

CONTUR - International Journal of Arts and Design
Volume 2, Issue 1

CUPRINS

Industria creative în era post-industrială /4
Călin Lucaci

Spațiul (de)colorat /13
Laurian Popa

Motive ornamentale II /20
Lăcrimioara Ionescu

Plastica mică în cultura Cucuteni /27
Delia Brândușescu

Elemente artistice și tehnice ale instalațiilor țărănești pentru producerea vinului, din podgoria aradului /38
Anda Maria Tămaș

Forma în artă între maxima afirmare a realului și maxima lui negare /43
Onisim Colta

Art /53
D

Arhi /65
M

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
Laurian POPA
Maria TĂMĂȘAN

Tehnoredactare
Călin LUCACI

Design & DTP
Călin LUCACI

Industria creative în era post - industrială

Călin Lucaci

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: calinlucaci@gmail.com

Dacă, așa cum știm, designul a apărut ca urmare a dezvoltării industriale din sec. XIX, și a crescut în importanță pe parcursul secolului XX; se pune întrebarea firească - va sfârși el odată cu epoca care l-a făcut posibil?

Ce viitor are design-ul într-o epocă post-industrială? Iată o altă întrebare simplă care ar trebui să ne pună probleme de abordare a viitorului design-lui, și implicit a remodelării școlilor de design.

De-a lungul istoriei creativitatea umană a luat diverse forme specifice nevoilor unei epoci, mulându-se pe modelul cultural valabil la vremea lui. Fie că a fost vorba de arhitectură, pictură, sculptură, fotografie, design etc. ori alte manifestări ale creativității umane, toate au fost rodul necesităților și posibilităților unei epoci istorice. Se ne gândim de pildă la arhitectură. În epocile preistorice aceasta practic nu exista, în schimb alte forme ale expresiei creativității umane erau prezente, așa cum ne-o confirmă arheologia, ca de pildă pictura rupestră, ori sculptura. În momentul în care a fost nevoie de ea, aceasta își face apariția în forme atât de variate încât este limpede că nu doar necesități ce țin de nevoia adăpostului și a structurii lui de rezistență au stat la baza proiectelor arhitectonice din întreaga istorie a umanității. În cazul picturii, care s-a manifestat încă din epoca preistorică, observăm că aceasta s-a schimbat de-a lungul istoriei nu doar din punct de vedere stilistic ori tehnic ci și din puncte de vedere care țin de altceva decât de utilitatea picturii ori de cunoștințele tehnice al unei epoci. Ba chiar au existat perioade în care aceasta a fost repudiată, ca de pildă în perioada iconoclastă. Cu alte cuvinte, lucrurile sunt într-o continuă schimbare, iar această schimbare vine odată cu mersul societății care o provoacă. Strânsa legătură dintre societate și expresia ei creativă (arte, literatură, muzică, dans) este evidentă, și nu poate fi altfel, fiindcă vorbim de fapt de însăși esența civilizației umane. Următorul pasaj, al artistului și scriitorului britanic Victor Burgin, ilustrează perfect legătura dintre artă și societate: „Aspirațiile celor care ar vrea să izoleze arta de lumea socială sunt asemănătoare cu cele ale porumbelului lui Kant ce-și imagina că, odată scăpat de forța de frecare a aerului, ar putea zbura cu mult mai liber. Dacă istoria ultimilor cizinci de ani ai artei ne învață ceva, atunci cu siguranță că ea ne spune că o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă.”¹

Fără să mai facem aici istoria designului, amintim că odată cu revoluția industrială, mai exact cu apariția produselor fabricate în serie, apare o nouă formă de expresivitate plastică ce se manifestă în design-ul produselor reproduse mecanic. Această nouă formă a expresivității artistice avea rolul de a răspunde atât necesităților tehnice impuse de tehnologia folosită cât și aspirațiilor culturale specifice epocii. De fapt, o bună parte

