic matrix) in which she was formed, her “roots”, and in the same time to her ability to tune with the benchmark names of Romanian culture: Blaga Bernea, Eliade, who boosted her horizon with new values, enriching it.

Ținta studiului de față vizează prezentarea operei unui artist din sfera creației moderne culte, al cărui demers se revendică deliberat și profund motivat de la tradiția autohtonă a artei țărănești în general și din cea țesutului în special.

Reperul tradițional îl constituie în principal scoarța românească țărănească, cu tot

ce înseamnă aceasta: materiale, modalități tehnice, motive decorative, simboluri, texturi, pigmenți, culori etc.

Creatorul, a cărei operă este pusă în discuție aici, este Elena Stoinescu, artist decorator arădean- o prezență bine așezată în gama autorilor de tapiserii și obiecte textile din arta românească modernă și contemporană.

Expoziția sa retrospectivă, de la Galeria „Delta” din vara anului 2012, a devenit un bun prilej de „studiu de caz” al demersului unui artist modern care-și circumscrie, prin ceea ce face, cu fermitate, identitatea, obârșia cultural-spirituală .

Prin aura ei însă această expoziție-instalație-scenografie, impregnează spațiul cu polifonia silențioasă a unui mesaj complex care vizează conștiințele semenilor, sensibilitatea și reactivarea în ființa fiecăruia a acelor facultăți, care pot reda sănătatea unei conviețuirii, readuc ideea de armonie socială, credința, aspirația spre transcendență, capacitatea de a empatiza, de reintegrare, de refraternizare cu universul, cu natura, cu mediul în sensul larg al cuvântului.

În galeria artiștilor decorativi din sfera tapiseriei, Elena Stoinescu se înscrie alături de Ileana Balotă, Ariana Nicodim, Ana Lupaș, Mimi Podeanu, Gabriela Pătulea Drăguț, Viorica Iacob, Monica Flămând, Lucreția Pacea sau Mariana Oloier, care au valorizat, printr-o temeinică înțelegere, dar și o elevată distilare accentele specifice ale tradiției țesăturilor autohtone, cu aplecare aparte pe scoarța românească. Sugestiile legate de materiale, moduri de țesere, motive, texturi, game cromatice venite dinspre arta tradițională a țesutului, au fost convertite în forme moderne, care au depășit ideea de decorativ pentru a aduce în atenție semnificații și expresivități noi.

Referitor la tradiția românească a țesutului, aceasta este una robustă, vizibilă astăzi în nenumăratele piese de patrimoniu material din muzee, colecții publice și private din țară. Din gama de țesături lucrate în casă, la război, scoarța din fir de lână ocupa în un loc de frunte.

După ce în planul caselor a apărut și o a treia încăpere, „odaia frumoasă”, scoarțele s-au transformat în obiecte de podoabă, fiind prezente atât în conacele boierești cât și în casele țărănești. Ele făceau parte din zestrea fetelor și în vremuri de restriște, de bejenie, erau printre primele lucruri din casă salvate.

Sub aspectul tehnicii de realizare, urzeala celor mai vechi scoarțe și beteala erau din lână. Cele mai noi, chiar spre mijlocul secolului al XIX-lea aveau urzeala din fire de bumbac și mai rar din fire de cânepă sau in. Războaiele de țesut țărănești erau orizontale și relativ înguste, încât o scoarță era realizată prin îmbinarea a doi sau trei

lați, țesuți separat, care erau după aceea cusuți împreună.

În privința culorilor scoarțelor, obținute, înainte de apariția pigmentilor industriali, din plante sau minerale, se cuvine precizat că „fiind vorba de lucrul unei piese care cere vreme îndelungată, femeile nu vopseau dintr-o dată lâna, cu atât mai mult cu cât vopselele se obțineau greu și în cantități mici”(Petrescu-Stahl,1966, 11). Așa se explică apariția unor efecte cromatice pline de farmec, rezultate din diferențele de nuanțe ale aceluiași ton, apărute pe aceeași scoartă, în funcție de cantitatea lânii și a pigmentilor folosiți. Cele mai vechi scoarțe păstrate sunt „lăicerele” numite și „lavicere”, care acopereau lavițele dar și „păretarele”, scoarțe de dimensiuni mari care acopereau toți pereții unei încăperi.

Decorul de bază al scoarțelor vechi era obținut din „vrâste”(alternanțe de dungi de nuanțe sau culori diferite,perpendiculare pe lungimea țesăturii) la care s-a adăugat jocul de alesături geometrice, țesute pe vrâste, atât în alternanțe de poziționare cât și cromatice (închis-deschis, colorat-acromatic, cald-rece etc.). Gama de motive s-a diversificat treptat cuprinzând pe cele geometrice, zoomorfe (păsări, animale), antropomorfe, fitomorfe (flori, spice, pomi) repartizate fie pe registre, fie în câmpuri centrale, înconjurate de chenare și borduri laterale.

Artistul modern, în cazul acesta Elena Stoinescu, prin natura lucrurilor s-a documentat temeinic din aceste surse moștenite, le-a prelucrat, interpretat și esențializat, le-a distilat și integrat în compoziții plastice noi, care au păstrat din spiritul tradiției dar a adus accente stilistice formale personale, în funcție de propensiunile intime, de spiritul locului, de obârșie.

Pe de altă parte tapiseria românească modernă a fost sensibil marcată de tapiseria franceză modernă, în special a lui Jean Lurçat dar și a lui Gromaire, Saint Saëns sau Picart Le Doux.

Dacă Jean Lurçat valorizează tradiția țesăturilor gotice franceze, artiștii români și-au găsit impulsul identitar în scoarta țărănească.

Majoritatea autorilor români de tapiserii moderne au lucrat tot în tehnica *haute lisse* asemeni artiștilor francezi dar o bună parte au îmbrățișat cu entuziasm desprinderea de perete și ieșirea în spațiu a tapiseriei, aceasta căpătând puterea de expresie aproape sculpturală.

Dinspre decorativ tapiseria glisează, după lucrările tridimensionale ale Magdalenei Abacanowics și Ana Lupaș înspre o artă cu o putere se expresie demnă de artele majore. Acest fapt e vizibil și în evoluția Elenei Stoinescu, oglindit cu pregnanță în expoziția sa

aniversară din vara lui 2012 de la Galeria „Delta” Arad.

Expozițiile de această factură sunt rare, fiindcă implică un efort aparte, înțeles doar de cei care-l fac și, poate, în parte, de cei apropiați, care-l văd și-l simt la modul empatic.

Printr-un concurs de împrejurări, s-a întâmplat să fiu în perioada organizării expoziției undeva în sudul Franței, la Faugeres, într-o tabără de pictură, cu Florin Ciubotaru, Mihai Sârbulescu și Andrei Ciubotaru, fapt care mi-a dat prilejul să găsesc expoziția gata panotată, finalizată. Surpriza vizuală a fost mai mult decât plăcută, una pe care o trăiești de puține ori într-o viață.

Expoziția s-a înfățișat vizitatorului ca o amplă instalație, compusă din desene într-o expunere neconvențională pe benzi verticale sau în cadre de lemn natur, tapiserii bidimensionale și mai ales obiecte textile, unele de mari dimensiuni, așezate pe simeză, tensionate pe fire, sau așternute pe planuri albe orizontale.

Traseul propus spectatorului era unul labirintic, presărat cu „obstacole” vizuale calde, reținute cromatic, în care privirea celui intrat avea bucuria descoperirii, în alternanțe abil puse în scenă, abstracția bidimensionalității desenelor în tuș sau sepia cu frumusețea calmă a tepiseriilor plane, a colajelor și obiectelor textile sau a celor spațiale. Configurația spațiului și-a avut rolul său și a fost inteligent exploatat în sensul facturii sale labirintice.

Elena Stoinescu a operat în timp cu un repertoriu de semne, motive, convertite în simboluri, precum arborele, dealul, aripa, fereastra, scara, discul solar etc. Aproape toate plăsmuirile sale sunt proiecții de gând și simțire în intervalul dintre holdă și nor, sub semnul unei fertile tensiuni dintre cele două repere cosmice complementare, pământ și cer, într-un văzduh străpuns cu tăcut avânt de verticala motivului arborelui dinspre adâncul gliei spre înălțimile celeste.

Arborele, cum spune Eliade, pe de o parte, „se supune gravității prin rădăcini”, și, pe de altă parte, „se răzvrătește împotriva gravității prin tulpină” (*Solilocvii*). El își înfige rădăcinile în țărână, de unde își trage seva, dar aspirația lui spre lumină e cea care îi asigură verticalitatea, înălțimea și viața. Arborele este în opera Elenei Stoinescu figura reflexivă care o definește cel mai bine. Titlul expoziției sale este *Rădăcini*. Motivul rădăcinii e în expoziția sa prezent la tot pasul, e un laitmotiv.

Într-o lume care se străduiește să ne reforjeze modul de gândire și simțire sub presiuni aplicate pe diverse canale, Elena Stoinescu pledează tăcut și tenace pentru menținerea conectării noastre la origini, izvoare, rădăcini. Trimiterile în opera sa, în

acest sens, au mai multe nuanțe. Metafora rădăcinii e prezentă atât la nivelul obiectului plastic, cât și la cel al „arborelui genealogic” sau al filiației spiritual-culturale.

Într-o nișă a galeriei, ea expunea o panoplie cu fotografii de familie, alb-neagră și sepia, imagini cu părinții, cu bunici, copii, nepoți, rude apropiate din timpul copilăriei sau mai recent. Suportul acestor imagini biografice e pânza brun-roșcată de sac, care se integrează firesc în gama de texturi de cânepă și lână a lucrărilor expuse. Elena Stoinescu, ca exponent al artei culte, e perfect conștientă de orizontul spațial și stilistic căruia îi aparține. Prezența, integrată pe stâlpii groși, albi, dreptunghiulari ai galeriei, pe coli ample de hârtie scrise de mână cu pensula, a unor citate din filosofi sau poeți autohtoni precum Ernest Bernea ori Lucian Blaga, Radu Gyr sau Arhimandrit Ioanichie Bălan, atent alese, pe de o parte amplifică „discursul care legitimează opera”, circumscrie reperele moral-filosofice și culturale la care se raportează artista, iar, pe de alta, îi circumscriu cu claritate filiația spirituală, reperele valorice.

Simți instantaneu intrând în spațiul acestei expoziții aura tradiției de la care se revendică, aroma ei discretă. Tradiția ca „prezent etern și nemijlocit”, ca „singură prezență care reunește în țesătura ei actualitatea cu maxima stabilitate” sau, cum preciza Andrei Pleșu într-un text, că în lumea noastră autohtonă există enclave ale tradiției, ale primordialului, la nivel spațial, satul și natura, iar la cel temporal copilăria și sărbătorile. „Tradiția e spațiu calitativ și timp calitativ. E spațiu în care spațialitatea strict măsurabilă cunoaște fractura incomensurabilului și timp în care acumularea strict aritmetică a veacurilor cunoaște fractura benefică a unei eterne serbări” (*Ochiul și lucrurile*, p. 117).

Expoziția însăși era un fel de sărbătoare a spiritului, darul pe care artista îl făcea ochilor și simțirii concitadinilor, cărora le așternea pe masă, împărtășindu-și în forme condensate, roadele sufletului, modul propriu de a înmulți talanții primiți odată.

Simțeau tradiția în căldura fibrelor naturale de iută, în cânepă sau lână, în evantaiul restrâns de culori folosite, ocruri, brunuri de diverse intensități, roșuri cărămizii, în pandant cu verzuri coapte, albastruri grizate sau violeturi pastelate, în căldura lucrului făcut cu mâna.

Terenul tare pe care artista și-a exersat detenta spirituală, aspirațiile copilăriei, a fost cel al satului de câmpie cu lanuri mănoase, dar și cu rânduieli bine statornicite între oameni cu existența axializată. Acest fapt transpare din lucrările sale, fie ele desene sau lucrări în „material definitiv”.

În fața majorității lucrărilor ei, privirea spectatorului e chemată spre înaltul cerului, spre zenit. Toată expoziția e străbătută de fiorul aspirației spre transcendent,

spre absolut. Fără patetism bigot, ci cu discreție și calm. Cum bine spune Marin Gherasim într-o pagină de jurnal: „Adevărul este întotdeauna calm. Numai minciuna este agitată.” Sau, la o altă pagină, prin 2009, tot el își exprima convingerea că „arta poate din nou să-și onoreze condiția, făcând legătura cu marea ei tradiție de a căuta sensul lucrurilor, de a propune modele, repere semnificante, pentru o lume aflată în derivă”.

Acest adevăr, această aspirație, o găsim infuzată cu discreție în fibra întregii game de lucrări a Elenei Stoinescu.

Sentimentul pe care îl transmitea spectatorului la o primă citire era cel al înălțării, al zborului. Dacă în desene putem vedea cum din orizontala gliei sunt parcă absorbite spre înalt, în vârtejuri, puzderiile de semne, lucrările finite de dimensiuni ample, ca *Diptic*, *Triptic*, devin un fel de mari zmee în pragul înălțării. Prima lucrare care te întâmpina la intrare, o siluetă îngerească monumentală, cu aripile deschise, se numește chiar așa, *Înălțare*.

Ideea de glie, de fertilitate a ei, se manifestă ca motiv în compoziții textile cum ar fi *Încolțire*, și prin cromatică generală, gama nuanțată diversă de pământuri, ocruri, de lan copt sau de miriște, roșuri cărămizii, verzuri tomnatice. Tot așa, cerul e prezent prin puterea aspirației spre înalt, ale cărei energii nevăzute înșiruie semne și detalii care se grăbesc pe verticale linii de forță să se apropie de ceva de dincolo de cele văzute. Un vers semnat de Arhimandrit I. Bălan, rescris pe un stâlp puternic al vitrinei galeriei, acompania și amplifică acest sentiment, această stare: „Viața e un veșnic dor, o sfântă nostalgie / ce urcă sufletul în zbor spre cer, spre veșnicie.” Sentimentul acestui vers își găsea o cuceritoare expresie plastică în lucrarea *Scara*, o compoziție spațială din frânghie, zapi de lemn și diverse materiale textile (iută, iarbă de mare, păslă etc.) în culori coapte și texturi aspre. Un fel de scară a lui Iacob, care cheamă spre înalt, dar care ne amintește că în această ascensiune ne așteaptă inevitabil și vămile cerului.

Îndemnul la acuratețe lăuntrică e implicit. Viața întregă a creștinului e văzută ca o cale în pantă pe care acesta o străbate învingând, zi de zi, mai mici sau mai mari obstacole, ispite, dușmani văzuți, dar mai ales nevăzuți. Fiii întunericului încearcă în permanență să-i zădărnicească eforturile spre lumină, spre imaculare interioară, spre câștigarea legitimității de a trece dincolo de ultima și cea mai înaltă treaptă pentru a ajunge la Cel care la un moment dat, prin întrupare, „a devenit ceea ce a iubit”. Urcușul acesta implică inevitabil dimensiunea temporală. Elena Stoinescu abordează această componentă a existenței noastre în lucrarea *Clepsidra*. Mănunchiul de linii, de fire de

lână care subliniază prelingerea descendentă a fluxului de clipe, se profilează peste arcada-brâu de la mijloc, asemeni corzilor de vioară peste căluș. Metafora plastică are aici puterea unei transmutări dintr-o dimensiune într-alta. Truda urcușului spre lumină se preface în cântec.

Artistei îi place să știe că se trage din acei strămoși care erau (cum spunea Ernest Bernea) „plini de elan sau măsurăți, delicați sau aspri, dar întotdeauna sinceri și demni în fața problemelor vieții” și pentru care „simplitatea înseamnă esențialitate, îmbină munca cu cântecul, durerea cu surâsul și setea de adevăr cu frumusețea”.

Această raportare la modele exemplare de situare în plan existențial vădesc nostalgia dureroasă a artistei după rânduile sănătoase, care, reactivate în conștiința noastră, ar putea aduce, dacă nu tămăduirea sufletului bolnav al acestei lumi, măcar sporirea gradului de suportabilitate a vieții, în vremuri în derivă.

Este modul nobil al solitudinii celui care strigă în pustie. Asemenea artiști sunt tot mai rari, tot mai singulari, dar, în același timp, tot mai necesari astăzi.

Marele cineast creștin Paul Barbă-Neagră spunea cu justificată amărăciune într-un text despre creația lui Silviu Oravitzan că, din păcate, „nimeni nu poate vindeca alienarea lumii moderne, dar o asemenea artă ne dă posibilitatea să ne-o asumăm mai puțin dureros, mai puțin catastrofic”.

Expoziția Elenei Stoinescu e condensarea splendidă a unui crez, ghirlanda de întrupări de gânduri, simțăminte și aspirații intime, ofranda tăcută a unui suflet ce se deschide în toată bogăția sa fragilă spre semenii și spre Cel ce i-a dăruit talanții la intrarea în această lume. Ea ne împărtășește cu sfială și discreție o stare care vrea să ne readucă în minte întrebările tulburătoare: de unde venim? cine suntem? și unde mergem?

La ieșirea din expoziția sa rămâneai cu tine puțin altfel, într-o stare alta, aptă să-ți amintească involuntar de cele trei principii vechi ale zoroastrienilor: gânduri bune, cuvinte bune, fapte bune. Aceasta pentru că arta sa este expresia simbolică a unei atitudini, infuzată în întreaga expoziție, modul său de a semna, de a recupera și reactiva în ființa omului de azi o capacitate atrofiată, aceea de a empatiza cu semenii, cu natura, cu universul, de a retrezi în noi setea de armonie, de calm și de echilibru interior. Recuperarea acestei atitudini înseamnă implicit reconsiderarea, revizuirea și regândirea modului nostru de raportare la mediu și modul nostru de viață pe o planetă umilă, fragilă și cu resurse limitate.



Referințe bibliografice

1. ***, *Arad Art.50 de ani de artă vizuală arădeană*, 2007, Editura Mirador, Arad
2. ***, *Catalog-Album Elena Stoenescu-Rădăcini*, 2012, Editura Trinom, Arad
3. Constantin, Paul: *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne*, 1977, Editura Științifică și Enciclopedică, București
4. Eliade, Mircea: *Solilocvii*, 1932, Editura Cartea cu semne, București
5. Eliade, Mircea: *Drumul spre Centru*, 1991, Editura Univers, București
6. Grigorescu, Dan: *Idee și sensibilitate. Direcții și tendințe în arta contemporană românească*, 1991, Editura Meridiane, București
7. Grigorescu, Dan: *Dicționarul avangardelor*, 2003, Editura Enciclopedică, București
8. Medeleanu, Horia: *Culoare și formă*, 1996, Editura Mirador, Arad
9. Petrescu, Paul: *Artele decorative.Salonul bucureștean `78*, în Revista Arta nr.2-3, 1979, București
10. Petrescu, Paul-Stahl, Paul H: *Scoarțe românești*, 1966, Editura Meridiane, București
11. Petrescu, Paul-Secoșan, Elena: *Arta populară.Îndreptar metodic*, 1966, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, București
12. Prut, Constantin: *Dicționar de artă modernă și contemporană*, 2002, Editura Universul Enciclopedic, București
13. Pleșu, Andrei: *Ochiul și lucrurile*, 1986, Editura Meridiane, București
14. Tătaru, Marius: *Stilul -o structură paradigmatică*, 1985, în Revista Arta, nr.10, București
15. Titu, Alexandra: *Experimentul în arta românească după 1960*, 2003, Editura Meridiane, București
16. Ștefănescu, I.D.: *Arta veche a Maramureșului*, 1968, Editura Meridiane, București

Ecologie sau consum

O perspectivă critică asupra rolului design-ului în ciclul de viață al produselor de consum.

Călin Lucaci

Întrucât tema „ECODESIGN” este astăzi una dintre principalele preocupări ale specialiștilor din domeniu, am simțit nevoia de a clarifica principiile pe care le implică această temă, sperând că un astfel de instrument este absolut necesar unei dezbateri coerente.

În modelul economiei de consum calitățile și valorile ecologiei nu sunt importante, ba mai mult, acestea îi sunt opuse, așa cum vom arăta în cele ce urmează. Iată de ce, încă din titlu, conjuncția *sau* ne obligă la o disjuncție între cele două noțiuni. Ca să fiu mai clar este vorba despre ecologie în sensul ei aplicat la industrie, adică ceea ce numim „ecodesign” și „societatea de consum” așa cum este ea înțeleasă și concepută de Victor Lebow în celebra lucrare «*Price Competition in 1955*»¹, care rezumă perfect teoria politică a capitalismului de consum (*eng. Consumer capitalism*).