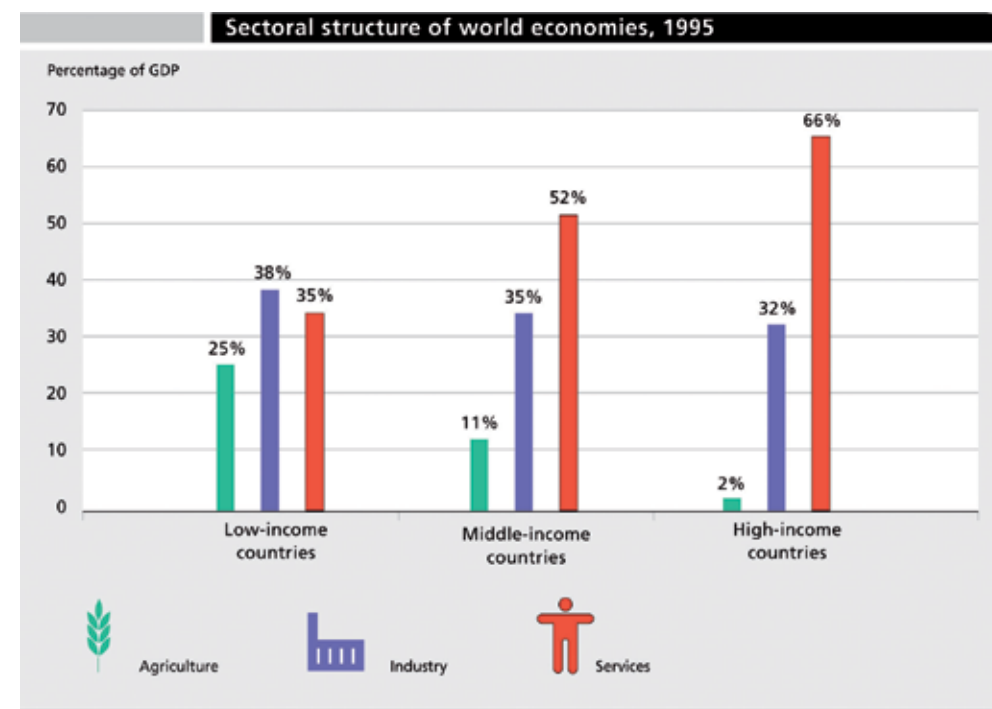
¹ Victor Burgin, revista IDEA artă + societate #25. 2006, p.1

a creativității plastice deja existente în clasicele domenii se va răsfrânge și asupra produselor de serie. Numeroși artiști vor face carieră acum nu doar prin opera lor de autor ci și prin proiectele dedicate producției în masă. Creativitatea plastică cunoaște acum o nouă etapă istorică, aceea a reproducerii ei în serie și a consumului în masă. Desigur, toate aceste noi realități s-au reflectat și în programul estetic.

Deja de la sfârșitul secolului XX întreaga societate umană, de acum globalizată, se îndreaptă către o eră post-industrială. O eră a informației și a realității virtuale. Toată producția industrială din ultimii 150 de ani a atins o rată de exploatare a resurselor și de comercializare a produselor de manufactură care ne îndreptătesc să spunem că la ora actuală există o hiperinflație a produselor industriale, o saturare a consumului, deși ritmul înlocuirii produselor cu unele inovative a fost tot mai accelerat, cel puțin din punctul de vedere al stilului de viață. Capitalismul de consum și-a atins limitele în ceea ce privește producția industrială, aceasta nu mai poate crește, și de aceea și-a îndreptat atenția către alte zone aducătoare de profit. Serviciile sunt acum motorul economiei globale, o realitate evidențiată de următoarele grafice publicate de banca mondială încă din 1995.²

Observăm că pe măsură ce economiile țărilor cresc, trendul economic merge către dez-industrializare. Același trend, dar și mai accentuat, se constată și în domeniul agriculturii.

Fig. 1: Structura economiei mondiale, pe sectoare, în funcție de gradul de dezvoltare al țărilor, în anul 1995.



Însă din 1995 și până la ora actuală lucrurile au evoluat tot mai accelerat către epoca post-industrială. Aici trebuie menționată și situația Chinei, care în tot acest timp a preluat o mare parte din producția industrială globală, la ora actuală fiind practic manufactura întregii lumi.

² Fig. 1, 2 și 3, Banca Mondială, *Beyond economic growth*, http://www.worldbank.org/depweb/beyond/beyondco/beg_09.pdf, 06.01.2014, ora 19