De ce suntem obligați la o disjuncție este evident dacă ținem seama că principiile teoriei politice ale capitalismului de consum, așa cum vom arăta mai jos, sunt în contradicție cu principiile ideilor ecologiste cuprinse în noțiunea *ecodesign*. În esență, „ecodesign” înseamnă a proiecta un produs acordându-se o atenție deosebită interacțiunii acestui produs cu mediul înconjurător, pe tot parcursul ciclului de viață al acestuia. Ca să rezumăm, asta înseamnă că începând de la extracția materiei prime și trecând prin procesul de producție, distribuție, consum și terminând cu eliminarea, adică transformarea în gunoi, un produs interacționează cu mediul. În măsura în care, în toate aceste faze, mediul ambiant este transformat, iar echilibrul natural modificat, aflăm gradul de impact al respectivului produs asupra mediului înconjurător. Asta

1 Lucrare publicată în revista *Journal of Retailing*, numărul din primăvara anului 1955,

înseamnă că un produs este cu atât mai ecologic cu cât acesta se înscrie mai bine într-o relație de simbioză cu mediul și păstrează echilibrul natural. De pildă, dacă vom folosi la crearea unui design ambiental, adică la amenajarea unui spațiu interior, obiecte recuperate dintre cele destinate eliminării, înseamnă că am salvat ultima parte a ciclului de viață al acestui obiect. (Exemplu: folosirea ca și candelabru a unui coș de fructe.



Ori, folosirea unui borcan ca suport pentru creioane.). Aș aminti aici munca designerului Stuart Haygarth care folosește ca „materie primă” pentru creațiile sale obiecte banale destinate uzului cotidian. De multe ori aceste sunt chiar de unică folosință. Chiar el rezumă munca sa în felul următor „my work revolves around everyday objects, collected in large quantities, categorized and presented in such a way that they are given new meaning. It is about giving banal and overlooked objects new significance.” (munca mea se învâрте în

jurul obiectelor de zi cu zi, colectate în cantități mari, clasificate și prezentate în așa fel încât acestea capătă un nou înțeles. Este vorba despre acordarea unei noi semnificații obiectelor banale și trecute cu vederea.)². În același spirit am putea cataloga și creația



lui Ron Arad, „Rover chair”, din 1981. Asta înseamnă, am putea spune, un *ready-made* în design. A nu se confunda cu reciclarea, termen folosit îndeobște pentru a numi procesul de recuperare a materiilor prime din gunoaie. Această practică folosită în mod curent de unii designeri are un impact pozitiv, dar nu este de ajuns, întrucât acel obiect deja a interacționat cu mediul în toate celelalte părți ale ciclului său de viață. Adică răul a

fost făcut. Și mai e un neajuns, aceste obiecte nu pot fi produse în serii mari, deci nu pot acoperi necesitățile tuturor oamenilor. Mai mult, încă nu există o bună educație în acest sens, așa încât de cele mai multe ori asemenea soluții sunt trecute cu vederea

2 Stuart Haygarth, © Design Museum, 2007, internet: <http://designmuseum.org/design/stuart-haygarth>

de publicul larg, ele fiind mai degrabă o creație de nișă. Această practică, are un cert impact pozitiv asupra mediului ambiant, iar asta înseamnă că nu mai consumăm, deci suntem împotriva economiei, adică împotriva societății de consum.

O altă abordare ecologică a design-ului este și încercarea de a folosi materiale neprelucrate industrial, așa cum se găsesc ele în natură. În general este vorba despre resursele regenerabile, ca de pildă lemnul. Asta înseamnă evitarea primelor două faze ale ciclului de viață a unui produs, în mare măsură, și deci, un produs mai ecologic. Am în vedere creații ca cele ale lui David Cameron și Toby Hadden, care îmbină cele



două metode aduse în discuție aici, cu obiecte ca „Lost & Found Stools” sau „Lost & Found Tables”, ambele create în 2005. Desigur că aici se pot încadra cam toate obiectele proiectate de design-eri dintr-o materie primă regenerabilă. Această metodă evită costurile negative asupra mediului ambiant în ceea ce privește extracția și mai ales producția, doar cu condiția fabricării lor într-un număr limitat, care să nu depășească ritmul natural de regenerare a respectivei resurse. Din nou, suntem în situația de a ne opune principiilor capitalismului consumierist care, propovăduiește consumul într-un ritm accelerat.

Aș menționa încă o direcție care mi se pare importantă. Există o soluție local-tradițională la problemele pe care ecologia le implică. Tradiția (societățile tradiționale preindustriale), în oricare parte a lumii, a fost concepută într-o armonie dezvoltată din însăși natura schimbului cu mediul înconjurător. Cu alte cuvinte, aceste societăți tradiționale s-au limitat și adaptat la posibilitățile mediului ambiant, fără a-i tulbura echilibrul. Desigur, vorbim aici de o eră pre-industrială, iar acest lucru neagă însăși valorile și principiile lumii actuale, o lume globalizată și globalizantă. Sigur că „varianta” tradițională nu poate fi viabilă în condițiile actuale, însă pot fi găsite modalități de modelare a soluțiilor tradiționale în era actuală.

În oricare dintre aceste abordări ecologiste observăm că problema degradării echilibrului natural și deci, a distrugerii mediului înconjurător, este evitată doar parțial, iar aceasta înseamnă că problemele se ascund altundeva. Oricâte eforturi s-ar face din partea celor care proiectează diverse obiecte destinate uzului cotidian, și chiar din partea cercetătorilor și inginerilor care caută mereu noi materiale, observăm că acestea nu sunt eficiente și nici suficiente. Și ca să ilustrăm fie și parțial starea de criză a societății actuale vom da citire în continuare câtorva observații provenite din surse diverse.

Astfel, referindu-se la natura comercială a societății de consum care se răsfrânge asupra tuturor domeniilor de activitate, autorul francez Claude Karnoouh³ observă că tema uniformizării lumii, alături de control, atribute ale capitalismului de consum, se regăsește în toate aspectele vieții. De aceea el conchide că, „dacă vom refuza participarea la onorariile oferite servitorilor acestei formidabile întreprinderi de iluzii, dacă vom recunoaște în ea savantul dozaj al manipulărilor opiniei, sentimentelor și emoțiilor în scop pur comercial, dacă vom lua act de adevărata finalitate a exercițiului libertății politice a cetățeanului în democrațiile de masă occidentale – instituirea controlului; dacă în fine, vom reuși să privim acest cetățean așa cum trăiește el în mod cotidian – redus la statutul telespectatorului răvășit și abrutizat de niște imagini fără noimă, consumator veșnic solicitat și vilegiaturist «organizat», atunci ni se aruncă de îndată anatema, suntem retrogradați, reacționari și, cine știe, poate chiar «fasciști».”⁴ Cu riscul de a fi reacționar continui să cred că modelul actual, această dulce promisiune a atingerii fericirii prin bunăstarea materială, este unul evident limitat, atât ca instrument social cât și în timp. În logica societății de consum, așa cum a definit-o Victor Lebow, principiile ecologiste nu își găsesc locul, ba din potrivă, acestea sunt amenințări reale la adresa ordinii și bunului mers economic în viziunea consumieristă. Dar, ca să fiu bine înțeles, haideți să îl ascultăm chiar pe celebrul economist care spunea în articolul său din 1955 următoarele: „*Our enormously productive economy demands that we make consumption our way of life, that we convert the buying and use of goods into rituals, that we seek our spiritual satisfactions, our ego satisfactions, in consumption. The measure of social status, of social acceptance, of prestige, is now to be found in our*

3 Autor francez, născut la Paris în 1940. A predat la Universitatea Paris X Nanterrem, Sorbona, INALCO, universitatea din Gand (Belgia), Charlostville (Virginia, SUA), Urbino (Italia), ELTE (Budapesta). Din 1991 până în 2002 a fost profesor invitat al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Este autor a șase cărți și peste o sută de articole și eseuri de antropologie culturală și politică, filosofia culturii și filozofie politică.

4 Claude Karnoouh, *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*, Idea Design & Print Editură, 2001, p. 37,

consumptive patterns. The very meaning and significance of our lives today expressed in consumptive terms. The greater the pressures upon the individual to conform to safe and accepted social standards, the more does he tend to express his aspirations and his individuality in terms of what he wears, drives, eats- his home, his car, his pattern of food serving, his hobbies.

*These commodities and services must be offered to the consumer with a special urgency. We require not only "forced draft" consumption, but "expensive" consumption as well. We need things consumed, burned up, worn out, replaced, and discarded at an ever increasing pace. We need to have people eat, drink, dress, ride, live, with ever more complicated and, therefore, constantly more expensive consumption."*⁵

(Economia noastră extrem de productivă cere ca să facem din consum un mod de viață, să convertim cumpărăturile și folosința bunurilor în ritualuri, să căutăm satisfacții spirituale, satisfacția propriului ego, în consum. Măsura statutului social, al acceptării sociale, a prestigiului, acum trebuie să se găsească în tiparele consumului. Înțelesul și semnificația vieților noastre astăzi trebuie exprimate în termenii consumului. Cu cât este mai mare presiunea asupra individului de a se conforma standardelor sociale acceptate și sigure, cu atât mai mult el tinde să-și exprime aspirațiile și individualitatea în funcție de cum se îmbracă, ce conduce, ce mănâncă – de casa sa, automobilul, felul de a servi mâncarea și hobby-urile sale.

Aceste bunuri și servicii trebuie oferite consumatorului cu o urgență deosebită. Avem nevoie nu doar de un consum în „tiraj forțat” dar și „scump” în aceeași măsură. Avem nevoie de consumarea lucrurilor, arderea lor, uzarea, înlocuirea și eliminarea într-un ritm tot mai mare. Trebuie ca oamenii să mănânce, să bea, să se îmbrace, să conducă, să trăiască, într-un mod tot mai complicat și prin urmare mai scump.)

Așadar, modelul arătat de economistul Victor Lebow nu ține seama de echilibrul natural, de legile naturii, practic acestea sunt scoase din ecuație, ele nu există în societatea de consum. Prin urmare, un design care dorește să țină seama de echilibrul natural, de protejarea resurselor naturii, dar și a resursei umane, este împotriva modelului societății în care trăim. Și totuși acest „ecodesign” există, cel puțin ca intenție. Aproape natural, în mod firesc așa spune, designerul a căutat soluții novatoare și eficiente în același timp. Să fie oare timpul și nevoia pentru ceva nou? O nouă arhitectură socială? În sine,

5 Victor Lebow, *Price Competition in 1955*, Journal of Retailing, spring 1955,

designul nu este decât un instrument, el poate fi pus în slujba unei economii de tipul capitalismului consumierist ori a altui model de economie. În consecință, cred că rolul designului, ori mai nou a „ecodesignului” trebuie pus în slujba *nevoilor umane*. Aceste nevoi însă trebuie revizuite în așa fel încât ele să se concentreze pe *natura umană*.

Din păcate imaginea întregii societăți este astăzi atât de puternic distorsionată încât va fi greu să stabilim un contact cu aceasta. Putem afirma însă că limitele la care ne împinge societatea de consum au, cu siguranță, consecințe grave din perspectiva conexiunii noastre cu natura, care în ultimă instanță susține viața. Dar nu e timpul și nici momentul să ne adâncim aici în această problemă, care e una pe cât de vastă și complexă, pe atât de dificilă. Poate ar fi mai nimerit și util să parcurgem următoarea întâmplare, povestită de o învățătoare de cartier din Paris. „Acum câteva luni, cu ocazia orei zilnice dedicate desenului, le ceru elevilor ei, în vârstă de opt-nouă ani, să ilustreze proveniența laptelui pe care îl consumau zilnic. Majoritatea copiilor acestei clase – compusă din descendenți ai unor familii franceze și străine aparținând grupurilor socio-profesionale defavorizate (mici slujbași comunali, muncitori fără calificare, șomeri) – au desenat una din acele cutii de carton parafinat, *pack-ul*, pe care îl găsim în raioanele supermagazinelor sau în farmaciile de cartier. Foarte puțini copii desenează o vacă! Fiindcă progenitura Occidentului aproape că nu mai știe ce este o vacă! Și la fel se întâmplă cu tot ceea ce privește agricultura. În prezent, originea hranei e de căutat în magazin și nu în simbioza milenară dintre pământ animale și oameni. Mai rău, în momentul în care tehnosciența a reușit să domine lumea, cea mai mare parte a utilizatorilor acestor complexe *gadgets*, al căror număr și-l doresc din ce în ce mai mare, nu știu și nici nu înțeleg principiile elementare ale funcționării lor. Ne-am transformat cu toții în niște roboți decerebrați, calificați doar în apăsarea butoanelor.”⁶

Că economia de consum este una care nu ține seama de echilibrul natural este evident. A consuma înseamnă a epuiza. Regenerarea resurselor nu este o prioritate în actuala economie globalizată. Cursul economic a devenit o întrecere accelerată a acelor actori economici, corporațiile, ce și-au dezvoltat cele mai bune strategii de epuizare a resurselor, inclusiv a resursei umane. Maximizarea profitului este unica țintă. Minimizarea și externalizarea costurilor sunt prioritățile maxime. Conectarea tuturor la o astfel de economie, globalizată, nu este decât iluzia civilizației, este delirul final. Alienarea individului este deja o certitudine. „A considera piața mondială ca o

6 Claude Karnoouh, *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*, Idea Design & Print Editură, 2001, p. 74,

legătură socială e într-adevăr o păcăleală. Mondializarea înseamnă să dai drumul vulpii în cotețul de păsări, într-o fermă lăsată în voia ei după plecarea fermierului. O versiune a «Fermei animalelor» pe care G. Orwell nu o imaginase ...⁷. Și cu toate acestea ne simțim confortabil în condiția dată. Ne refugiem în cotețele noastre (moderne, pline de *gadgets*) sperând că nu vom fi următoarea victimă. Este situația porcului de Crăciun, ilustrată sugestiv de fabula animată „Povestea lui Prikoke”⁸. Să fie oare acesta ultimul prag al civilizației, pierderea identității și ruperea oricăror legături cu natura, cu mediul? Așadar, ce valoare are viața în condiții de supermarket?

Iată că se întrevede o primă sarcină pe măsura ambiției și principiilor ecologiste ale „ecodesign-ului”. Cel puțin într-o manieră militantă un grafic-ecodesign poate fi de folos unei societăți blocate în bucla spațio-temporală a consumierismului, având misiunea de a-i rupe legăturile hipnotizante și a o aduce în postura de a *reîncepe să gândească*. Această misiune este însă una dificilă pentru că, repet, designul este un instrument care, așa cum a făcut arta plastică de-a lungul timpului poate fi pus în slujba unui sistem, a unei idei. Designul nu este un sistem în sine și de aici și dificultatea de a ilustra, de a articula un mesaj care ar trebui să vină din altă parte.

Referințe bibliografice

1. Victor Lebow, *Price Competition in 1955*, revista *Journal of Retailing*, spring 1955, vezi document PDF: <http://www.scribd.com/doc/965920/LebowArticle>
2. Stuart Haygarth, interviu © Design Museum, 2007, <http://designmuseum.org/design/stuart-haygarth>
3. Claude Karnoouh, *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*, Idea Design & Print Editură, 2001.
4. Roland Brunner, *Psihanaliză și societate postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
5. Planeta Moldova, *Povestea lui Prikoke*, <http://www.planetamoldova.net/anim/prikoke.html>

7 Roland Brunner, *Psihanaliză și societate postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 99

8 Planeta Moldova, *Povestea lui Prikoke*, <http://www.planetamoldova.net/anim/prikoke.html>

Implicații ecologice în designul textil

Diana Bota

SYNOPSIS

The present study aims to analyze the relationship that exists between the textile design and environment. This is visible both on the theoretical level and on the practical one. On the former, the relationship is justified through definition as well as through concepts of beauty, harmony and order. On the latter, the relationship of art with environmental thinking comes out of elements existing in Romanian popular art. In this respect, we have studied the natural way used for obtaining the textile threads and colours.

Key Words: art, design, textile, environmental thinking, concept of beauty and useful

Se poate vorbi justificat de implicații ecologice în designul textil? Consider că da. Relația dintre designul textil și ecologie se regăsește la nivel teoretic și nivel practic.

(i) La nivel teoretic

Prin definiție, arta plastică, inclusiv designul textil, este o activitate creatoare a omului. Prin artă se creează opere caracterizate prin valori estetice. Artă introduce în lumea omului frumosul, ordinea și armonia.

Și artiștii și-au definit creația în baza ideii de frumos. În acest sens, pictorul Marc Chagall considera că „Arta este efortul neconținut de a concura frumusețea florilor”. Sculptorul Auguste Rodin afirma: „Arta este contemplare. Este plăcerea minții care caută în natură și descrie spiritul de care Natura însăși este animată.” Or, prin expresia „spiritul naturii” se înțelege ordinea și armonia.

Cred că înțelegem relația dintre artă și ecologie prin referința etimologică. Astfel, ecologia provine din gr. *oikos*, cuvântul pentru casă și *logos*, termenul pentru știință. Deci „ecologia ar vrea să însemne «știința despre gospodărirea naturii»”.¹ Implicit etimologia relevă posibilitatea înțelegerii relației artă – ecologie, ambele presupunând

1 Aurel Maxim, *Ecologie generală și aplicată*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2008, p. 9.

omul și preocuparea sa pentru o lume caracterizată prin frumos, ordine și armonie. Așa se explică nenumăratele ramuri ale ecologiei. Ca atare, există *ecoart*, o formă inedită de artă contemporană și design.

Contemplăm natura și admirăm operele de artă, reacționând la tot ceea ce alterează valoarea de frumos. Așadar, scopul ecoturismului și al turismului cultural este același, și anume conservarea patrimoniului natural și cultural. De ce? Ordinea și armonia, ținte urmărite atât în artă cât și în ecologie sunt ipostazieri ale frumosului.

Așadar, pentru a înțelege conținutul noțiunii de frumos este necesar să analizăm sentimentul estetic și valoarea frumosului.

Frumosul a fost conceput în cultura vechii Grecii ca un ideal ce determină existența umană. Fiind ideal, *frumosul* se găsește într-o relație necesară cu *binele* și *adevărul*. În dialogul *Phaidros*, Platon considera că frumosul autentic se concretizează în frumusețea morală și în frumusețea gândirii.² Această viziune a lui Platon privind natura frumosului trimite indirect la relația cu utilul. Relația frumos – util este specifică designului.

Frumosul dă naștere *sentimentului estetic*. Sentimentul estetic presupune idei, reacții sufletești, adică o stare de armonie a omului cu lumea. De asemenea, sentimentul estetic presupune satisfacția omului dată de *utilitate* și *eficiență*. Toate sunt în concordanță. Așa cum arată Tatarkiewicz *concordanța* este o „variantă a frumosului”. În perioada contemporană frumosul util a fost teoretizat de mișcarea Bauhaus. Le Corbusier consideră că „nici o perioadă a esteticii nu atribuire vreodată atâta importanță cuvântului de ordine al concordanței între obiect și scopul său”³. Utilitatea și eficiența constituie noțiuni fundamentale în doctrina funcționalismului. Această doctrină se regăsește și în designul contemporan și în ecologia aplicată. Or, de aici deducem necesitatea de a conexe sentimentul estetic cu judecata de gust și judecata estetică.

Spre ilustrare, mă voi referi la una din propriile mele lucrări, respectiv *Trei semințe*, lucrare ce vizează spiritul ecologic. În timpul execuției mi-am zis în sinea mea:

(1) *Galbenul este culoarea de fond, întrucât sugerează viața seminței, rodul și bogăția.*

(2) *Galbenul este lumină, căldură, inclusiv sentimentul armoniei om – natură.*

Consider că orice artist gândește, iar gândirea sa poate fi intuită în compoziția unei opere, în alegerea unor elemente cu impact simbolic, în cromatică etc. Ideea de-

2 Platon, *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 443, (246 e);

3 Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 232 – 236;

vine intuiția sensibilă care se manifestă în linie, formă, culoare și generează o stare sufletească.

Aceste trăiri sufletești implică un tip de judecată prin care ne lămurim asupra propriei creații. Ilustrez judecata estetică referindu-mă la lucrarea mea *Trei semințe*. Așadar, justific această lucrare prin enunțurile:

(3) *Spirala este elementul de compoziție ce are semnificație în credința populară.*

(4) *Spirala este un simbol al vieții, o circularitate mistică a timpului.*



Diana Lucaci – *Trei semințe*

Un artist transpune în operă o anumită reprezentare a sa privind lumea. Tot prin creația sa se concretizează valorile estetice. Dar ce este valoarea estetică? Tudor Vianu susținea că „purtătorul valorilor estetice este atât opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cât și autorul lor, artistul uman sau divin”.⁴ Tot Vianu arăta că valorile estetice pot fi reale sau personale. De asemenea, trebuie să ținem seama că suportul valorilor estetice este real, dar nu și material.

Problema este complicată deoarece artistul uzează de diverse suporturi materiale. În cazul designului textil el folosește pânză, culori, diferite fire, considerând că și acestea susțin ideea artistică. Totuși, „amintitele însușiri ale materialelor nu fac decât

4 Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, București, 1982, p. 94;

să îmbogățească imaginile spirituale ale artei cu noi elemente de stil (antirealiste) – precizează Vianu – nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine și într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriuzis materiale, de pildă al valorilor economice”⁵

Problema care a apărut legat de relația dintre ideea artistică și suportul material ne obligă să distingem între *valori estetice* și *valori artistice*.

Valorile estetice presupun atât o raportare la om cât și la natură. În cazul *valorilor artistice* forța de sugestie și elementele ce determină admirația se regăsesc exclusiv în relația om – opera de artă.

(ii) La nivel practic

Relația dintre designul textil și ecologie o putem descoperi în suportul textil și în culorile folosite. La acest nivel designerul îmbină frumosul cu particularitățile funcțional-constructive. Putem vorbi chiar de *artă aplicată*, de un anumit funcționalism estetic. Așa cum precizează Constantin Prut, ideea complementarității dintre frumos și util, generează „transferul interesului de la momentul creației la momentul consumului, deci de la personalitatea creatorului la colectivitatea beneficiarilor care formulează necesitățile estetice (ceea ce presupune o accepție a artistului constructor în opoziție cu artistul interpret al realității.)”⁶. Or, de aici rezultă importanța gândirii de tip ecologic.

Ca să înțelegem bine gândirea ecologică, ne vom referi pe scurt la arta țaranului român. Din cercetările etnologilor rezultă limpede că țaranul român avea înăscută predispoziția pentru frumos, că trăia în armonie cu natura. Pentru el constituirea ambienului casnic are la bază principiul frumosului și utilului, a ordinii și armoniei.

În arta textilă creată în satele românești materialele folosite erau întotdeauna naturale, procurate din propriile gospodării sau din natură. În executarea covoarelor, a fețelor de masă, ștergarelor, a obiectelor vestimentare se folosea lâna de oaie, părul de capră, cânepa și inul, mai rar mătasea și bumbacul, care se cumpărau.

Pânza țesută în război sau lâna toarsă pentru covoare și învelitoarele de pat trebuiau vopsite. Astfel, una dintre ocupațiile specifice în sate era vopsitul cu coloranți vegetali. Unii țărani au devenit adevărați meșteșugari în obținerea unor culori și nuanțe variate ale fibrelor naturale, necesare la decorarea pieselor textile. De exemplu, în compozițiile covoarelor predomină modele geometrice și armonii cromatice simple, bazate pe cu-

5 *Ibidem*, p. 95;

6 Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Editura Univers enciclopedic, București, 2002, p. 46-47;

lorile obținute natural, adică alb, negru, roșu, brun, verde, galben și nuanțe derivate. Rețetele de vopsit erau numeroase și presupunea fierturi de flori, plante, coajă de copac etc. în care se introduceau firele sau țesăturile. Pentru fixarea culorii se adăuga piatră acră în soluție. Artur Gorovei prezintă în cartea sa „Meșteșugul vopsitului cu buruieni” câteva zeci de rețete culese de prin țară.

Pentru fiecare culoare folosită existau mai multe rețete bazate pe plante diferite. Bine cunoscută este vopsirea cu foi de ceapă, care încă se folosește frecvent în toată țara, îndeosebi la decorarea ouălor destinate Sărbătorii Paștelui. Apoi, se mai știe și că sofranul dă o culoare gălbuie, că din frunzele de nuc și cojile de nucă se scoate cafeniul, iar din frunzele de corn, roșul. Din coaja de arin se scoate negrul, culoare folosită pentru țesături ce solicită rezistență, așa cum sunt păturile și țolurile groase.

Important în această tehnologie rustică și rudimentară, dar perfect ecologică, este că nu apare riscul ca fibrele să se ardă, așa cum se întâmplă cu vopselele chimice.

Din cercetările proprii rezultă că textilele românești de interior, pe lângă utilitatea evidentă, aveau un rol deosebit în decorarea interiorului tradițional. Acoperite cu scoarțe și ștergare, multe din piesele de mobilier se integrează mai bine în spațiul camerei. „Lucrate simplu, având un decor tradițional, țesăturile de lână sunt întrebuințate, cu precădere în satele de munte și deal, în special pentru acoperitul patului și pentru învelit...”⁷ Forma, ornamentația și dominanta cromatică se deosebesc după zone. Comună este acea categorie de piese vărgate pe toată suprafața la distanțe egale sau care prezintă un câmp uniform monocrom, în culori naturale, alb, brun, negru sau cenușiu. Uneori, în afara acestor culori de bază, care se regăsesc în ornamentația simplă, apar tonuri de roșu, roz, albastru sau ocru. Astfel, în Maramureș, dar și în sud, în Banat, alături de dungile închise la culoare apar altele de culori puternice, luminoase, în special roșu sau galben.

Rezultă că diferitele categorii de țesături populare reflectă în compoziția lor ornamentală o anumită concepție stilistică. „Mulțimea țesăturilor din interioarele românești este atât de mare – susține Paul Petrescu – încât termenul folosit curent pentru a desemna aranjamentul lor în genere este legat de verbul «a îmbrăca»”⁸.

Țesăturile este un termen generic care desemnează o mare varietate de obiecte. Este vorba de:

1. păretarele de lână la bază, care ulterior cusute câte două sau trei pe lățime au dat naștere scoarțelor, ponevilor de pat și fețelor de masă;

7 Maria Marinescu. *Arta populară românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 40.

8 *** , *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1968, p. 35;

2. ștergarele folosite atât ca decor cât și ca podoabă;

3. căpătâie și perne;

4. perdele.

Fără a intra în detaliu consider necesar să subliniez două aspecte:

a). *Ornamentația*. Ornamentația țesăturilor este deosebit de variată, și anume am în vedere motivele:

- geometrice (rombul, steaua, crucea);

- vegetale (motivul crengii de brad, vasul cu flori, copacul vieții, flori și frunze stilizate);

- zoomorfe (păunul, cocoșul, dragobetele, cerbul, calul, peștele);

- antropomorfe (femeia în crinolină, bărbatul, cavalerul, soldatul, hora).

b). *Cromatica*. Culorile erau obținute natural. Maria Marinescu precizează că negrul se obține din boabe de arin sau coajă de nucă, măcrișul ori urzica erau folosite pentru galben, coaja de prun pentru verde, roșul se obținea din frunze de corn, galbenul din foi de ceapă sau șofran. Se cunosc 63 de rețete privind „meșteșugul vopsitului cu buruieni”⁹.

Arta țesăturilor se caracterizează prin armonie, printr-un simț estetic deosebit, dovadă că țăranul român a știut să pună în echilibru frumosul și utilul, să folosească cu talent resurse naturale.

Am recurs la această aplicație pe arta textilă țărănească, întrucât are un spirit ecologic și, totodată, eu însămi m-am inspirat din acest tip de artă textilă.

Referințe bibliografice

1. ***, *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1968;
2. Maria Marinescu, *Arta populară românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975;
3. Aurel Maxim, *Ecologie generală și aplicată*, Ed. Risoprint, Cluj-Napoca, 2008;
4. Platon, *Opere*, vol. IV, Scientific and Encyclopedic Ed., București, 1983;
5. Constantin Prut, *Dicționarul de artă modernă și contemporană*, Ed. Univers enciclopedic, București, 2002;
6. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor șase noțiuni*, Ed. Meridiane, București, 1981;
7. Tudor Vianu, *Studii de filosofie a culturii*, Ed. Eminescu, București, 1982;

9 Maria Marinescu, Op. cit., p. 25;

Motivele Ornamentale

Lăcrimioara Ionescu

SYNOPSIS

The Primordial Tradition is “Science par excellence” or “sacred knowledge in its entirety,” revealed at the beginning of time. Different traditions and forms of traditional nature are generated by the imperative of adaptation of the Primordial Tradition to the mentality of a people or nation within it, namely the adaptation required by the circumstances of place, time and as a result of periodicities. The traditions of the various peoples cover a unique doctrine, which is basically the generator and obviously their substance and we talk here about the Primordial Tradition.

The originality of the Romanian creation and indigenous origin of certain mythological-symbolic forms and signs, of our ancestors were generated by creative grace and numerous elements of culture have thus been passed down over generations. Therefore, our popular culture is a field that offers many items that sit under the sign of national heritages. Folk art, keeps over time the conservative behavior with a special character, together with a rich dowry of vestiges of the past, this providing numerous testimonies of some items passed over, from those who were from generations on the land lived by our ancestors Thracians, Dacians and later by Romanians.

The Romanian folk art has a particular sense of measure, of moderation, giving modest but elegant at the same time objects a rig that we call classic, helping to create a balance of shapes and colors, rarely encountered in the folk art of other Nations. These symbol signs, being over twelve thousand years old, have the quality of having opened the prospect of a great civilization, being even today present in the fabrics, sewings, gates, etc., continuing its existence.

The researcher, C. Sandu Aldea, studied these ornamental signs and his conclusion mentioned the fact that these signs made an alphabet, a symbol resembling the first writings, which used art, so that to capture this first stage of writing in Romania. Today, much of their meaning has been lost, but they have been used in the process of the former spellings, it is important that these ornamental motifs, which are still preserved, recounting symbolically in an ancient language, since the world. There have been influences from Banat, Moldova, Germany Russia and from other areas, then choosing in carpets, towels and others, numerous motifs, which, at one point are geometrized.

Keywords: traditional art, folk art, sign, symbol, decorative motif

I. INTRODUCERE

Tradiția Primordială este „știință prin excelență” sau „cunoaștere sacră în integralitatea sa,”¹ revelată la începutul timpurilor. Tradițiile diferite sau formele de natură tradițională sunt generate de imperative ale adaptării Tradiției Primordiale la mentalitatea unui popor sau a altuia într-o perioadă anume, mai exact adaptarea impusă de circumstanțe de loc, timp și ca urmare a periodicităților.² Tradițiile diverselor popoare acoperă unica doctrină, care este practic generatorul și în mod evident substanța acestora și vorbim aici despre Tradiția Primordială.

Basmele³ izvorâte din folclor⁴ sunt purtătoare de relicve ale tradițiilor esoterice⁵ trecute. Vasile Lovinescu admite încă o posibilitate „anume cazul unei concomitențe a basmului cu doctrina inițiatică pe care o prezenta mascat, aceasta din urmă fiind rezervată unui cerc foarte restrâns capabil să primească lumina direct, primul destinat celorlalți oameni, care vedeau numai umbrele, ca în caverna platoniciană, în măsura gradului de permeabilitate a ascultătorului: Vouă vă e dat să ascultați adevărul de-a dreptul, ceilalți îl știu prin parabole. Căci basmul și parabola vehiculează influențele spirituale în alt mod, real însă și el.”⁶

Symbolismul tradițional este diferit de symbolism, „simbologia tradițională este o știință exactă, ca toate celelalte, mai riguroasă chiar, pentru că porcede din principii axiomatice imuabile, vechi de când lumea.”⁷ „Symbolismul se întemeiază, în general, pe corespondențele ce există între diferitele ordine de realitate Această corespondență este adevăratul fundament al symbolismului și, din această cauză, legile unui domeniu inferior pot fi întotdeauna considerate ca simbolizând realitățile de ordin superior, unde își au rațiunea lor profundă care le este, în același timp, principiu și scop.”⁸ Simbolurile, care au parcurs veacurile având ca vehicol tradițiile nu sunt inventate, ci există în natură, pentru că „dacă Logosul este Gândire în interior și Cuvânt în exterior și dacă Lumea este efectul Cuvântului divin rostit la originea vremurilor, întreaga natură poate fi considerată ca un simbol al realității superioare.”⁹ Și „orice simbol veritabil își cuprinde sensurile multiple încă de la origine, căci el nu s-a constituit ca atare în virtutea

1 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 155.

2 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 52, 94.

3 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 33.

4 Ce este valabil pentru basm, se aplică vechilor balade, dansuri, datini, etc., transmise cu sfințenie de popoare de-a lungul mileniilor.

5 „Esoterismul este interiorul, miezul oricărui lucru. Esoterismul, în grecește este un comparativ și înseamnă -mai lăuntric,” Conform Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Editura Cartea Românească, București, 1981, pag. 11.

6 Vasile Lovinescu, „Creangă și Creanga de Aur,” Ed. Cartea Românească, București, 1989, pag. 14.

7 Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Editura Cartea Românească, București, 1981, pag. 10.

8 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 311.

9 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 18.

unei convenții umane, ci în virtutea uneilegi a corespondenței ce leagă toate lumile între ele Suprapunerea unei pluralități de sensuri care, departe de a se exclude, se armonizează și se completează în cunoașterea sintetică integrală, este caracteristica generală a adevăratului simbolism.”¹⁰ Simbolul este o cheie, iar cheia-simbol produce efecte pozitive atunci când deținem și utilizăm aspectul absolut al simbolului respectiv, iată de ce respectivele simboluri au fost ascunse chiar învățătura legată de acestea fiind administrată, doar celor care parcurg anumite probe¹¹ inițiatice și sub jurământ de tăcere. „Există simboluri care sunt comune celor mai diferite și îndepărtate forme tradiționale, nu ca urmare a împrumuturilor, imposibile în multe cazuri, ci pentru că aceste simboluri aparțin în realitate Tradiției Primordiale din care toate formele au provenit direct sau indirect.”¹²

Originalitatea creației românești și proveniența autohtonă a unor forme și semne mito-simbolice, ale strămoșilor noștri au fost generate de har creator și au fost transmise peste generații numeroase elemente de cultură. Așadar, cultura noastră populară este un domeniu ce oferă numeroase elemente, care stau sub semnul unor moșteniri autohtone. Arta populară, păstrază peste timp un comportament conservator cu un deosebit caracter, alături de o bogată zestre formată din vestigii ale trecutului, aceasta furnizând numeroase mărturii ale unor elemente transmise, de la cei care s-au aflat din moși-strămoși pe pământul locuit continuu de traci, daci și mai apoi români.

Un om, care poartă pălărie, dacă își va înstruță¹³ pălăria cu o floare va genera o exprimare artistică prin acțiunea sa, ca în cazul în care are loc țeserea sau realizarea unor cusături pe suprafața veșmintelor sau ca în sculptura realizată în lemn, precum și în situația obiectele create, acestea pe lângă funcția lor utilitară, dobândesc și elemente estetice, de podoabă, așadar toate acestea dețin un pronunțat simț ancestral al formei, de a fi nu doar util, ci și frumos. Cercetând, analizând și comparând numeroase reprezentări și semne mito-simbolice, transfigurate pe suprafața unor obiecte din lemn, ceramică, textile țesute în casă, obiecte din metal, întâlnite încă în spațiul rural sau conservate în spațiul muzeal, pot fi văzute astăzi ulterior procesului arheologic. Așadar, o simplă privire marchează în mod cert faptul, că identitatea semnelor întâlnite pe obiectele rezultate din săpături, precum și a celor reprezentate pe obiectele de artă populară, care se mai găsesc utilizate în gospodăriile rurale sunt perfect identice, fapt care constituie o evidentă mărturie a continuității civilizației în spațiul Carpato-Danubiano-Pontic.

10 Rene Guenon, “Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 36-441.

11 Probele, aveau ca scop testarea nivelului moral al aspirantului, acestea fiind fundamentale și aveau caracter eliminatoriu, de altfel în informatică, un cod oarecare permite accesul la o serie de informații stocate într-o zonă a memoriei calculatorului, este însă necesar și suficient pentru a le accesa, să se urmeze patru condiții cum sunt cunoașterea codului, înțelegerea modului de utilizare a codului, accesul la calculator și priceperea metodei de decodificare a informației obținute, iar forma exterioară a codului adesea nu prezintă informațiile la care permite accesul, așa dar un simbol absolut este un cod, însă unul natural ce oferă acces la o sursă energetic-informațională cosmică, specifică principiului, generator al simbolului în cauză.

12 Rene Guenon, “Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 34.

13 Înstruțat, a înstruța este un regionalism, care se referă la împodobirea cu un struț, adică cu un buchet de flori.

Estetica obiectelor este generată atât de forma acestora, cât și de semnele, motivele lor ornamentale, decorul și o anume unitate determinată de prezența unor elemente ornamentale înscrise într-un gen de alfabet secret, pot fi deciptate în mare măsură, identic pe toate categoriile de obiecte, bi- sau tridimensionale. Ornamentica realizată, prin trasarea unor linii care delimitează o formă, în cazul textilelor, colorate, rețin în adâncul lor adesea, înțelesuri străvechi rătăcite sau dispărute, în negura timpurilor însă reușind să străbată spațiul spre lumină din îndepărtatul trecut, atunci când sunt cercetate. Aceste documente marcate pe materiale fragile, parcurgând generație după generație diferite obiecte, se constituie în reale vehicule aducând odată cu ele mărturia trecutului, așadar în timp și-au schimbat suportul, obiectele care s-au risipit atunci când nu au mai fost de folos de la o perioadă istorică la alta, de la o anume manieră de realizare a producției la alta, parcurgând în timp diferite tehnologii. Transmise din generație în generație de oameni, care au locuit pământurile din spațiul Carpato Danubiano Pontic, motivele ornamentale au rămas și ornamentica artei populare românești a fost întotdeauna una din cele mai strălucite și mai convingătoare dovezi ale continuității și unității poporului român. Deciptarea ornamenticii se constituie într-un important proces de cercetare al istoriei artei populare în mod special și în mod evident al istoriei artei în general, fără a elimina celelalte științe, care au ca obiect de studiu trecutul omenirii, mai cu seamă al etnologiei și al antropologiei culturale și sociale. Revenind la ornament, în mod cert se poate afirma că nici un desen sau motiv decorativ nu este ceva ce ar fi putut să apară în mod întâmplător și nici un model, tipar sau concept nu există, care să nu se încadreze într-una din aceste două orientări, astfel putem vorbi despre o copie realizată după natură sau elementul decorativ este generat de un import ori de o influență străină, explicată cu instrumentele cunoșterii istorice.

Așa cum se poate observa în peșterile¹⁴ locuite de omul erei quaternare din sculp-

14 Au fost prezentate descoperirile din peștera Coliboaia, de pe Valea Sighiștelului odată cu rezultatele datărilor cu Carbon 14, pentru probele recoltate din Galeria picturilor din peșteră, iar acestea au indicat că aceste picturi datează de acum 23.000 – 35.000 de ani; cei care au argumentat, înfățișând situația au fost președintele Federației Române de Speologie Viorel Lascu, alături de expert internațional în artă rupestră dr. Jean Clottes, de directorul Muzeului Țării Crișurilor din Oradea Aurel Chiriac și Călin Ghemiș, arheolog la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea; picturi negre care au fost descoperite în peșteră erau distribuite pe pereții acesteia, cere formau o galerie, reprezentările ilustrau un cal, un bizon, o felină și două capete de rincori, s-au mai descoperit și gravuri și oseminte de urși, într-o misiune franco-română realizată de câțiva speologi români, în luna iunie a anului 2010, iar cei care au studiat ilustrațiile descoperite în galeriile peșteri au fost din Franța specialiști în artă rupestră Jean Clottes și Bernard Gély; în vederea datării cu radiocarbon arheologul Muzeului Țării Crișurilor, Călin Ghemiș a efectuat două prelevări de probe, care au fost trimise la Laboratoarele de Știință din Yvette (Franța); „Peștera Coliboaia nu este accesibilă publicului larg. Ea va rămâne, cel mai probabil, inaccesibilă, având în vedere că trebuie trecut pe sub apă pentru a ajunge la picturi. Desenele sunt cu atât mai valoroase cu cât există similitudini între arta rupestră a oamenilor preistorici din Bihor cu lucrări ale celor care au desenat în peșteri din Franța, aproximativ în aceeași perioadă istorică,” relatează Călin Ghemiș; vechimea picturii a fost confirmată, datearea indicând anii 36.000 în urma rezultatelor rezultatele obținute. „Rezultatul datărilor probelor de Carbon 14 recoltate din Galeria Picturilor a Peșterii Coliboaia, vine să confirme datările pe care noi le-am presupus la un moment dat prin specialiștii Muzeului, dar și faptul că lumea de atunci, din acest spațiu, era parte a unei lumi europene, în care modul de viață și de credințe erau similare,” preciza directorul Muzeului Țării Crișurilor din

turile perioadei preistorice descoperite, instinctul care orienta indivizi spre copierea naturii a apărut simultan cu omul pe pământ. Putem afirma aici că realizând imanginea unui animal viu sau a unei plante și mai apoi utilizând copia respectivă astfel încât să decoreze un obiect, omul primordial a trasat punctul de pornire al arte decorative. Primul pas a fost plâsmuirea stângace a unei copii ilustrând un ren sau un câine, următorul a fost generarea unor combinații sau serii de forme și de motive, care însă odată ce au fost realizate, au cunoscut o continuă schimbare. Una din cauzele modificărilor involuntare, au fost rezultatul unor copii succesive și care în mod evident s-au depărtat de modelul primitiv, real și viu, o altă cauză este determinată de o imperfecțiune, care decurge din tehnica lucrătorului sau de o transformare în mod deliberat, care a fost creată în scop decorativ sau chiar o simplificare generată de o anumită situație impusă de material, de exemplu. Modificările primite de un motiv, care a fost deja stabilit pot fi nenumărate, de o formă geometrică simplă sau reprezentând o copie a unui model viu. Dacă există o modalitate de formare, de creare a motivelor geometrice, atunci putem în mod evident să vorbim și despre existența unui procedeu de stilizare.

Ornamentica populară românească, a dobândit la început semnele simple ale motivelor liniare și curbe, respectiv o serie de motive geometrice fiind denumite de meșteșugarul ancestral colțișori, gurițe, răscruci, tăblițe, suveici, togele, zimți, zală de lanț, ochișori, pistornice, steluțe crestate, etc., toate acestea au fost generate ulterior contemplării și reproducerii obiectelor din natură și aici putem desigur amintim dintele de lup, semicercul, cercul, S-ul culcat, X-urile care apar în mod repetat, continuând cu spiralele, meandrele, romburile simple sau cu cârlige, cu imagini stilizate ale făpturilor vegetale, animale și omenești și în mod evident trebuie marcate aici motivele remarcabile, de o mare complexitate, coagulând în ele îndelungata istorie și înțelepciunea poporului, prin arborele vieții, soarele, pasărea, calul, călărețul, șarpele, dragonul, casa, turnul, labirintul, steaua, muntele, ochiul, mâna, piciorul, arcul, fiecare din aceste semne au acumulat de-a lungul vremii semnificații, care orientau motivele spre anumite obiecte și locuri, astfel încât ornamentica lor să devină o manifestare a esteticului îmbrăcând obiectele create de meșteșugarul, care s-a manifestat în artă populară.

Impresia dominantă generată de arta populară românească este una de armonie și prospețime și își are izvorul în sintetismul formelor obiectelor și în geometrismul, uneori aproape modern al decorului tradițional și evident în cromatica aleasă de creatorii străbuni. O limpezire de milenii a gamei cromatice a condus la obținerea unor culori vii, fără ca acestea să fie lipsite de armonie, utilizând astfel culori și tonuri moderate și evitând caracterul anost sau sumbru, alăturarea nebănuită uneori, între aceste culori este realizată cu o abilitate și delicatețe deosebite, transformând contrastele în armonii, iar mijloace tehnice au fost în mod real minime la momentul realizării efectelor, cromatica a fost obținută cu un nivel superior de expresivitate artistică.

II. SEMNELE GEOMETRICE

Semnele care ni se impun atenției la prima examinare, prin natura excepțională
Oradea, Aurel Chiriac.

a identității remarcabile este categoria semnelor geometrice. Această categorie este considerată a fi cea mai veche ornamentală, deoarece reprezintă în forme sintetice simbolistica populațiilor neolitice europene, care adorau soarele, iar mai apoi, acestea s-au întâlnit în patrimoniul creștinătății timpurii.

O identitate perfectă există în aria unui mare număr de semne simbolice geometrice, întâlnită în arta populară a dacilor și în arta populară românească, din toate regiunile locuite de români și argumentăm prin exemplificare, astfel amintim aici liniile drepte, liniile verticale și cele oblice, unghiurile deschise, cercurile simple sau concentrice, precum și semicercurile. Lyall Watson¹⁵ în lucrarea sa relatează că la mijlocul secolului al XX-lea elvețianul Hans Jenny a demonstrat printr-un experiment că forma, pe care o genera frecvența sunetului O este o sferă, însă sfera proiectată în plan este cerc, chiar forma stabilită, pentru reprezentămarea figurativă în scrierea noastră a literei O. De remarcat este că „alfabetul latin este de origine feniciană deci sacral,”¹⁶ ceea ce înseamnă că era constituit potrivit legilor naturale, care alcătuiau baza cunoștințelor secrete ale științelor generate de tradiție.

Un motiv geometric des întâlnit atât în arta populară, cât și în cea dacică este linia frântă, care în terminologia de specialitate a dobândit denumiri cum sunt corigăul, unda apei, meandru. Procesul de stilizare și de sintetizare se dovedește uneori imposibil, când aceeași imagine poate proveni din tehnica geometrizară a țesutului sau din stilizarea unui obiect existent în natură, linia frântă în zigzag trebuie privită ca rezultat simplu al țeserii, care ilustrează în mod esențial, linia geometrică a șarpelui sau atunci când linia frântă este acoperită pe de-o parte, poate fi privită ca imagine a dinților de lup sau ca o ilustrare a dinților de fierăstrău, unealtă care a intrat la un moment dat în viața țărănilor meșteșugar. Identitatea modului de așezare a motivelor în registrele ornamentale, mai cu seamă pe vasele din ceramică este aceeași, respectiv liniile sunt dispuse în benzi, apoi sunt încadrate în chenare simple sau duble, iar prin intersectarea liniilor drepte cu cele oblice, a rezultat hașura, toate acestea fiind procedee cu caracter generalizat în arta populară românească de pretutindeni.

Fenomenele cosmice au fost reprezentate în arta popoarelor primitive, odată identificate putem constata că unele dintre acestea au rămas în mod universal motive obișnuite, chiar dacă prima lor semnificație a fost în timp înlăturată definitiv. Atenția omului primitiv a fost captivată de fenomenele cerești, iar imaginea în desfășurare a acestora a generat emoții, în fața furtunii și a focului ceresc, a soarelui, a căldurii, a efectelor benefice rezultate în urma ploii, a succesiunii anotimpurilor etc. . . Așadar, zigzagul sau linia frântă a reprezentat din cele mai vechi timpuri, fulgerul. Este considerat a fi un motiv decorativ universal, iar origina sa este identificată undeva înainte de erea creștină cu o vechime de patruzeci de secole, întâlnit și în vechea artă egiptiană. După două mii de ani a fost combinat cu un motiv curb sau în spirală, care ulterior l-a înlocuit. Soarele este reprezentarea cea mai depărtată în timp și a luat forma unui disc, un cerc, care conține o cruce sau o stea. Cercul, care conține în interiorul său o stea, se

15 Ioan Toma, Lyall Watson, „Istoria naturală a supranaturalului,” suplimentul revistei Memoria Antiquitatis, sept. 1988, editat de Muzeul Județean Neamț.

16 Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Ed. Cartea Românească, București, 1981, pag. 80.

identifică cu roata, simbol solar această formă implică simultan și mișcarea. Ulterior, popoarele creștine au adoptat acest simbol schimbându-i înțelesul. Luna de asemenea a fost reprezentată printr-o semilună, soarele printr-un romb, înconjurat de raze, formând o cruce. Aceste vechi semnificații, care au fost atribuite liniilor și formelor au dispărut aproape peste tot, ele fiind aduse la lumină prin cercetare și studiu, în muzee sau în spațiul rural acolo unde se mai pot întâlni astăzi.

De asemenea, putem vorbi pe întreg cuprinsul strămoșesc, de identitatea structurii ornamentale autohtone și de cea tradițională românească, care este aceeași, pe lângă utilizarea chenarului este identificată o combinație identică a motivelor geometrice. Astfel, rozeta un motiv de largă circulație în arta dacică este combinată cu unghiurile deschise, cu cercul sau cu motive cosmogonice, precum soarele în mișcare sau vârtejul, apoi liniile oblice sau hașura combinate pe suprafața vaselor din ceramică dacică, cu frânghia împletită, un alt motiv generalizat în arta populară este des întâlnit și în zilele noastre și aceeași identitatea a reprezentărilor, din arta strămoșilor noștri, precum și din arta populară este ușor de identificat, prin existența unor motive de largă răspândire și cu o simbolistică generoasă.

Pe suprafața scoarțelor românești apar în compoziții, imagini stilizate astfel încât maniera de realizare este determinată de un geometrism fundamental. Ilustrații bine cunoscute sunt rezultatul unor strălucite civilizații, astfel putem vorbi aici de reprezentări ale arborelui vieții, de porumbița care constituie un simbol al sufletului în spațiul creștin, păsări ciugulind din zbor străvechiul arbore al vieții, cerbi cu coarne rămuroase, flori de negăsit în nici un atlas botanic, reprezintă transpunerea fabuloasei lumi, trecute prin imaginația poporului nostru, ca de altfel și prin tehnica timpului și a locului, grădinile create și narate pe scoarțe sunt pline totodată și de vietățile și florile lumii noastre, călăreții ca reminiscență a cavalerului trac danubian și calul asociat cultului solar, etc. Se mai pot identifica printre altele, ființe și plante ce populază imediata apropiere a țesătoarei ce parcurge veacurile în spațiul carpato-danubiano-pontic, astfel amintim cucul, pupăza, pițigoii, pisica și câinele, spicul de grâu, nalba, mărgăritarele, stilizate într-o asemenea măsură încât să permită o recunoaștere printr-un element, detaliu specific ca în cazul unui câine de exemplu, acesta este ilustrat cu o zgardă la gât sau pupăza, care este definită printr-o creastă enormă. Putem vorbi la un moment dat în timp de stilizarea siluetei, care nu afectează realismul observației, iar apoi se pot remarca elemente care alcătuiesc lumea imediat înconjurătoare a țărăncii, apar așadar stilizate unelte de muncă cum sunt piepteni de tras lână, furci de tors, alături de capre duse la păscut și de femei care torc.

Ornamentica artei populare românești este individualizată printr-o deosebită măsură și pondere în compoziția ornamentală, în dispunerea motivelor decorative și în raporturile create între suprafețele decorate și cele, care rămân fără decor constituind fondul, creatorul popular stabilind în acest fel un echilibru remarcabil. Prin realismul observației și al redării ulterioare a figurii și gesturilor omenești, al detaliilor desprinse din floră și faună, utilizarea stilizării liniilor și a desenului, geometrismul unei tradiții arhaice și implicit a tehnicii de țesere, se intersectează în mod armonios creând imagini

expresive, caracteristice tuturor categoriilor textile, destinate interiorului țărănesc sau portului popular.

Revenind însă la semnele evocate anterior, la elementele propriu-zise ale decorului respectiv la ceea ce se numește motiv decorativ, acestea alcătuiesc o imensă și nedecriptată poveste nescrisă de un estetic absolut configurată prin semne, care închid ermetic în ele semnificații ale rațiunii sociale și istorice din timpurile deja apuse. Pentru a fi posibilă o edificarea a acestor înțelesuri a fost necesară o clasificare, criteriile acsteia fiind însă multiple și aplicate simultan, astfel clasicele fracționări ale motivelor decorative din arta populară în realiste sau geometrice, vegetale sau animale, tehnice sau simbolice, au sevit la un moment dat procesului de cunoaștere științifică, însă fiecare dintre cei care certatau această zonă, “citeau” diferit unul sau altul dintre motivele intrate în aria studiată. Astfel, forma motivului putea fi geometrică, ilustrând însă o realitate vegetală sau animală și încărcată suplimentar cu un anume sens, fiind așadar și simbolică, deci unele dintre aceste motive au o remarcabilă valoare, manifestă atât prin importanța acordată de tradiție exprimată odată cu frecvența acestora, cât și de creatori și de meșteri populari.

În arta popular tradițională românească, structura obiectului implică proporția impusă a liniilor drepte în raport cu cele curbe, care sunt necesare în exprimarea formelor vegetale. Încă din cele mai vechi timpuri sunt cunoscute unele elemente sau motive zoomorifice, care se repetă și astăzi în arta contemporană, astfel amintim aici că în monumentele vechi ale galilor există reprezentări ale unor cerbi și ale unor câini, la Pompei se găsesc pasări, iar în Scoția capete de cai stilizați. Încercând o comparație între motivele de origine animală și celelalte, constatăm că apar într-un număr mai mic, una din cauze ar putea fi că aceste motive ajunse la finalul procesului de stilizare își pierd treptat caracterul și devin un simplu motiv cu origine mai greu de recunoscut. Astfel o formă generată de regnul animal poate intra în uzul curent al artei decorative, atunci când și-a însușit unghiurile, curbele, volutele, absolut necesare în realizarea atât a simetriei, cât și a repetiției.

În motivele decorative din România cele cu caracter zoomorfic, reprezintă de cele mai multe ori un fragment dintr-un animal cum este de exemplu cornul berbecului, însă asemănarea cu elementul original este vagă, astfel putem afirma că dorința de a copia fragmentul respectiv al unui animal nu are nimic comun cu crearea acestor motive. Unele combinații de linii sau forme, ajunse astăzi până la noi printr-o veche tradiție, au primit o denumire inexactă, pentru a se distinge modele între ele, astfel unele motive au nume de animale, fără ca asemănarea cu animalul respectiv să existe în realitate. Însă, cele care mai incită interesul într-un mod special sunt reprezentări întregale ale unui animal și aici amintim, motivul denumit lupul, ilustrând două maxilare deschise, apoi gândacul, care este reprezentat printr-un romb împrejurat de petale dințate, broasca la rândul său este o frumoasă stilizare a picioarelor dinapoi ale broaștei, păianjenul este ilustrat printr-o cruce greacă, sau Crucea Sfântului Andrei.

Din inexacitatea numelor adoptate în denumirea acestor motive decurge, ca o concluzie remarcabilă vechime a acestora, care la un moment dat au fost elemente bio-

morfe și a căror înțeles s-a pierdut, fiind numite ulterior după forma vagă a asemănării. Între acestea se detașează semnele solare, arborele vieții, imaginea omului și cea a calului, însă în ceea ce privește cultul străvechi al soarelui, cel al dendrolatriei¹⁷ sau mai exact amplul sistem de credințe implicate în încercarea omului de a supraviețui și de a armoniza natura, reprezentările plastice ale acestor ideologii arhaice s-au păstrat în arta tradițională românească și de aici firesc în cea a țesăturilor și cusăturilor tradiționale, ca de altfel în întreg ansamblul manifestărilor cu caracter tradițional, un gen de martori arheologici ai unor concepții dispărute.

Acestea reprezintă replica iconografică a tezaurului folcloric românesc, generat și evoluat pe suprafața acestui pământ strămoșesc timp de milenii, veac după veac și astăzi se constituie în repere ale caracterului artistic sensibil manifestat în arta tradițională în general și al textilelor în mod special, ilustrând în același timp impresionanta continuitate a viații istorice pe pământul românesc, în spațiul carpato-danubiano-pontic.

(continuare în numărul viitor)

17 Dendrolatrie, cult, adorare a arborilor, considerați ca divinități în mitologiile arhaice.

Tradiția, Fundamentul Exprimărilor Noastre

Claudiu Ionescu

SYNOPSIS

The traditions are an experienced informational system, which has as purpose the transfer of knowledge and a tradition is a practice, a habit, a history that has been stored and transmitted from generation to generation without the need for a written system as foundation and often they are assumed to be ancient invariable and deeply important.

The idea of tradition is important in philosophy. The 20th century and the contemporary Western philosophy is often divided between “analytic” tradition, an English-speaking dominant and Scandinavian countries and the “continental” tradition dominant in the German and the European romantic area. In archaeology a tradition refers to a set of cultures or industries that seem to grow from one to the other, within a certain period of time. Using the tools of the Romanian folk art techniques and traditional carpentry techniques, for example, one can reconstruct the religious building or the traditional living spaces. We can thus observe carefully, the features of creation of the anonymous artist sensitive soul, transposed into the world of the story, music and dance, a world of tradition, carried further up in our contemporary life through hard work and passion, to those who have studied it with the necessary interest. The art being a total activity, within which the mystical factor, the belief in the neighbor, but also the concept and interest values, in order to carry out in a real manner the work, are of prime importance, therefore the idea that the artistic temperament is a type of filter and accomplishment, exactly for the identification of the idiosyncrasy, which generates the work of art. All languages are represented by symbols, through his work, “On Interpretation,” Aristotle conveys the idea that spoken words are the symbols of mental experience and written words are symbols of spoken words.

Keywords: popular tradition, ethnography, folklore, crafts, folk art

Tradițiile sunt un sistem experimentat informațional, care are ca intenție transferul de cunoaștere. O tradiție se constituie într-o practică, într-un obicei, o istorie, care a fost memorată și transmisă din generație în generație, fără a avea nevoie de un sistem de scriere la bază și adesea se presupune a fi antice, invariabile și profund importante. Unele tradiții au fost în mod intenționat născocite, pentru un motiv sau altul și acestea pot fi schimbate, pentru a se potrivi nevoilor momentului respectiv, dar și modificările

pot deveni acceptate ca parte a tradiției antice. Ideea de tradiție este importantă în filozofie. Secolul al XX-lea și filozofia contemporană occidentală este adesea împărțită între, tradiție “analitică” dominantă anglofonă și cea a țărilor scandinave și tradiția “continentală” dominantă în spațiul german și în cel romantic european. În arheologie o tradiție se referă, la un set de culturi sau industrii, care par să se dezvolte de la una de la alta, într-o anumită perioadă de timp. Folosind unelte ale tehnicii populare românești și tehnici tradiționale de dulgherie, de exemplu se pot reconstitui construcții religioase sau spații tradiționale de locuit. Prelegerile teoretice de specialitate privind tehnici și metode tradiționale de prelucrare a lemnului de construcții, precum și metode și tehnici de conservare și restaurare a monumentelor istorice din lemn, chiar dacă sunt limitate ca volum informațional, nu putem susține că acestea nu există, transmițându-se astăzi, izolat. Putem astfel surprinde atent, trăsăturile creației suavului suflet al artistului anonim, transpus într-o lume a poveștii, a muzicii și a dansului, o lume a tradiției, dusă mai departe până în viața noastră contemporană, prin munca și pasiunea, celor care au cercetat-o acordându-i interesul cuvenit.

Cromatică trădează o reală emoție, narând numeroase povestiri despre trecut, iar printr-o acceptare a acesteia vom putea fi cu toții de acord că îi datorăm prezentul. Este suficient să privim cu sufletul, spre ritmul cântului privighetorii din pădurile de aramă, care parcurg secol după secol milenii ajungând ca lanurile, care se întind cât vezi cu ochii, oferindu-ne o mare de flori multicolore, scăldate în razele de soare. Marea panoplie a vieții, a adunat de-a lungul vremii ornamente, îmbogățind zi după zi existența străbunilor prin veșminte celebrând atât munca cât și odihna înaintașilor, bucuria, necazul ori disperarea lor. Fiecare popor a pornit la drum în formarea sa cu o zestre îmbogățită de tradiții. Antropologia culturală și cea socială, au fost dezvoltate prin cercetarea etnografică și prin textele canonice, care sunt în special etnografii. Tipic pentru etnografie este documentul scris despre anumiți oameni, aproape întotdeauna având la bază cel puțin parțial emic-ul, examinând de unde începe și unde sfârșește cultura. Utilizarea limbajului ca exprimare sau limitele comunității, într-o etnografie restrânsă este ceva comun. Etnografiile sunt de asemenea uneori denumite “studii de caz.” Studiul etnografilor și interpretările de cultură, universalitățile sale și variațiile acesteia, prin studiul etnografic se bazează pe colectarea de date antropologice sau sociologice, prin interviu și observarea subiecților în domeniu. O etnografie tipică încearcă să fie holistică și caracteristic urmează un contur, pentru a include o scurtă istorie a culturii în discuție, o analiză a geografiei fizice sau a terenului locuit de oamenii aflați în cercetare, incluzând climatul ce adesea îi încorporează și pe antropologii biologi, care denumesc habitatul.

Riturile, rituale și alte dovezi de religie îndelungată, constituie un real interes și sunt uneori importante în etnografii, mai cu seamă atunci când conduc spre public, când sunt orientate spre exterior, acolo unde vizita antropologilor îi poate descoperi și îi poate face înțeleși. Pe măsura ce etnografia s-a dezvoltat, antropologi au devenit mai interesați în aspecte de cultură mai puțin palpabile, ca de exemplu valori, viziune asupra lumii și pe care Clifford Geertz le-a numit “etosuri” ale culturii. Geertz urmărea

un fel de linie, care mărginește o parte din suprafața tradițional-etnografică, deplasând-o spre exterior, pentru a vorbi despre “rețele” nu de “contururi” de cultură. “Păstrarea tradițiilor creației populare, folosirea lor în raport cu cerințele vremii constituie baza dezvoltării ulterioare a artei decorative și aplicate ... Moștenirea artistică a trecutului nu va căpăta însă viață decât dacă va fi legată de nevoile și aspirațiile prezentului.” Folclorul este o concentrare de cultură expresivă, încorporând povestiri, muzică, dansuri, legende, istorie orală, proverbe, glumele, credințe populare, obiceiuri și așa mai departe în mai puțin de o populație particulară cuprinzând tradițiile, incluzând tradițiile orale ale acelei culturi, subculturi sau grup. Este de asemenea stabilit de practici, prin care acele stluri expresive sunt comune.

Folclorul, în natura sa este tradițional. În întregime accesul tradițional al oamenilor la viața cotidiană include obiceiuri, credințe, comportamente, dramă, dans, artă, pictură, sculptură într-o arie specială, care constituie subiectul chestiunii de studiu al “folclorului.” Din societatea neștiutoare de carte și în care baza culturală necesită o tradiție orală pentru propagare, se întâmplă în așa fel încât folcloriștii sau antropologii să tindă spre utilizarea folclorului, pentru a determina exprimarea lor, acestea fiind tradiționale și transmise pe cale orală. Credințele populare, superstițiile și toate elementele non-literare, unele care sunt verbale, de asemenea aparțin grupului non-material. Dar problema se localizează atunci acolo unde sunt unele cunoștințe, cum ar fi de exemplu dansul popular, o artă vizuală, etc., care să nu aparțină nici unei grupări materiale sau non-materiale, pentru această situație nu există examenul oral, nici cel materialul. Acesta își găsește însă expresia, prin mișcări ale corpului sau prin alte modalități de exprimare, cum ar fi cioplitul. Practicile populare nu sunt nici literatură nici artă și sunt de două tipuri, practicile cotidiene, care includ credințele populare, obiceiuri, superstițiile, rituri și ritualuri, familie, procedee tradiționale, etc. și cele ocazionale, acestea includ jocurile populare, sporturile populare, luptele competițiile între animale și păsări.

Artele populare sau folclorul artistic este de asemenea de două tipuri, aici integrându-se interpretarea, tip care include dansurile populare, piesele populare, rimele populare și săriturile cu frânghia, caricatura populară, gesturile populare și non-interpretarea ca de exemplu pictură populară, sculptură populară, arte manuale, broderii, matlasarea cuverturilor, crearea de păpuși, imaginile de zei și zeițe, desene pe cozonaci și pe mobilă; pictura pe corp, ornamentele, tragerea cu arcul, costumele, embleme etc. toate sunt non-interpretări ale artelor populare.

Arta fiind o activitate totală, în limitele căreia factorul mistic, credința în semen, dar și valoarea concepției și interesul, pentru a duce la îndeplinire în mod real opera sunt primordiale. De aici și ideea că temperamentul artistic presupune un gen de filtrare și desăvârșire, tocmai pentru identificarea idiotipului, care generează lucrarea de artă. Mitul și ritul sunt forme adiționale ale unui singur destin, ritualul reprezentând configurația liturgică a mitului, pe când mitul semnifică realizarea unui destin pe întreg parcursul unei istorii trăite. Dacă mitul este un limbaj, totuși acesta nu poate fi explicat sau diminuat astfel încât să dobândească forma unui limbaj semiologic, deoarece are

structura similară muzicii, iar travaliul prin care s-ar încerca o adaptare spre diacronia discursului sau sincronia pietrificărilor simbolice a opozițiilor diegetice, primește în aceste condiții un caracter imposibil. Arta fiind o activitate totală, în limitele căreia factorul mistic, credința în semen, dar și valoarea concepției și interesul pentru a duce la îndeplinire, în mod real opera sunt primordiale. De aici și ideea că temperamentul artistic presupune un gen de filtrare și desăvârșire, tocmai pentru identificarea idiotipului, care generează lucrarea de artă. Mitul poate ilustra genotipul coagulat în idealul de sublim și armonie fizică, precum și de morală a lumii, care din generație în generație i-a forma unor prototipuri ale epocilor în desfășurare, armonie generatoare a unei noi realizări. Semiotica integrează teoria și studiul semnelor și simbolurilor, în special a elementelor de limbaj sau a sistemelor diferite de comunicare ce cuprind semantica, sintactica și pragmatica, modurile în care semne și semnificații sunt create, decodificate și transformate. Semiotica sau semiologia sunt studiul sistematic al semnelor sau cu mai multă precizie, producția semnificațiilor sistemele de semne, lingvistice sau non lingvistice. Semiotica sau semiologia, reprezintă în general studiul oricărui produs cultural ca un sistem oficial de semen, potrivit ideii lui Saussure, cheia naturii simbolului arbitrar reprezintă relația dintre cuvinte cu lucrurile naturale dar convenționale. Semiotica nu constituie legătura sau relațiile între semne și lucruri, dar se referă la relațiile dintre semne, între ele însele, între sistemele de structură ale lor sau coduri ale semnificației. Semiotica are acces la accentele operelor literare, la crearea de semnificații literare, dintre convenții comune și coduri, dar preocuparea semioticii trece peste vorbire sau limba scrisă, glisând spre alte genuri de sisteme comunicative ca de exemplu cinematograful, publicitate, țesături, gesturi și bucătărie.

Termenul semioză se referă uneori la procesul de a însemna, de a semnifica, iar studiul semnelor și utilizarea lor, întrebunțează mai cu seamă limba. Preocupat de studiul sistemelor de “semene” în limbă, literatură și în lumea materială, în termeni de semiotică design-ul este strâns asociat cu scrierile lui Roland Barthes, înainte de orice în scrierile sale acumulate din cultura populară și consumism, *Mythologies* din anul 1957. Cunoscută ca semiologie în Franța, se constituie într-un aspect lingvistic al filosofiei structuralismului, dezvoltat pentru prima dată de Ferdinand de Saussure în perioada cuprinsă între anii 1857-1913 și scrierile culturale antropologice ale lui Claude Lévi-Strauss, oferă un mijloc de înțelegere a semnelor și simbolurilor moderne, din viața comercială.

Tradiția semioticii pe care o urmează Saussure este uneori menționată ca Semiologie. Oarecum derutant, în activitatea lui Kristeva termenul este însușit pentru o alunecare non-rațională, pe o parte infantilă a sinelui, spre studiul modurilor în care fenomenele non-lingvistice pot să genereze semnificația. În arheologie aceasta este importantă, deoarece se concentrează pe cultura materială, care este binecunoscută ca mijloc, însemnând simultan implicarea unui domeniu vast al unor semnificații. Studiul semnelor și simbolurilor, în special relația între scriere și semnele vorbite, atrage atenția spre niveluri ale sensului, care se pot întruchipa într-un simplu set de reprezentări. Semiotica nu este limitată de lingvistică, de la ceva virtual precum un gest, până la

o țesătură, o jucărie poate funcționa ca semn. Trăim într-o lume a semnelor, precum și a semnelor despre semen, creșterea gradului de conștientizare a acestei situații, în ultimele decenii ale secolului XX a adus o schimbare monumentală în perspectiva ce are în vedere natura însăși a realității. Acesta a impus o recunoaștere a posibilității ca realitate inerentă, nu în lucruri, însă în relațiile dintre indivizi și modul în care aceștia percep lucrurile, nu într-un produs, ci în structuri.

În explorarea și căutarea continuă a acestor idei, criticii au apelat la metodele de analiză, vag numită “structuralism” și “semiotică.” Efortul lor a dat naștere unei revoluții în teoria critică. Este pusă în discuție natura și dezvoltarea structuralismului și a semioticii, reclamând o nouă conștientizare critică a modului în care ne comunică și ne atrage atenția asupra implicațiilor acestora, pentru societatea în care trăim. “Structuralismul și semiotica” rămân cea mai clară introducere în unele dintre cele mai importante subiecte ale teoriei critice moderne. Semioticele, de asemenea studiile denumite semiotice sau semiologia sunt studiul proceselor semnului, simbolului, studiul transferului și transformării simbolurilor sau semnificația și comunicarea semnelor și a simbolurilor, ambele în mod individual și gruparea lor în sisteme de semne.

Simbolul reprezintă un lucru diferit prin asociere, asemănare sau convenție, în special un obiect material obișnuit să reprezinte ceva invizibil, ceva inexistent. Semnul tipărit sau scris, utilizat pentru a reprezenta o operație, un element, o cantitate, o calitate sau o relație, ca de exemplu în matematică sau muzică. În psihologie, simbolul este un obiect sau o imagine, care în mod individual inconștient utilizează reprezentări ale unei gândiri stăpânite, reprimare, sentimente sau impulsuri. Un obiect asociat cu/și un serviciu, pentru a identifica altceva, un atribut, o emblemă, un semn convențional utilizat într-un sistem de scriere, caracter, semn. Simbolul în semnificația cea mai simplistă este ceva, care înlocuiește sau reprezintă un lucru diferit dincolo de acesta, de obicei o idee în mod convențional asociată cu acesta. Obiectele asemănătoare drapelurilor și crucilor ar putea avea funcția de conservare în mod simbolic și cuvintele sunt de asemenea simboluri. “Pe traiectul cufundării în realitatea simbolică a culturii populare, întâlnim adeseori, gândul unor călători veniți de departe, în căutarea acelorași izvoare.” Pe întreaga arie a istoriei omenirii, a credințelor și a religiilor, întâlnim simbolul cel mai sintetizat, “crucea.” În creștinism a primit o absolută strălucire, transformându-se în chiar simbolul credinței acesteia. Crucea amprentează frontierele, dintre comunități, dintre oameni, între viață și moarte și întrerupe brusc capacitățile malefice. Este un simbol care călăuzește, mântuiește, vindecă și protejază, îi înzestreză cu putere pe cei drepti, amplificând forța binelui.

Astfel stă mărturie absolută a prezenței divine, în însăși existența celor care și-au păstrat verticală desfășurarea cotidiană a vieții. Simpla prezență a crucii, asigură lipsa zbuciumului interior și a frământărilor, tihna, pacea, seninătatea, dar și încredere deplină, protecție și binecuvântare divină, coagulate într-o reală nevoie a omului pe întreaga desfășurare a vieții sale, care parcurge toate momentele esențiale ale vieții. Poate aceasta să se constituie într-o explicație, care se dorește a fi argumentul prezenței sale pe construcții, dar și în locurile considerate periculoase. Răscrucea o întâlnim atunci

când apar momentele de cumpănă în viața omului, în general, atunci când acesta este determinat să aleagă “calea” cea dreaptă de urmat. Selectarea drumului nu este limitată doar la optarea, pentru o orientare cu un anumit sens, dintre toate cele patru posibilități, care se deschid oferindu-se din chiar același punct. Este bine cunoscut faptul că de-a lungul veacurilor indivizii diferitelor popoare au considerat, locul răscrucilor ca fiind porțiunea determinată în spațiu în care se realizează atingerea directă a lumii fizice cu cea a lumii ce deține dimensiunea magică, de multe ori malefică.

Așadar, aici și-a dovedit imperioasa necesitate a prezenței sale “crucea” simbol, care prin prezența sa aducea transformarea dintr-un loc considerat impur într-unul purificat. Iată de ce acest sublim simbol asigură prin simpla sa prezență, sacralizarea. Drept rezultat troițele, marchează prin fiecare entitate a trinității asimilate în simbol, starea sa esoterică, referitoare la superstiția apărării împotriva duhurilor rele, înălțată în limita hotarelor, la răscruți sau poduri, izvoare, în locuri în general considerate bântuite. Primele apariții erau acelea ale unor cruci simple din lemn sau piatră, ulterior locuitorii credincioși le-au decorat cu icoane, pictate și le-au protejat prin mici delimitări și printr-un acoperământ, iar din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, cu construcții din piatră, treptat, troițele se transformă în adevărate monumente de arhitectură populară. Dobândesc un rol activ în viața spirituală a comunității, pentru că acolo unde erau troițe, aveau loc și ritualuri religioase, anumite obiceiuri tradiționale, jurăminte, adunări. Rolul troiței în viața spirituală a comunității a fost unul variat, astfel întâlnim troițe la diferite slujbe și în anumite obiceiuri populare, astfel au fost întâlnite tipuri de troițe de izvor și de pod, de intrare și de ieșire din cimitir, troițe-cenotaf, închinare eroilor.

În Semiotică, C. S. Peirce, indică pentru termenul simbol, un semn care nu are în mod natural sau asemănător legătură cu referirea sa, ci doar una convențională, acesta este cazul cuvintelor. Din întrebuintarea literară, însă un simbol este mai cu seamă o imagine evocatoare oarecum, care constituie un cuvânt sau o expresie orientând o referire spre un obiect concret, către o scenă sau înspre o acțiune și care de asemenea deține anumite semnificații suplimentare asociate cu acesta, de exemplu trandafirii, munții, păsările și voiajele au toate întrebuintări, precum simbolurile literare comune. Termenul Symbolism, se referă la utilizarea unui simbol sau la configurarea unor simboluri înrudite; însă, mai are de asemenea și denumirea obișnuită a unei mișcări importante de la sfârșitul secolului al XIX-lea și poezia începutului celui de al XX-lea, secol Symbolism.

Simbolurile sunt dispozitive cu care ideile se transmit între oameni ca parte a unei culturi comune. Fiecare societate a dezvoltat un sistem de simboluri, care să reflecte logica culturală specifică și fiecare din funcțiile simbolismului necesare, pentru a comunica informația între membri din aceeași cultură, lucru în același mod în care se realizează limba convențională, însă mult mai subtil. „Stilistica artei populare a diferitelor comunități este rodul rezolvării specifice a stărilor conflictuale ce apar din întâlnirea tendințelor conservatoare - patronate de prestigiul formei descoperite în „prima dimineață a lumii” - cu manifesta insașietate a spiritului uman, aflat permanent în situația deplasării orizontului spre noi zone de necunoscut. Efortul bipolar spre

„strângerea întregului într-o formă” și „jocul lor liber cu forma” - în formulările lui Nicolae Hartman - se dezvoltă în directă legătură cu fenomenele sociale și culturale, ceea ce constituie premisa apariției particularităților, a notelor distincte, trecute treptat, din zodia incidentului în fondul de bază, stabil, al limbajului. ...” susține Constantin Prut. Simbolurile tind să apară în grupuri și depind unul de celălalt, pentru o sporire a ceea ce reprezintă și valorază acestea. Simbolul, respectiv semnul reprezintă ceva, cu o existență independentă, o utilizare foarte importantă a simbolurilor se regăsește în limbă. Simbolurile meșteșugărești și cele comerciale sunt uneori foarte larg răspândite, cu toate că au dispărut bărbierii, polonezii sunt încă obișnuiți cu simbolul respectiv. Abundența simbolului provine din polisemia sa, însă doar referirea la un sistem dirijat de interpretare, poate să acorde precizie simbolului, din acest motiv necesitatea de a defini sistemul și de a determina ceea ce este el, admite regula respectivă. “Arta populară se caracterizează într-adevăr nu printr-o intenție naturalistă, ci mai ales printr-una simbolică, motivele naturale acoperind sensuri către a căror exprimare artistul popular tinde în primul rând. Reprezentarea elementelor naturii constituie astfel, numai un mijloc spre scopul final, care e indicarea unor relații între om și puterile misterioase ce-l înconjoară.” Un simbol poate fi un obiect, o ilustrație, un cuvântul scris, un sunet sau un semn special, care reprezintă altceva prin asociere, asemănare sau convenție. Psihologul, Carl Jung, a studiat arhetipurile și a propus o definiție alternativă a unui simbol, distingându-l de termenul “semn.” Din perspectiva lui Jung, un semn înlocuiește ceva cunoscut ca un cuvânt, care înlocuiește o referire ce se face la acesta. El a pus în contrast aceasta cu simbolul, care obișnuia să înlocuiască ceva ce este necunoscut și care nu poate fi determinat clar sau exact, de exemplu un simbol din această semnificație este Hristos ca simbol al arhetipului numit “sine.”

Simbolurile arhetipale au prezentat interes și pentru Ivan Evseev, care preia acest termen de la C. C. Jung, definind astfel arhetipurile “sunt niște scheme, premise psihologice, engrame sau matrici prezente în inconștientul colectiv al popoarelor, ce servesc ca tipare și ca modele operaționale pentru elaborarea imaginilor din vis, simbolurilor de tot felul și tuturor proceselor imaginației colective ale umanității. Ele nu sunt deci imagini propriu-zise, ci numai premisele lor psihologice.”

“Analizele morfologice nu pot,” consideră Constantin Prut, “prin simplul lor exercițiu, să aducă lumină între ceea ce este destinat să rămână - la suprafața obiectului sau în chiar structurile spațiale ale acestuia - doar o amprentă, un reper, o caligramă din impactul ființei sensibile și spirituale cu realitatea și ceea ce este destinat printr-o premeditată acțiune figurativă, să poarte, dincolo de caracterul geometrizant și aluziile la aspectele vizibilului, o prioritară și adeseori exclusivă încărcătură de idei. Recursul la morfologie nu este revelator atâta vreme cât atenția noastră se oprește în pragul aparentului, nemulțumindu-se să înregistreze realități formale pe care le comentează în independența lor sau le adună, în consecința descoperirii similitudinilor exterioare, în serii și categorii.” Arhetipul se metamorfozează într-un concept foarte extins, sinonim noțiunilor de motiv, temă, schemă narativă, mitem, dacă acestea au atributele primordialității universalității și manifestă coeziune în spațiul întregii colectivități cul-

turale. Linia, imagine a ideii către etapa înțelegerii, se află imediat înaintea celebrului mit al peșterii. În partea inferioară este lumea imaginilor, cunoscută numai în asociere cu eikasia. Linia reprezentată de artistul popular anonim pe forma unei strachini vâlceane, descrie așa cum frumos considera Constantin Prut, "Firul ... cu proprietăți magice de un evident arheism adună în cuprinsul său simbolic fascinația lânii de aur, ce-i va conduce pe argonauți pe un itinerar fantast, ca și misterul întoarcerii din labirint. Cum traseul călătoriei esențiale este solidar cu firul, mentalitatea populară instituie și destituie obstacole, acceptă sau refuză nodul, în funcție de opacitatea și transparența pe care le consideră necesare între lumi." Obiectele de semnificație sunt cunoscute ca "pistis" sau opinie, matematic și științific, obiectele cu facultatea mentală utilizată în raționamentul discursiv - dianoaia sau rațiune și la cel mai înalt nivel formele sunt cunoscute cu noēsis.

Simbolurile adesea i-au forma unor cuvinte, imagini vizuale sau gesturi, care sunt utilizate astfel încât să exprime, să comunice idei și credințele. Toate culturile umane au utilizat simboluri, pentru a exprima structura lor socială fundamentală a sistemelor, pentru a reprezenta trăsături ideale culturale, ca de exemplu frumusețe și pentru a garanta că acea cultură demodată, merge mai departe spre noile generații.

Relațiile simbolice sunt mai degrabă cultivate din punct de vedere biologic sau determinate firesc și fiecare cultură are simbolurile sale proprii. Un obiect sau un nume, înlocuiește acel ceva diferit mai cu seamă un lucru material, care substituie ceva lipsit de un caracter material. Vulturul pleșuv este un simbol al Statelor Unite ale Americii, crucea este un simbol al creștinătății, steaua lui David este un simbol al iudaismului, un simbol în linii mari vorbind este ceva, care înlocuiește altceva. De obicei un simbol înlocuiește un obiect într-un mod mai puțin solid, acesta poate să semene astfel cu el însuși sau să îl mențină, într-o legătură causală cunoscută sau să descrie anumite conexiuni convenționale de orice origine, pe când asocierea sa însăși este simetrică, legătura simbolului cu obiectul nu există, aceasta se limitează la situații în care cunoașterea obiectului este mult mai importantă decât simbolul. Peștele îl simbolizează pe Isus, deoarece cuvântul grec este un acrostih al unor cinci-cuvinte descriind Jesus, dar acesta este astfel interpretat în biserici, nu în bucătării, legătura este asimetrică și intermitentă. Un obiect fizic sau un stat, ar putea să înlocuiască un obiect fizic sau un stat, un pește constituie simbolul pentru un bărbat, o inscripție pentru un bărbat, o hartă pentru o provincie, un nivel al mercurului pentru o temperatură.

Adesea, simbolul este mai bine văzut ca o clasă întreagă de reprezentări, ca de exemplu cea a sculpturii ihtiomorfe, un nume ar putea să fie cunoscut decât o grupă a inscripțiilor sale și de enunțuri ale acestora. În anumite cazuri, de exemplu atunci când se spune că zeii stau posedând anotimpurile pe care le simbolizează sau atunci când se spune că Janus simbolizează integritatea, simbolurile nu sunt obiecte fizice evidente, nici state, nici clase și atunci este dificil de a le integra în categorii, altfel decât ca descriind idei. Într-o descriere mai bună, poate să prindă contur nominalismul, apelând la modelele vizuale și expresii lingvistice. Un mod în care anumite simboluri, mult mai obișnuite înlocuiesc lucruri este acela de a le indica, un termen general, cara-

cteristic un substantiv comun sau un adjectiv ori un verb intransitiv, indicând că fiecare din aceste obiecte sau lucruri este adevărat.

Toate limbile sunt reprezentate de simboluri, prin munca sa, “On Interpretation,” Aristotelul transmite ideea potrivit căreia, cuvintele vorbite sunt simboluri ale experienței mintale și cuvintele scrise sunt simboluri ale cuvintelor vorbite.

Evoluția; De La Om La Natură

Cătălin-Emanuel Latiș

De-a lungul întregii sale existențe, omul s-a străduit să găsească diverse mijloace pentru a-l ajuta în săvârșirea diverselor activități pe care trebuia să le desfășoare, cu eforturi care să nu-i depășească puterile. Una dintre cele mai inspirate soluții a fost folosirea unui băț pe post de unealtă. Prima unealtă folosită de către om a fost un băț cu ajutorul căruia scurma în pamânt după hrană sau pentru a vâna vietăți mici.

De altfel acest obiect, relativ banal în viziunea noastră, a reprezentat începutul confecționării viitoarelor obiecte perfecționate de om, precum: vasele din lut, uneltele de vânătoare, primul ac de cusut, prima roată și de ce nu primul vehicul. Toate aceste obiecte au fost confecționate din materiale găsite în natură, de la piatra de râu, până la trunchiul de copac și blocurile de piatră. Dacă cu ajutorul uneltelor, specia umană a reușit să supraviețuiască condițiilor sălbatice oferite de natură, cu ajutorul lor omul și-a creat primele habitate. Primele habitate ale omului, conform datelor istorice, au fost peșterile. Ulterior, omul a început să clădească colibe și clădiri dând astfel naștere primelor așezări umane.

Încă de la primele semne ale omului pe pământ, s-a pus problema de concurență între creațiile pure ale naturii și creațiile imaginare ale omului. Acest lucru s-a realizat treptat, ajungând ca omul să creeze propriul mediu înconjurător, caracterizat printr-un spațiu de culoare gri, încărcat de munți din beton, sticlă și fier, care mai de care mai impunătoare.

La început omul își confecționa uneltele din materiale găsite în natură, materiale pure, care nu au dăunat mediul înconjurător. În preistoric, tehnica de prelucrare a pietrei, a lemnului sau a osului au pus bazele dezvoltării viitoarelor tehnologii. Omul acelor timpuri nu știa că evoluția acestora va sta la baza dezvoltării altor tehnologii mult mai puternice și mult mai dăunătoare mediului înconjurător. Prin voința noastră de afirmare și dorința de a ne lăsa amprenta asupra acestei lumi în care trăim, și să o schimbăm după bunul nostru plac, s-a reușit performanța creării uneltei perfecte numită generic „mașinăria”.

Mașinăria este cea mai performantă unealtă creată vreodată de specia umană. Cu ajutorul acesteia, omul a reușit să-și îmbunătățească calitatea vieții. Chiar și așa,

mașinăria a avut și efecte nefaste asupra vieții omului dar mai ales asupra naturii. Nu mașinăria în sine a distrus natura ci modul ignorant și egoist în care omul a folosit-o; utilizarea excesivă a mașinăriei a fost cea care a dus la deteriorarea a ceea ce este spectaculos și pur pe pământ.

Omul a avut și va avea puterea de a modela lumea după bunul său plac, indiferent de consecințe. Tot ce a realizat omul până în acest moment nu a fost o pură întâmplare însă dacă punem cap la cap aceste realizări și efectele lor asupra naturii ajungem la concluzia că omul este întruchiparea egoismului. De ce egoism? Pentru că ceea ce construim și creăm se rezumă doar la specia noastră și la mediul în care trebuie să trăim, nu la conviețuirea cu celalalte specii.

Concurența dintre om și natură, datează încă primii pași realizați de noi pe Pământ. Această concurență a început odată cu confecționarea primelor unelte și construirea primelor habitate. Prin dezvoltarea habitatelor s-au pus bazele primelor așezări omenești care au evoluat apoi în adevărate metropole cu munți de beton și mase plastice. Aceste materiale adesea dăunează mediului înconjurător, prin deșeurile pe care le produc sau chiar prin simplul fapt că împiedică dezvoltarea naturală a vegetației în anumite zone.

În caracterul uman există acea dorință de a abstractiza natura prin diferite asocieri: munții asociați cu construcțiile arhitecturale, cursurile apelor asociate cu drumurile carosabile sau chiar razele soarelui cu lumina artificială a obiectelor de iluminat. Toate aceste elemente au definit și vor defini în continuare, puterea speciei umane de a modela propriul său mediu înconjurător după bunul său plac.

Cucerirea mediului înconjurător natural s-a realizat treptat, prin împânzirea naturii cu diverse materiale dăunătoare vieții pe Pământ a tuturor speciilor. Viața pe Pământ, înaintea apariției speciei umane, era definită prin pace, armonie și echilibru. Apariția și evoluția omului a dezechilibrat treptat legiile naturii. Cel mai puternic factor care a afectat echilibrul naturii a fost mașinăria. Aceste mașinării au ajutat la dezvoltarea industriei și a tehnologiilor aferente următoarelor epoci.

Transformarea muncii manuale într-o muncă industrială nu a fost văzută cu ochi buni, chiar dimpotrivă s-a speculat că mașinăria va înlocui în totalmente puterea de munca a omului, lucru care s-a și întâmplat. Pe lângă partea bună în care mașinăria a ajutat omul în realizarea sarcinilor care ar fi fost prea dificile pentru el, a existat și o parte nefastă: producția artizanală a fost înlocuită cu muncă robotică denaturând astfel tradițiile meșteșugărești.

Puterea de a proiecta mediul artificial în detrimentul mediului natural, a dus la crearea unei lumi cu o valoare inimaginabilă, printr-o vastă paletă cromatică, științifică și culturală. Diferențele dintre nuanțele artificiale și cele naturale au pus în valoare importanța construirii și perfecționării unei noi lumi din imaginația spectaculoasă a unei specii raționale. Această lume a reușit să transforme arta pură a naturii într-o artă abstractă, urbană, definită prin cultură, industrie și știință.

Orizontul cognitiv al omului asupra lumii înconjurătoare este inimaginabil. S-a reușit performanța de a se crea o lume ”paralelă”, amazoniană, caracterizată prin mase de beton, sticlă sau diverse materiale plastice. Plasticul și lemnul sintetic - obținut

chimic, datează de la începutul secolului XX, când chimistul Jacques Bradenberger descoperă celofanul, a cărei denumire o patentează în 1912.

Materialele plastice au oferit omului posibilitatea de a experimenta diverse forme, care mai de care mai frumoase. Posibilitatea utilizării acestui material era divină; se putea obține absolut orice, atâta timp cât imaginația creatorului nu era îngrădită. Posibil să fi fost un vis împlinit al stiliștilor epocii trecute de a avea libertatea de modelare a oricărui obiect fără nici o limită. Acest vis a început să se extindă în lumea artificială, compusă dintr-o câmpie și munți din beton, fier, sticlă sau cărămidă. Dacă munții din beton au reprezentat un element sufocant al ambientului artificial construit de om, cu siguranță masele plastice au împânzit această lume până la refuz. Nu există niciun alt material mai sufocant decât plasticul. Plasticul era și este utilizat cu succes în: industria grea, industria cosntructoare de mașini, aeronautică, industria alimentară, industria ușoară, industria farmaceutică și multe altele.

Cu siguranță puterea acestui material simboliza comoara modelatorilor de industrie, dar cu timpul s-a observat că descompunerea acestuia în mediul înconjurător necesită secole, devenind realmente o problemă. Introducerea acestui material spectaculos și în același timp nociv, a dus la accentuarea și definirea unui mediu artificial construit de om.

Spectacularitatea creării lumii artificiale după puterea și dorința interioară a omului de a crea frumosul, s-a concretizat prin utilizarea la potențial maxim a particularităților maselor plastice, prin realizarea de noi forme și diverse unelte.

”Primul gânditor care a reliefat principiul interacțiunii în lumea vie a fost Charles Darwin. Teoria darvinistă a luptei pentru existență și a selecției naturale este o concepție despre modul în care interacțiunea dintre o multitudine de factori determină un fenomen evolutiv elementar. Charles Darwin a observat că diferitele specii se influențează reciproc prin activitățile lor și că de aceste interacțiuni reciproce depinde succesul unei specii în lupta pentru existență, adică numărul său de supraviețuitori, de urmași”¹.

”Ideile lui darwin au fost dezvoltate de zoologul Ernst Haeckel în 1866, care a formulat termenul de ecologie (de la grec. oikia= casă, gospodărie). Haeckel a definit ecologia ca știință a condițiilor luptei pentru existență și a economiei naturii”².

Aceste două mari personalități ale științei au observat că setea de dezvoltare a omului precum și ritmul accelerat prin care au apărut noi invenții, vor crea un dezechilibru între lumea naturii și cea a speciei umane. Acest dezechilibru s-a accentuat printr-o puternică dezvoltare a industriei.

Dezvoltarea Industrială reprezintă unul dintre factorii principali, care a dus la creșterea populației și a condus la creșterea necesității de consum. Creșterea cererii de consum s-a efectuat în zeci de ani, ajungându-se la o cerere exagerată în ceea ce privește necesitatea utilităților, hranei, dar și a costurilor vieții.

Viața omului a ajuns să fie modelată de această cerere de consum. Evoluția și înmulțirea populației au determinat gradual necesitatea dezvoltării producției de masă în ceea ce privește: industria textilă, industria de mașini, industria chimică, industria

1 B. Stugren, *Ecologie Generală*, Editura Didactică și Pedagogică, București -1975, p.14

farmaceutică, dar și crearea unei noi industrii – crearea de hrană artificială. Aceasta din urmă s-a instaurat atât de bine în viața omului, încât cu greu se mai observă ce este natural și artificial. Creșterea cererii de consum a condus la aceste rezultate care nu sunt sănătoase nici pentru specia umană, nici pentru natură.

Observarea efectului negativ al omului asupra mediului înconjurător, a pus bazele reluării ideii zoologului Ernst Haeckel în ceea ce privește importanța și valoarea ecologiei.

Poate că lucrurile în rândurile existenței vieții pe Pământ nu ar fi avut o asemenea întorsătură dacă nu s-ar fi accentuat dezvoltarea umanității, comparativ cu ce a construit natura cu milenii în urmă. Dacă dezvoltarea industriei reprezintă unul dintre principalii factori de distrugere a lumii naturale, printre acești factori se numără și dezvoltarea mijloacelor de transport sau dezvoltarea dispozitivelor electronice/electrice, care au ajuns să facă parte din viața noastră zilnică.

Cererea de consum a acestor dispozitive a dus la dezvoltarea și la crearea conceptului de disponibilizare și înlocuire, fiind rezultatul principiului de consum al societății moderne. Pentru ca să existe producție și cerere de consum, populația a fost educată așa încât, în fiecare an, același produs va fi îmbunătățit din punct de vedere estetic, cromatic și funcțional. Accentul s-a pus și se pune pe îmbunătățirea treptată a performanței funcționalității, dar și a formei exterioare ai acestora. Populația a fost obișnuită cu aceste acțiuni anuale, care mai târziu au dat naștere spațiilor de comercializare al acestor dispozitive. Această formă de educație s-a produs în timp; omul, datorită caracterului egoist, cere, consumă și se leapădă cu mare ușurință. Practic este un cerc vicios cu aspecte pozitive și negative, atât pentru noi cât și pentru mediul natural.

Din punct de vedere pozitiv, aceste produceri în masă, ne-au îmbunătățit viața și ne-au ajutat să evoluăm spectaculos în ultimii zeci de ani prin crearea a numeroase produse inovatoare concepute de om, cuprinse între inventarea primelor mașinării și crearea primelor gadgeturi³. Aspectul negativ al acestora este determinat de complexitatea componentelor și marea varietate de materiale periculoase pentru sănătate și natură.

Termenul de ecologie a fost aplicat în toate profesiile de producție care au un impact asupra mediului înconjurător. De aici s-au dezvoltat noi teorii cu privire la eco-design,, environmental design, sustainable design, ecological restoration, environmental graphic design etc.

Aplicarea principiului de ecologie în industrie a devenit o necesitate; niciun produs nu se creează și nu se realizează fără a se ține cont de aspecte privind ecodesignul și proiectarea ecologică.

Prin ecodesign se înțelege reducerea impactului asupra mediului înconjurător pe tot parcursul ciclului de viață al unui produs printr-o mai bună calitate a proiectării acestuia.

Acest principiu a fost implementat treptat de marile companii, deoarece s-au observat efectele negative asupra mediului înconjurător a produselor existente pe piață, care produc o serie de efecte ecologice precum: epuizarea materiilor prime, consumul

2 B. Stugren, *Ecologie Generală*, Editura Didactică și Pedagogică, București -1975, p.15

de energie, consumul de apă, toxicitatea aerului, toxicitatea, radiațiile sau zgomotul. Observarea acestor efecte a determinat schimbarea modului de producere a obiectelor, introducându-se obligatoriu noi principii de proiectare pentru a îndeplini anumite criterii precum: capacitatea de reciclare, consumul redus de materiale, durabilitatea, evitarea materialelor toxice, costurile de fabricație și eventual utilizarea resurselor regionale.

În Designul ecologic se iau în considerare toate procesele de proiectare a produselor ecologice prin diferite etape: planificare, concepție, proiectare, testarea prototipului, lansarea pe piață și revizuirea acestora. În proiectarea acestora se încearcă evitarea folosirii substanțelor chimice și a materialelor toxice care pun în pericol mediul înconjurător. Aceste schimbări au survenit treptat, în zeci de ani, dar odată cu dezvoltarea bruscă a noilor tehnologii s-a permis atingerea unor noi performanțe cu privire la proiectarea și fabricarea noilor produse. Până la dezvoltarea tehnologiei computerizate, proiectarea produselor se realiza cu ajutorul instrumentelor de construcție, dar evoluția exponențială a capacității de gândire a computerilor a permis inginerilor și designerilor crearea noilor produselor pe platforme virtuale prin utilizarea de programe speciale axate pe proiectare.

Acest tip de tehnologie permite creatorului simularea virtuală a obiectului, a tuturor elementelor componente, a materialelor utilizate la fabricarea lor și simularea durabilității viitoarelor produse. În ziua de astăzi, societatea umană este împânzită de numeroase aparate electrice și electrocasnice care au un consum de energie foarte mare. Cercetătorii și inginerii încercă să identifice noi soluții care să permită funcționarea aparatelor electrice și electronice cu un consum minim de energie.

Crearea și influența noilor produselor ecologice asupra mediului sunt acțiuni de actualitate ale designerilor prin care se dorește substituirea și redobândirea unor noi tipuri de proiectare cu privire la efectele toxice ale substanțelor chimice și materialelor utilizate la fabricarea produselor. Descoperirea noilor materiale și crearea de obiecte cu astfel de materiale, a condus la crearea unor adevărate cimitire de produse nocive mediului în care trăim. În ultimele două decenii, s-a pus accent pe importanța procesului de reciclare a obiectelor compuse din materiale plastice, din carton/hârtie sau din diverse tipuri de metale.

Procesul de reciclare presupune prelucrarea vechilor materiale în realizare noilor produse, cu scopul de a preveni risipa de materiale utile precum și pentru a reduce consumul de energie, poluarea aerului, poluarea apei etc. Reciclarea reprezintă unul dintre principalele procese de ecologie în vederea creării altor produse, mai performante și mai puțin toxice vieții pe pământ.

Omul, prin acțiunile sale, caută să atingă perfecțiunea sub diverse palete cromatice sau arhitecturale, prin amestecarea armonioasă a artificialului cu naturalul. De cele mai multe ori, aceste combinații au efecte nefaste asupra mediului înconjurător însă este de apreciat faptul că designerii și arhitecții contemporani încearcă să repare greșelile făcute în trecut și își canalizează energia și cunoștințele pentru a crea așa numitele obiecte eco-friendly.

Referințe bibliografice

1. B. Stugren, *Ecologie Generală*, Editura Didactică și Pedagogică, București -1975
2. Silvia Barbero, Brunella Cozzo, *Eco Design*, Editura Ullman, 2009
3. John A. Flannery, Karen M. Smith, *Eco-urban Design*, Editura Springer, 2011
4. Nicolae Botnariuc, Angheluță Vădineanu, *Ecologie*, Editura Didactică și Pedagogică, București – 1982
5. Lucian Hălmăgean, *Ecologie*, Editura Solness, Timișoara -2002
6. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, volum I, II, III, Editura Științifică și Enciclopedică, București - 1984

Arta ambientală

Delia Brandusescu

Cercetările făcute cu privire la arta contemporană, cât și la arta veche, cea a înaintașilor noștri, respectiv la arta în spațiu public interior și exterior, au ca scop intenția de a arăta continuitatea din acest domeniu de-a lungul timpului în diferite epoci istorice. Începând cu importanța acordată organizării urbanistice încă din antichitate, pornind de la Platon și Aristotel când apare o adevărată gândire urbanistică aceasta își păstrează structura până în zilele noastre, regăsind-o în marile metropole contemporane, care au o tendință de expansiune în teritoriu.

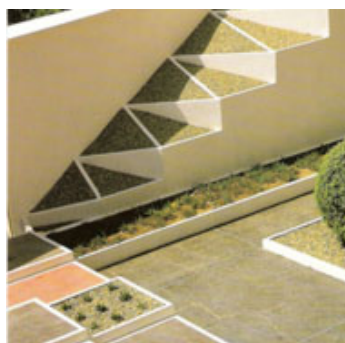


Michelangelo Buonaroti, Planul pieței San Pietro din Roma

Interesul deosebit al artiștilor, designerilor și arhitecților în planificarea și restructurarea orașelor este acela de a recupera spațiile reziduale și zonele de demolare, ace-

stea devenind prin intervenția lor spații libere, sociale, de comunicare, de agrement. Aici intervine artistul, creatorul, care dă un nou sens locurilor prin operele pe care le realizează. Se încearcă o reabilitare a spațiilor și prin intermediul parcurilor, grădinilor, piețelor, a zonelor pietonale. Chiar și în locurile aglomerate, artiștii încearcă prin noi mijloace și anumite scenarii să readucă natura, apa, vegetația, vântul, chiar ploaia prin mijloace scenice, virtuale, sonore, olfactive, pentru a oferi publicului un minim de confort și relaxare.

Un alt element adoptat și adaptat de artiștii contemporani ai acestui domeniu sunt parterele și labirinturile care decorau prin geometria lor castelele și palatele din perioada baroca franceză. Elementele mai sus amintite le găsim acum în locurile aglomerate, curțile interioare, terasele, acoperișurile clădirilor, în spațiile cărora bioticul și abioticul se armonizează în grădinile miniaturizate pe care le sugerează. Intenția de față dovedește că și spațiile de mici dimensiuni, îngrămădite, pot aduce calmul și relaxarea, meditația ca și în cazul grădinilor uscate zen, care sunt create doar pentru a fi privite din interiorul încăperii.



Detalii cu nisip din grădina japoneză uscată și Parter din arhitectura contemporană

Am accentuat această problemă deoarece m-am confruntat în trecut cu ea în rezolvarea unor proiecte de recuperare a unor zone de demolare din interiorul orașului Kaiserslautern și de a reda aceste zone ca locuri de agrement, loisir, parc de sculptură, oaze de vegetație. În felul acesta sculptura ca spațiu devine funcțională.

În perioada actuală, spațiul, nu se mai dorește a fi perceput de noi ca în perioada Renașterii prin intermediul picturii iluzioniste, pe suprafața de pânză, ci se dorește acum o percepție a naturii fizice directe prin propria cunoaștere și prin intermediul locurilor reale și a timpurilor, puse în legătură unele cu altele. În acest fel simțim lumea din nou la măsura dimensiunilor ei, căpătând în același timp o nouă conștiință asupra ei.

Sculptura și obiectul artistic împrumută acum o nouă funcționalitate, vor deveni, din loc, un real spațiu de cunoaștere, pentru că vor căuta să regăsească realitatea în mod continuu. Conștientizarea spațiului și timpului se modifică continuu prin influența propriei noastre civilizații aflată și ea în permanentă modificare. De aici căutarea spre noi ordini, în care ritmul și dinamica au un rol conducător, precum și existența unor schimbări produse din cauza descoperirilor de noi materiale. Omul trebuie să își modifice proporția împrejuririi spațiului său continuu, prin poziționarea sa, schimbându-și înțelegerea pe care el însuși și-o creează.

În arta obiectuală, locul poate exista în limitele operei sau în legătură cu natura pe care o împrumută operei, cu misterele ei, poate fi câmpul unei fenomenale cunoașteri, sau poate fi un rezervor de materiale, materie, ca o lovitură adusă societății, pieței de consum și celorlalte lucruri care ating și înstrăinează omul de natură.

Prin opera sa, Richard Serra, pune la îndoială posibilitatea noastră de percepere a realității, prin înscenarea în operă a balansului, greutateii și mișcării. Aici sculptura preia locul arhitecturii, prin funcționalismul care îi este atribuit. Richard Serra afirmă că singurul limbaj artistic posibil al schimbării spațiului este acela de a merge, de a observa. Când arhitecții nu mai pot finaliza aceste funcționalități de bază, lasă sculptorii să aducă și să plaseze obiectul lor artistic în spațiul potrivit, sculptura devenind un spațiu în sine.



Richard Serra, Clara-Clant, 340 cm și 3690 cm, metal, 1983

Spațiul interior al orașelor nu trebuie sufocat cu și mai multe clădiri, ci trebuie resimbolizat prin locuri în care cultura și natura conlucrează, stopând dezvoltarea haotică a orașelor industrializate. În acest sens amintesc intenția arhitecților Santiago Calatrava și Frank O. Gehry care practică o arhitectură organică, lucrările lor devin astfel locuri de condensare și simbolizare.



Frank Owen Gehry, Muzeul Guggenheim, Bilbao, 1997

Arhitectul Tadao Ando a rezolvat problema unor spații militare de rachete NATO, dezafectate și demolate, prin prisma arhitecturii luminii, pe care el o practică și cu care a revoluționat domeniul arhitecturii. A construit pe această fostă bază militară un muzeu de artă, Racketenstationmusseum, care este o arhitectură personalizată, în care lumina, betonul, sticla, suprafețele de apă, vântul, se armonizează într-un tot unitar, minimalist. Muzeul apare izolat în mijlocul unui vast teren agricol, departe de orice reper construit.

Ca un exemplu fericit, sculptorul japonez Isamu Noguchi rezolvă și el această cerință. În mijlocul arhitecturii creează spații unde sculptura își arată noi posibilități de manifestare și noi funcții. În Izvoare, scenariu californian, folosește elemente din tradiția și filozofia budismului zen: grădina uscată cu pietriș greblat, porțiuni de teren acoperit cu mușchi, pietre naturale neprelucrate dar și izvoare, cursuri sau căderi de apă aducând în mijlocul orașului naturalul și firescul lumii.

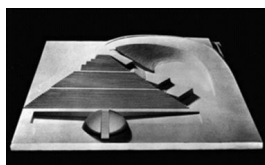


Isamu Noguchi, Izvoare, scenariu californian, detalii, Costa Mesa, California

În a doua jumătate a secolului XX, după Duchamp și ready-made-urile lui, în

1913, lumea artei se va schimba iar lucrarea de artă va deveni obiect. Aceste idei, vor sta ca fundament pentru ambient (environment) art și asamblaj, minimalism, artă conceptuală, arte povera și land art sau earth art. Ele au fost radical formulate de Robert Smithson și James Turrel. Începând de atunci aceste mișcări au alterat profund raportul tradițional dintre pământ și artefact, arte factum.

Interrelaționarea creată a devenit astfel subiectul multor investigații teoretice și artistice, care au folosit diverse mijloace expresive ca pictura, fotografia, video-ul, poezia, literatura și bineînțeles sculptura. Aceasta din urmă este înțeleasă ca o mișcare amplă dincolo de statutul său tradițional, va îngloba noi tipologii ca instalațiile și mai departe obiecte habituale sau quasi-arhitecturi.



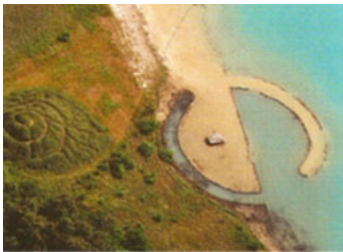
Isamu Noguchi, proiectele Playgrounds și Playmountains ,1952

Europa are îndelungate tradiții ale artei în natură, a sculpturii și construcțiilor arhitecturale, care pe lângă funcția principală aveau și un rol estetic. Acesta, în zilele noastre, va ajunge predominant urmând un lung curs care începe odată cu grădinile Renașterii italiene cu statui și grote, apoi grădina franceză barocă, apoi parcul englezesc al secolului XVIII. Aici este introdusă sculptura figurativă ca element decorativ al grădinii, ea va cunoaște o mare răspândire pe tot continentul. În aceste exemple este cuprins schimbul repetat și strâns legat între artificial și natural, între creator și fantezie, între peisaj și creația artistică.

La sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI se observă o creștere a numărului de centre dedicate sculpturii de proiect așezate în spațiul natural. Lucrări de acest fel, care sunt în relație cu natura, se găsesc în parcuri, grădini, păduri, mlaștini, văi, țărături, oceane. Enclavele respective care au fost atinse de intervenția umană nu sunt de factură urbană. Lucrările de artă localizate în spațiu nu alterează substanța ambientului original, ele exprimă însă un nou nexus între artificial și natural.



Dani Karavan, Passage, Hommage a Walter Benjamin, metal, sticlă, piatră, Port Bou, 1990-1994, detaliu



Robert Smithson, Broken circle/ Spiral hill, Emmen, Olanda, 1971

Asemeni recuperării spațiilor reziduale din orașe și în spațiile naturale se recuperează mari zone, terenuri inutilizabile care până nu demult nu făceau obiectul nici unei cercetări, nici unui interes, iar acum au devenit parcuri naționale, zone protejate, fundații culturale, spații ideale pentru sculpturi.

În acest context se înscrie și insula Hombroich, Germania. Devenită fundația culturală Langen, parc natural cultural, ea a fost creată prin recuperarea unei zone mlăștinoase și inundabile care acum beneficiază de un întreg sistem de drenare care nu tulbură ecosistemul. Lucrările de sculptură ca arhitectură care apar pe acest suport natural, sălbatic, aparțin sculptorului Erwin Heenrich. Sculpturile clădiri adăpostesc lucrări de artă primitivă, modernă și contemporană. Pe terenul agricol din apropiere apar Casele-Sculpturi, după cum însuși artistul le numește, a lui Per Kirkeby, în ele sunt adăpostite propriile sculpturi și machete.



Per Kirkeby, Wanas, cărămidă, Knislinge, 1994 si Erwin Heerich, Muzeul insula Hombroich

Astfel s-au descentralizat formele culturale de expresie care la început au fost concentrate în zonele urbane. În următorii ani ele au contribuit la formarea unor noi centre aşezate în mediul natural, acestea devenind parcuri. Sculpturile dau semnificație și identitate locului. Prin integrarea sculpturii în aceste parcuri natura este protejată. Centrele noi create încurajează publicul să înțeleagă arta dintr-o perspectivă diferită de cea a experienței muzeului tradițional sau de a galeriei.

Faptul de a vedea sculpturi în natură este o experiență complet diferită. Concepția artistului depinde, de dialogul dintre lucrare și sit, și de această experiență deseori surprinzătoare. Unele lucrări sunt mai vizuale, intense, monumentale, contrastante, determinând rupturi de nivel, dominând spațiul fără echivoc, conțin rezultate ale unor gesturi uriașe. Altele au o natură mai intimă, sunt integrate, camuflate, rezultat al unor gesturi minuscule sau continuități ale mediului ambient, ori se joacă cu elemente pre-existente în peisaj ca materia locală, suprafețe, sunete, mirosuri, climat, lumină.

Lucrarea aşezată în peisaj forțează privitorul să se uite la ea într-un mod diferit. Mediul poate fi perceput într-o manieră mult mai relevantă concentrând atenția pe detalii mici. Intervenția artistică în contextul natural nu strică și nu dăunează, unele creații merg mai departe, scopul lor fiind întoarcerea în natură, dezintegrarea lor nefiind altceva decât integrarea totală în ciclicitatea naturii, a firii.



Per Kirkeby Varde 1992; Per Barclay, Untitled, 1993; Anish Kapoor, Oje i stein, 1998, Skulturlandskap nordland, la Bode, în Norvegia

Atunci când ne referim la lucrările de land art și sculpturi in situ natura este modificată, sculptura fiind îndreptată spre avangardă. Robert Smithson spune că atunci când o sculptură a secolului al XX lea este așezată într-o grădină din secolul al XVIII lea ea va fi absorbită, înțeleasă ca o reprezentare idealizată a trecutului, întărită printr-o înțelegere valorică social politică a timpului respectiv, ca și cum ar fi fost realizată cu mult timp înainte. Multe parcuri și grădini sunt realizate în dorința de a reprezenta paradisul pierdut sau grădina Edenului fără să reprezinte locuri dialectice ale prezentului. Ele sunt realizate și își au originea în pictura peisagistă. Făcând abstracție de grădinile idealizate ale trecutului cât și de cele moderne în opoziție, grădinile din parcurile naționale și ale orașelor (de tip Gartenschau) ne dau sentimente infernale prin folosirea tranșantă a unor spații restrânse, aglomerate, cu apa poluată a unor râuri murdare. Societatea are o puternică apartenență atât spre un idealism pur cât și spre cel abstract și prin aceasta ea nu știe cu ce locuri ar trebui să înceapă. Acești artiști și-au realizat lucrările în zone izolate, pustii, deșerturi, țărături cât mai departe de lumea civilizată creând adevărate locuri de pelerinaj.

Expansiunea domeniului sculpturii la sfârșitul secolului XX are loc datorită și prin amplul fenomen al Land Art ului de aceea voi rezuma o investigație asupra lui. Parcurgând producția artistică a anilor '60 luăm în considerare faptul că problema intervenției asupra teritoriului frontierelor se simte pe tot parcursul ei. Apar o serie de intervenții asupra conceptului de frontieră, limită și spațiu. Cu acest eclatant cadru format de pictură și de practicile curente de instalații, în mare parte inițiate de minimalism în artă, artiștii sunt conduși spre o explorare intensă a modalităților de expunere a operelor lor în spațiu.

Problemele de loc, site-ul, spații închise și deschise, relativarea punctului de vedere a frontierelor - mai ales pentru că în anii '60, aproape toți artiștii sunt motivați

de nevoia de a rupe aceste “frontiere” tradiționale între categoriile artistice - investirea de o manieră prolifică a întregii producții artistice a epocii. În acei ani de formidabilă revoluție, instituțiile de cultură din Vest pun din nou în discuție problema, artiștii adoptă o atitudine de protest în masă.

Ei decid să renunțe la tradiția artelor plastice și la valorile care-i sunt atașate: talentul, calitatea estetică, prețiozitatea obiectului artistic, ierarhia de genuri artistice, puritatea mediului. Pentru a evita rigorile tradiționale ale pieței de artă, noi metode de cercetare sunt întreprinse studiind noile forme alternative de explorare a spațiului expozițional. Evenimente sunt organizate mai mult în exterior decât de galerii și de multe ori în exteriorul orașelor.



Anamaria Șerban, Loc albastru, 160x400x400 cm, granit, 2002, Cariera Lundh Labrador, Larvik, Norvegia

Această inițiativă, care permite expunerea producției non muzeale favorizează schimbări artistice, invitând la o alegere a modurilor de exprimare și apropiind practica artistică de sfera socială. Informare, comunicare și distribuție devin preocupările centrale. Se ignoră obiectul de artă ca atare și se operează în principal pe procesele de producție care stau la baza structurilor și care le reglementează.

Pentru a revela aceste procese și structuri, artiștii optează pentru propuneri foarte minimaliste, care iau de multe ori aspectul de lucru neterminat. Spre deosebire de orice lucru care este construit în conformitate cu normele culturale, se poate spune că este timpul să se pună în discuție procesul de creație, prioritatea lui față de produsul finit. Departe de frumusețea și finețea de forme, o operă de artă poate fi pur și simplu o grămadă de pietre, o grămadă de murdărie sau câteva litere scrise pe un perete. De asemenea etaloanele de măsurare și de cartografiere devin adesea dincolo de rolul lor instrumental, elemente picturale ale operei însăși.

Un important lucru este de a revela sistemele adiacente ale constituirii operei ,

pentru că, “sistemele încadrează viața și gândirea în aceeași manieră ca și formatul dreptunghiular, format care cadrează imaginea în pictură.” Tendința spre o abordare a artei, care este mult mai conceptuală decât cea vizuală, îi apropie mai mult pe toți artiștii.

Memoria umanității este păstrată în spațiul locuirii. Astăzi omul este și se simte protejat în universul tehnologic. Simplitatea formei lucrării pe care o realizez, trimite cu gândul la adăposturile arhaice, la locurile ascunse ale umanității, la fortificații recurgând la materiale brute, primordiale ca piatra, lemnul și pământul.

Formele construiesc un spațiu ascuns interior, pornind de la forma unui altar, oferind un adăpost temporar. Uneori acest spațiu care poartă amintirea umană, devine un adăpost izolat, construit pe o colină lină, la care poți să ajungi urcând pe un drum sau câteva trepte. Semicercul construit din materiale primordiale se intersectează cu axele ascendente în unghiuri drepte iar contrastul dintre semicerc, turnul arhaic și axele vectoriale care reprezintă tehnologia modernă sunt preponderente în proiectele mele. Sculpto-construcțiile pe care le realizez în spații deschise sunt purtătoare ale unor semnificații spirituale. Ele sunt sculpturi simbolice.



Delia Brandusescu, Obiect in mlastina, 3x16x16 m, pamant, piatra, lemn, funie, Karstal, Germania

Aceste construcții ambientale sunt niște volumetrii tectonice de forță, blocuri de piatră și lemn, tratate cu intervenții minime ca tranșarea, decuparea, împărțirea în simetrii inverse pentru ca mai apoi să fie cusute la loc, edificate. În decuparea și eventual șlefuirea materialelor păstrează structura lor naturală. Recursul meu la materiale simple ca lemnul, piatra, pământul, paie, funiile au sensul de a afirma organicul, naturalul în mediul urban aglomerat și mult prea construit.

Forma și proporțiile blocurilor intră în relație și se combină cu spațiul, creează

situații de environment, care fac să integreze privitorul în dimensiunea generoasă a naturii. Sculptura alege și optează pentru acest sit specific ambiental, caută o locație. Prezența lumii arhitecturale ne duce cu gândul la omul toponim la care sufletul tinde spre un spațiu fericit și îi atribuie omului locul său. „Trebuie să fie o proporție între loc și lucrul care îl umple”, spune Toma d’Aquino.

Se caută în prezent o esențializare a elementelor arhitectonice și o reevaluare a zonelor urbane deteriorate, a zonelor demolate, a ruinelor, cu o schimbare a destinației lor în parcuri publice, muzee în aer liber, grădini temporare și definitive cu sculpturi ambientale care vor deveni locuri de loisir, destinații ale unui nou pelerinaj.

Arhitectură, arheologie și identitate

Maria Tămășan

SYNOPSIS

The present study tries to set a holistic point of view as a response to a set of phenomena happening nowadays in Romania, generated by the massive migration from rural areas to cities and towns which leads to a sad, slow dilution of the vernacular, of its authenticity. All of this is heading towards identity loss and cultural disorientation. On the other hand, architecture has always been a mirror which reflects trends and mentalities, but it can also become a tool of interdisciplinary thinking for integrated strategies which could save the cultural heritage hidden in the rural areas. Learning means having one eye looking toward future and the other turning towards history, identifying opportunities and trying to avoid mistakes by understanding and explaining the past. Today's cities and towns once were mere villages; archaeological artifacts of today are just architecture in transformation. So how can these separate facts and conclusions come together in a logical statement and, ideally, a coherent strategy to enhance the value of deserted rural areas in Romania and to make them functional and sustainable?

The paper has two main sections: firstly, a few theoretical guidelines are set; secondly, a case study is presented, in order to illustrate a possible approach to complexly analyzing of a given site, in order to identify the real prerequisites for an efficient strategy for its revival. Finally, there are no conclusions, only pseudo-conclusions, because the goal is not to give recipes, but to raise questions and, perhaps, to call for a vision whose starting point are the immense existing values of the forgotten places.

ARHITECTURĂ ȘI ARHEOLOGIE

„Prezentul construiește retroactiv pentru viitor. Proiecție, proiect retrospectiv, în vederea ficționalizării prezentului, pentru o ficțiune a viitorului. Arhitectura e retrofactivă.

Prezentul arhitecturii e în permanență o mutație, un fragment utopic, e mereu

fictiv, eminentemente politic.

Prezentul nu e decât stratificarea, suprapunerea umbrelor de trecut, a fâșiilor narrative, a decupajelor ce rămân. Umbra trecutului e mereu fantomatică, ea spectralizează prezența, ne transformă în spectre. (Derrida)

Prezență, ocupație, abandon – constructul radical se bazează pe „imagini” alternative, nu pe un imaginar alternativ. Alternanță anulată, bazată pe de – stabilizarea percepției, în raport cu care prezentul e o permanentă regresie. „Sarcina” unei arhitecturi totale.” [1] (p.47)

Construind ceea ce în viitor va fi dovada societății în care trăim, sunt puse în pericol vestigiile celor ce au fost în trecut. Ramașițele istoriei – culturale, politice, sociale, religioase, etc. – sunt finite și vulnerabile, întrucât odată distrus, sau având o autenticitate îndoielnică, patrimoniul arheologic este definitiv devalorizat.[2] (p.5)

Dacă pe plan european, arheologia începe să își redobândească statutul de știință, iar patrimoniul arheologic – cel de pion cu valoare istorică, educativă, dar nu în ultimul rând turistică și economică, pe plan național, se v

orbește despre arheologie ca de o profesie cu utilitate discutabilă, poate mai mult o necesitate reglementată legislativ și, de multe ori, un impediment pentru investitori. Având în vedere acestea, credem că este inutil a menționa absența unei educații în spiritul respectului pentru patrimoniul cultural moștenit.

Mai mult, arhitectura și designul ca discipline în cadrul programelor de învățământ se orientează predominant spre viitor, Istoria Artelor și a Arhitecturii fiind parcurse strict la nivel teoretic, fără a fi evidențiată necesitatea cunoașterii acestora, ori aspectul fenomenologic al evoluției domeniului. În studiul arhitecturii și al arheologiei există prea puține arii de interferență. În fapt, este vorba de o schimbare a mentalității: edificiile ale căror ruine sunt studiate astăzi au fost proiectate pentru o durată de viață considerabil mai lungă decât clădirile construite în prezent. Progresul rapid al tehnologiilor, varietatea copleșitoare a materialelor, dar și diversificarea nevoilor face din arhitectură o metodă, o știință în continuă schimbare. Durata de viață estimată a unei clădiri contemporane rareori depășește 50 de ani. Probabil aici originează deșeurile generației din care facem parte, iar patrimoniul arheologic valorificat, studiat, explicat, ar putea compensa în oarecare măsură inconsistența și eterogenitatea istoriei pe care o creem în momentul de față.

Cele două discipline au devenit clar distincte, însă ar trebui să rămână complementare. Muzeul, ca program este ilustrarea ideală a unei modalități de valorificare a

patrimoniului arheologic, încă din secolele anterioare. Astăzi, prin muzeu se înțelege un aparat complex, dincolo de o simplă expoziție, dispunând atât de spații de expunere, dedicate publicului și interacțiunii acestuia cu obiectul, cât și de facilități pentru cercetarea și prezervarea artefactelor, dedicate exclusiv studiului, înțelegerii și valorificării acestora. Plasarea muzeului în sfera funcțiunilor publice, aduce în discuție conceptele interdependente de identitate și memorie colectivă.

Se observă atât empiric, cât și în urma recensămintelor, sau a studiilor antropo – sociologice, o masivă migrație dinspre mediul rural spre mediul urban. Fenomenul ar fi probabil mai puțin îngrijorător, dacă nu s-ar fi produs segregarea între societatea urbană dependentă de servicii, fluxuri, timp alert programat și societatea rurală odată autosuficientă prin agricultură și meșteșug. Sufocate de contextul actual, treptat, satele devin ele însele artefacte. Reorientarea spre vernacular, ca mediu alternativ de activitate, poate fi un catalizator al revitalizării mediului rural, care, într-un scenariu ideal, al exista simbiotic, complementar cu orașul. Siturile arheologice din spațiul rural românesc - numeroase, de altfel – prin integrarea lor în circuite turistice, pot deveni nuclee generatoare de viețietate și reprezintă un reper în creerea profilului identitar al localității și al zonei. Cunoașterea „gramaticii rurale”¹ potențialităților și valorizarea lor strategică sunt procese necesare, care au capacitatea de a reda independența, sustenabilitatea și autonomia localității rurale.

În ceea ce privește capacitatea de a contura memoria colectivă a unui grup, Sophia Psarra afirma că „arhitectura are o sarcină dificilă de îndeplinit: să ofere obiectelor un context (altul decât cel din care au fost scoase, contextul original – n.n.), care e atât de bine structurat și atât de remarcabil, încât nu putem face altceva decât sa le ținem minte”.²[4] (p.93)

I.1. VALORIZAREA SITULUI ARHEOLOGIC

Deși luate în evidența autorităților, siturile arheologice sunt totuși abandonate, din cauza dezinteresului publicului neinformați. Înregistrarea unora pe liste de evidență națională nu înseamnă, din păcate, existența unei reale preocupări pentru exploatarea acestora, în ciuda multiplelor avantaje pe care le-ar putea aduce.

Există numeroși factori care contribuie la degradarea vestigiilor arheologice:

1 Parafrază a conceptului de „gramatică urbană” – Richard Rogers [3](p. IX)

2 Citatul original: “In terms of its capacity to shape our collective memory, architecture has a more difficult task to fulfill: to give objects a context that is so well structured and so remarkable that we cannot help but remember them.”

a) Dezvoltarea urbană și extinderea infrastructurii: așezările umane au apărut în locuri avantajoase din punct de vedere al reliefului, al climei și al resurselor. Este firesc ca aceste zone să sufere o urbanizare accelerată, ceea ce, în lipsa unei legislații adecvate, poate avea efecte devastatoare asupra sitului arheologic și împrejurimile sale. Rețelele edilitare, de comunicație și transport sunt necesare și în mod incontestabil ajută la dezvoltarea economică și ar putea facilita integrarea și valorificarea siturilor arheologice. În mod paradoxal, însă, aceiași factori au și un impact negativ, distrugând mediul în care ruinele, sau obiectele cu valoare arheologică au supraviețuit timp de secole.

b) Catastrofele naturale și conflictele armate petrecute de-a lungul timpului, sau în prezent, sunt un major factor de distrugere a siturilor arheologice.

c) Administrarea deficitară corelată cu lipsa resurselor financiare și umane.

d) Acțiuni de cercetare, modernizare incorecte din punct de vedere deontologic.

e) Excluderea turismului ca sursă de venit.

Implicarea în conservarea și reintegrarea unui sit arheologic depinde de valoarea care i se atribuie de către diferitele comunități. Valențele atribuite vestigiilor descoperite sunt adesea subiective și pot fi contradictorii, însă importanța lor reală este dată de gradul și modul de exploatare a acestora de către comunitate, deoarece cei care și le însușesc garantează existența și valorificarea unui sit arheologic. Așadar, un sit arheologic poate avea valoare estetică, istorică, socială, economică, științifică, religioasă, educațională.[2](p.7) Problema se pune în momentul identificării valorilor pe care le poate avea un anumit sit arheologic și a stabilirii modului optim de raportare la acesta.

Pentru o corectă abordare în scopul valorificării sitului este importantă articularea cu situl[2](p.7), care presupune următoarele etape:

a) Recunoașterea, cercetarea și înțelegerea elementelor descoperite

b) Stabilirea clară a grupurilor țintă

c) Diseminarea a informației printr-o interpretare și prezentare și pe înțelesul publicului neavizat

d) Identificarea și păstrarea caracteristicilor sitului (vegetație, relief), având în vedere că integritatea terenului poate crește valoarea sa economică

e) Adecvarea funcțiunii propuse la structura monumentului și caracteristicile vecinătăților sale

f) Întocmirea și respectarea unui plan managerial.

II. STUDIU DE CAZ – SITUL ARHEOLOGIC LA CETATE

localitatea TAUȚ, JUD. Arad

Zona Aradului este bogată în obiective turistice neexploatate sau prea puțin valorificate, variind de la tabere de elevi la muzee, case memoriale, biserici:

OBIECTIVE TURISTICE ȘI CULTURALE	
Valorificate	Având potențial de valorificare
<ul style="list-style-type: none">• Lunca Mureșului și pădurea Ceala• Mănăstirea Bezdin• Mănăstirea Radna• Mănăstirea Gai• Băile Lipova• Biserica ortodoxă Lipova• Muzeul de artă Bohuș - Lipova• Cramele Miniș• Lacul Ghioroc	<ul style="list-style-type: none">• Rezervația arheologică Bizere• Cetatea turcească Pâncota• Șantierul arheologic cetate – Tauț• La biserică- Vladimirescu• Lutăria Nadlac• Șantierul arheologic Cetățuie - Săvârșin• Bazarul turcesc - Lipova• Cetatea Șoimoș• Compurile peste Mureș (poduri plutoare)• Cariera de piatra• Barajul Tauț• Bisericile șvăbești – Zăbrani• Castelul Englesbrunn – Zăbrani• Muzeul Cofetăriei – Sânnicolaul Mic, Arad
Tabere de elevi	
<ul style="list-style-type: none">• Păuliș• Căsoaia• Căprioara• Dezna	

Mai mult, în județul Arad s-au descoperit numeroase situri cu potențial arheologic. Printre cele mai cunoscute sunt Frumușeni (Bizere), Vladimirescu, Gai (acestea în zonele periferice municipiului Arad), dar și Lipova, Șiria, Cetatea Inelui, Șoimoș, Pâncota, Pecica, Săvârșin, Tauț și lista poate continua. Dintre acestea, Tauț este locația cea mai frecventată din punct de vedere turistic, ca dovadă, aici se dezvoltă sate de vacanță noi, sau sate părăsite, cum ar fi Nadăș, se morfează în aceeași direcție. Accesibilitatea limitată fac din Tauț un spațiu ideal pentru desfășurarea activităților de cercetare de lungă durată și permite dezvoltarea unei activități turistice variate (explorarea sitului arheologic, turism rural, tururi cicliste, activități de loisir în zona barajului, drumeții, vizita la cariera de piatră, etc.) menite să susțină economic localitatea ca pol turistic. De asemenea, poziția geografică indică necesitatea dezvoltării unui pol care să

contrabalanseze zona din proximitatea municipiului Arad și să genereze fluxuri care să asigure funcționarea unui ciclu turistic eficient.

II.1. GENIUS LOCI - PARAMETRI PENTRU O STRATEGIE DURABILA

POZIȚIE GEOGRAFICĂ ȘI CLIMĂ: Localitatea Tauș se situează la 55 km de municipiul Arad, în Câmpia subcolinară a Cigherului. Sub aspect climatic, județul Arad are caracteristicile climatului temperat continental cu influențe oceanice, cu o circulație a maselor de aer predominant vestică. Localitatea Tauș se încadrează în climatul temperat continental moderat de tranziție, caracteristic părții de SE a Depresiunii (Câmpiei) Panonice, cu unele influențe submediteraneene (variantea adriatică). Trăsăturile sale generale sunt marcate de diversitatea și neregularitatea proceselor atmosferice.

REPERE ISTORICE: Prima atestare documentară a localității Tauș datează din anul 1496. La vest de șoseaua ce duce spre Nadăș, pe o movilă înaltă de 50 m, se găsește cetatea Taușului. Tradiția o atribuie turcilor, însă cercetările arheologice au revelat stadii succesive de dezvoltare și funcționare. În stadiul actual al cercetărilor se poate preciza că aici a existat o fortăreață al cărei terasament avea diametrul de peste 100 m. Din vechile ziduri care par a data cu mult înainte de stăpânirea otomană, se păstrează o porțiune de cca 14 m.

Analiza hărților istorice atestă existența unei așezări umane aici, dar dezvoltarea acesteia era una spontană, organică, subordonată, probabil, reliefului. Forma actuală a comunei Tauș originează în secolul XIX, când apar planurile de sistematizare a localităților rurale, după modelul austro-ungar. De-a lungul a două secole, planul general al localității nu a suferit modificări dramatice. Se observă că procesul de regularizare a rețelei stradale și lotizarea ocolesc Dealul Înalt, acolo unde se propune intervenția de valorificare a sitului arheologic de astăzi, fapt ce atestă existența unui edificiu de importanță sporită pentru comunitatea locală.

SITUL ARHEOLOGIC: În anul 1999 s-au făcut primele investigații la fața locului, tot atunci realizându-se și o primă ridicare topografică a sitului [5](p.142). Astfel, s-a putut constata că un sistem de valuri, care în unele porțiuni se dublează sau chiar se triplează (pe latura estică), au înconjurat spațiul care urma să fie cercetat. Studiile arheologice demarate în 2002 au scos la iveală ruinele unui ansamblu datând din secolele XIII – XV, cuprinzând o incintă circulară cu ziduri din piatra, care apăra clădirea bisericii construită inițial în stil romanic și extinsă, de-a lungul timpului, în stil gotic. Ruinele descoperite au datări diferite, însă până la ora actuală, studiile se concentrează pe

epoca medievală, având în prim plan lacașul de cult și evoluția sa, ca reflexie a spiritului timpului său. Totuși, nu trebuie neglijate etapele ulterioare – etapa otomană, etapa desacralizării acestui punct de reper pentru localitate, un axis mundi ce nu a mai fost refacut. Indicii despre ansamblul de locuințe și atelierile meșteșugărești, ca și despre necropola ce împânzește dealul le oferă descoperirile accidentale datorate lucrărilor agricole desfășurate aici, întrucât grădinile locuitorilor s-au extins dincolo de limita zonei de protecție.

AGLOMERARI UMANE: Conform ultimelor recensăminte, populația comunei număra 2177 de locuitori, dintre care 98,7% de naționalitate română, 0,2% maghiară, 0,4% rroma, 0,5% ucraineană și 0,2% altele, sau nu au declarat.[6]



Zonificarea funcțională a localității determină centri de aglomerări umane între care se generează fluxuri de circulație. Acești centri pot fi clasificați conform timpului de desfășurare a activităților. Se observă că poziția centrală a sitului arheologic favorizează atragerea de activități diverse, care să populeze zona și care să îi asigure funcționarea în permanență.

LANDMARK-uri ȘI LEGĂTURI VIZUALE ÎNTRE ACESTEA: Comuna Tauț, deși tinde să se urbanizeze, păstrează subordonarea față de peisajul natural – caracteristică mediului rural. Dacă la scară micro reperele vizuale sunt reprezentate de construcțiile mai înalte, gen turnul bisericii, la scara macro (zonă geografică) landmark-ul îl constituie relieful și elementele de interes poziționate pe platourile înalte. De asemenea, prin importanța economică și valoarea de monument industrial, barajul Tauț este un reper important, deși nu foarte vizibil din centrul localității. Având o viziune pe termen lung, o posibilă soluție de arhitectură-urbanism concepută pentru valorificarea rezervației arheologice ar trebui să ajute la definirea unei rețele de repere vizuale.

VIZIBILITATEA spre și dinspre situl arheologic este un factor important în stabilirea unui nou land-mark. Poziția rezervației arheologice în centrul localității, la o cotă superioară, îi conferă suficientă forță încât acesta să devină un reper. Este interesantă relația între Complexul arheologic La Cetate și descoperirile arheologice de pe culmea

de vis-a-vis, de pe celălalt mal al Cigherului. Adesea, cele două situri sunt confundate în tradiția locală, iar înfrățirea lor de-a lungul istoriei poate constitui o direcție de dezvoltare ulterioară cu potențial ridicat de exploatare din punct de vedere turistic.

COORDONATE DE RAPORTARE LA MEDIU ȘI LA FONDUL CONSTRUIT: din punct de vedere a poziției corecte a funcțiunilor, dincolo de orientarea corectă față de punctele cardinale, trebuie avut în vedere fondul vegetal și cel construit – ruine aflate în regim de protecție, respectiv casele tradiționale din pământ bătut aflate pe strada de la poalele dealului.

Livada care în prezent se dezvoltă pe sit nu prezintă exemplare valoroase. Vârsta copacilor permite strămutarea lor la nevoie, fără a le periclita supraviețuirea. Vegetația se dezvoltă spontan și agresiv, devenind un pericol pentru ce a mai rămas din complexul arheologic La Cetate. Totuși păstrarea selectivă a unei mari părți din livadă este esențială pentru stabilitatea solului, evitarea levigației, a alunecărilor de teren, a supraîncălzirii zonei de platou și pentru asigurarea unei atmosfere primitoare pentru utilizatori și vizitatori, cu zone umbrite și răcoroase și nu în ultimul rând, pentru filtrarea radiațiilor solare cu efect nociv pentru ruinele expuse mediului exterior.

FORȚA DE MUNCĂ ȘI MATERIALELE LOCALE sunt un factor decisiv în alegerea unei soluții arhitecturale, în special într-o zonă rurală cum este comuna Tauț. Zona de intervenție se situează în vecinătatea zonei rezidențiale. Majoritatea clădirilor de locuit sunt construite din paiantă, văiușă, văiușă alternată cu cărămidă și în mai mică măsură din cărămidă. Planșeele sunt din lemn, șarpanta din lemn, iar învelitoarea din țiglă ceramică.

Asemeni altor localități cu dimensiuni și culturi apropiate, Tauț cunoaște o tendință de urbanizare, sesizată și reglementată și prin Regulamentul local de Urbanism. Din nefericire, se constată devalorizarea meșteșugurilor tradiționale, a portului popular – emblematic în această zonă – care este privit ca obiect de muzeu, sau ca o tristă urmă a cele ce au fost, iar casele din pământ, mici ca dimensiuni, dar primitoare sunt înlocuite de pastişe ce poartă amprenta unui balcanic pervertit. La granița dintre rural și urban, instituții reprezentative ale comunității se chinuiesc să își găsească locul într-un peisaj ”modern” – în accepțiunea vulgară a cuvântului. Totuși se resimte o nostalgie stingheră față de peisajul înconjurător al cărui romantism idilic ce încă se păstrează, e uneori compromis de investiții consumeriste, politizate, speculative și prea puțin sustenabile.

Din punctul de vedere al materialelor locale, se poate face o distincție între casele tradiționale, noile construcții și resursele naturale accesibile. Așadar, în Tauț se găsesc

case din pământ bătut și lemn, construcții din zidărie și beton, iar în apropierea localității există două cariere de exploatare a pietrei de construcții, respectiv piatră pentru placarea fațadelor. De altfel, trebuie ținut cont și de materialitatea ruinelor: fundații din piatră spartă, ziduri din blocuri de piatră nefasonată legată cu mortar, pardoseli din cărămidă și gresie. Aceleași materiale au fost utilizate și pentru realizarea decorațiilor gotice.

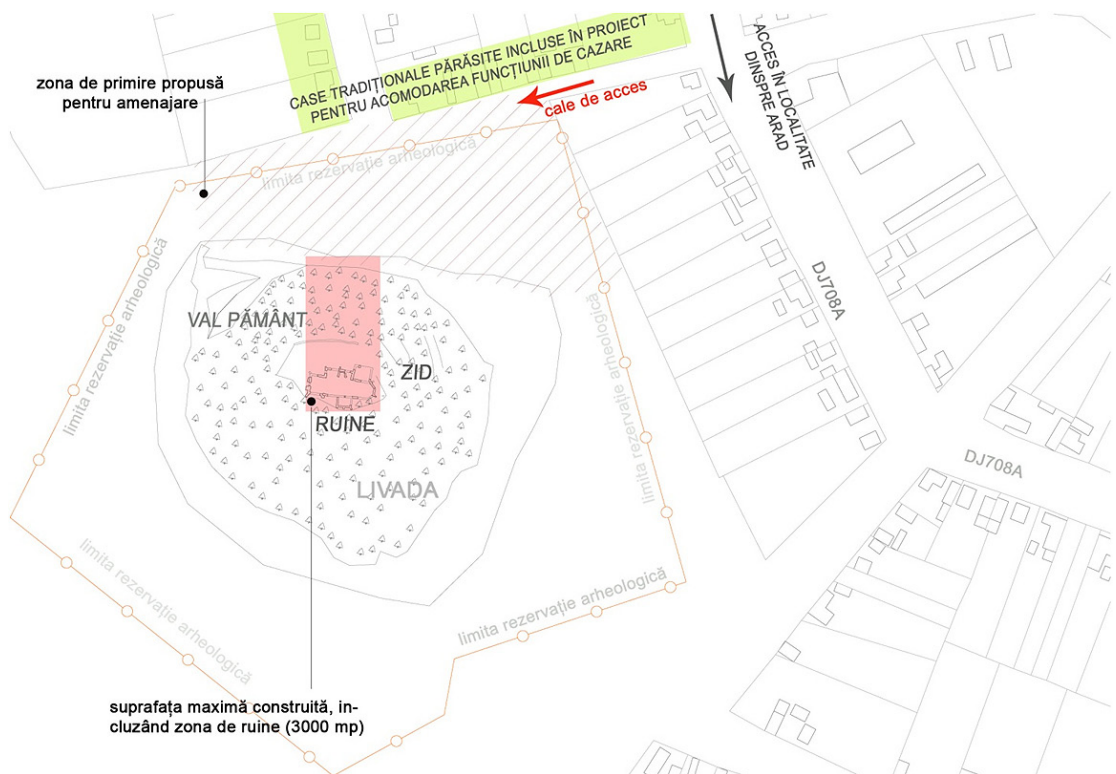
Conform teoriei de restaurare-conservare a lui Corunchio Tancredi, în procesul entropic, orice material, oricât de stabil, suferă transformări care presupun consum de energii nerecuperabile. Materialele folosite de arhitecți sunt subiecte ale stresului, a acțiunii mediului (microtransformări) și a factorului uman (macrotransformări) – act voluntar, mai rapid ca orice acțiune a mediului natural. Pentru un rezultat integrat, antidotul împotriva acestor factori nocivi pentru materialele utilizate, ar trebui să facă parte din aceeași familie cu cauza care i-a generat.[7] (p.202) Totodată, trebuie ținut cont de caracterul unic al organismului arhitectonic (hic et nunc), restaurarea de arhitectură presupunând intervenții de critică arhitecturală [7] (p.199), nu mimetism și nicidecum butaforie.

Asemeni altor localități cu dimensiuni și culturi apropiate, Tauț cunoaște o tendință de urbanizare, sesizată și reglementată și prin Regulamentul local de Urbanism. Din nefericire, se constată devalorizarea meșteșugurilor tradiționale, a portului popular – emblematic în această zonă – care este privit ca obiect de muzeu, sau ca o tristă urmă a cele ce au fost, iar casele din pământ, mici ca dimensiuni, dar primitoare sunt înlocuite de pașise ce poartă amprenta unui balcanic pervertit. La granița dintre rural și urban, instituții reprezentative ale comunității se chinuiesc să își găsească locul într-un peisaj ”modern” – în accepțiunea vulgară a cuvântului. Totuși se resimte o nostalgie stingheră față de peisajul înconjurător al cărui romantism idilic ce încă se păstrează, e uneori compromis de investiții consumeriste, politizate, speculative și prea puțin sustenabile.

II.2. POSIBILE DIRECȚII DE DEZVOLTARE

Strategia de intervenție pe sit

Intervenția are ca scop relevarea și valorificarea potențialului arheologic și turistic al locației prin explicitarea fazelor de evoluție și transformare a sitului și prin dispunerea de facilități care să asigure o atmosferă ospitalieră. Un studiu preliminar al programului a stabilit o serie de invarianți din punct de vedere al conexiunilor funcționale și



o logică spațială care să asigure sustenabilitatea Centrului de cercetare și preservare a patrimoniului arheologic Tauf.

ASPECTE POZITIVE

- Interes manifestat din partea autorităților și a specialiștilor pentru valorificarea rezervației
 - Amplasamentul într-o zonă bogată în atracții turistice și culturale
 - Potențial de valorificare
 - Zonă pitorească
 - Distanțe relativ reduse față de Arad și localitățile din zonă
 - Accesibilitate auto, dar și cu bicicletele
 - Posibilitatea de a stabili o legătură cu centrele educaționale și traseele turistice din lunca Mureșului
 - Posibilitatea de aducere de noi venituri
 - Existența vestigiilor arheologice conservate in situ.

ASPECTE NEGATIVE

- Dezinteresul general pentru majoritatea obiectivelor turistice din zonă
- Posibilele obstacole ce pot apărea în momentul intervențiilor de orice tip pe sit, din cauza bogăției de vestigii descoperite sau nedescoperite încă.
- Lipsa utilităților.
- Lipsa de informare a publicului cu privire la acest tip de program.

III. pseudoCONCLUZII – PREMISE ALE UNEI PROIECTĂRI STRATEGICE

Urbanizarea în spațiul mioritic generează dihotomii, care negestionate devin autodestructive. Spațiul rural – locul de baștină a unora dintre părinți, punct de convergență al evenimentelor istorice, zonă de agrement recunoscută regional, natură pitorească într-un tablou idilic, o comună în județul Arad, subiect de cercetare arheologică – acestea sunt constantele ecuației pe care strategia generatoare a soluției de arhitectură trebuie să le coordoneze. Și nu e vorba doar de arhitectură. Ci și de etica deontologică definită de eterna dilemă între restaurare-conservare, de un studiu antropologic ce transcende prezentul și originează în istoric, de o planificare urbană în punctele de tangență dintre trama localității sistematizate în perioada Habsburgilor și peisaj (landscape), între reper ca identitate (landmark) și identificare cu zona (blending in). Scopul oricărei operațiuni aici este de a aduce un minim de control dezvoltării organice a habitatului uman, astfel încât martorii existenței și evoluției sale să nu fie negate, ci integrate și valorificate.

Pornind de la ideea proiecției subiective conștiente, dar mai ales inconștiente vis-a-vis de tot ceea ce ne înconjoară, denumite de Mălina Coțiu umbre omniprezente, aparent trecătoare, schimbătoare [8], identitatea se poate defini ca ansamblul proiecțiilor pe care aruncăm în jur. Una dintre acestea e însuși obiectul de arhitectură.

„Conștientizarea și integrarea trecutului în propria personalitate, fie că este vorba de memoria culturală sau de asimilarea istoriei individuale, este un prim pas în acceptarea personalității noastre cu tot cu umbră. Dacă la nivel cultural avangarda a susținut negarea drastică a valorilor trecutului, respinse drept nonvalori, abandonate complet în favoarea noilor norme și forme, depășirea ei a însemnat recuperarea acestor ruine ale trecutului, (re)interpretate într-un mod propriu fără a mai fi tributari în sens mimetic acestuia, ci din contră, preluând creativ această moștenire a trecutului și integrând-o unei viziuni proprii.” Proiectul își propune exact acest aspect al asimilării /împăcării cu moștenirea istorică fie că este vorba de trecutul nostru personal sau de umbra culturală pe care o aruncă asupra noastră. „E un act care presupune acceptarea

și interogarea umbrei”. [8]

Referințe bibliografice

- [1] Borș S. *Arhitectura nu poate fi decât retroactivă*, în *Arhitext*, anul XVIII nr.4(218), București, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, iulie-august 2011.
- [2] de la Torre M, Mac Lean M. *The Archaeological heritage in the Mediterranean Region*, în de la Torre M, editor, *The Conservation of the Archaeological Sites in the Mediterranean Region*, [în format electronic]. Los Angeles: The Getty Conservation Institute; 1995 [citat în 9 ianuarie 2012]. Disponibil pe: <http://www.getty.edu>
- [3] Rogers R. *Cuvânt înainte* la Gehl J. *Orașe pentru Oameni*. București, Igloomedia, 2012
- [4] Psarra S. *Spatial culture, way-finding and the educational message. The impact of layout on the spatial, social and educational experiences of visitors to museums or galleries*, în MacLeod, S, editor, *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Londra și New York: Routledge Taylor&Francis Group; 2005 [citat în 9 ianuarie 2012]. Disponibil pe: www.onlinelibrary.wiley.com
- [5] Rusu, A A. Hurezan G P. *Biserici medievale din județul Arad*, Arad, 2000
- [6] ***. *Comuna Tauț, județul Arad*. [citat în 18 ianuarie 2012]. Disponibil pe: <http://www.cjarad.ro/taut/index.php?menuId=732&viewCat=2763&lg=ro>
- [7] Corunchio T. *Dal restauro alla conservazione. Introduzione ai temi della conservazione del patrimonio architettonico*, Roma, Editura Kappa, 1997
- [8] Conțu M. *Elogiul umbrei*, în *Arhitext*, anul XVIII nr.4(218), București, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, iulie-august 2011.