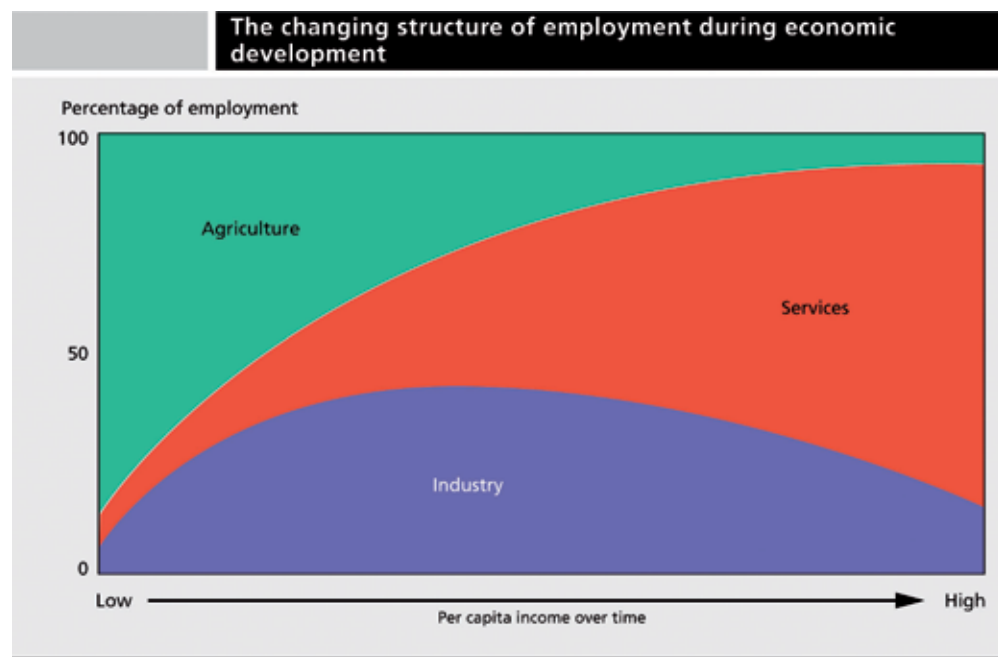


Fig. 2: Diagrama schimbărilor structurale pe parcursul procesului de dezvoltare a unei economii

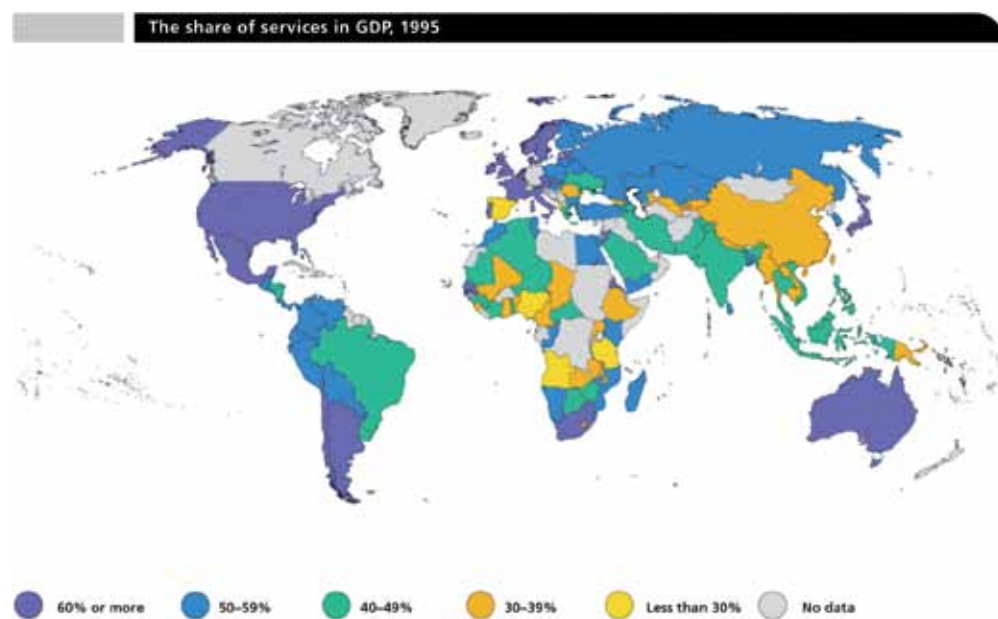


Fig. 3: Ponderea serviciilor în economiile lumii, în anul 1995.

În acest context s-a observat o creștere a consumului de servicii, în special a celor din telecomunicații și divertisment. Iar internetul, și tot ceea ce înseamnă realitate virtuală în această rețea, a devenit și mai important.

Putem spune deci, că traversăm o perioadă de tranziție către o nouă eră în care atât necesitățile, dar și modelul cultural al societății vor fi înlocuite. Actuala criză prelungită nu poate fi decât semnul, pentru mine clar,

că epoca capitalismului de consum este pe sfârșite, iar ce ne așteaptă de aici încolo depinde și de noi. Deși în vremuri tulburi muzele au tăcut întotdeauna, spiritul creator a știut să extragă esența epocii viitoare de aici. Propunerile pentru noua direcție de dezvoltare trebuie să creeze modele care acum pot implica scheme de dezvoltare integrate, care să mențină ori să crească calitatea vieții dar să combată efectele negative pe care le-a avut epoca industrială în parcursul ei.

Unul dintre cele mai nocive efecte pe care revoluția industrială l-a produs a fost poluarea în toate formele sale. Acest fenomen s-a accentuat în perioada capitalismului de consum și nu dă semne că se va opri. Nu doar că pe tot parcursul epocii industriale au fost devastate întregi zone ale lumii, în goana după resurse, dintre care resursa energetică a cauzat cele mai mari dezastre ecologice, ci și reziduurile acestui proces au creat probleme dintre cele mai grave. O perioadă delirantă în care costul pentru standardul de viață atins a fost plătit cu sănătatea, iar în unele cazuri viața, mediului natural în ansamblul lui.

Iată de pildă, cum dezvoltarea industrială bazată pe resurse neregenerabile de energie (cărbune, petrol și gaze naturale), specifice revoluției industriale, a crescut, iar odată cu ea și poluarea.

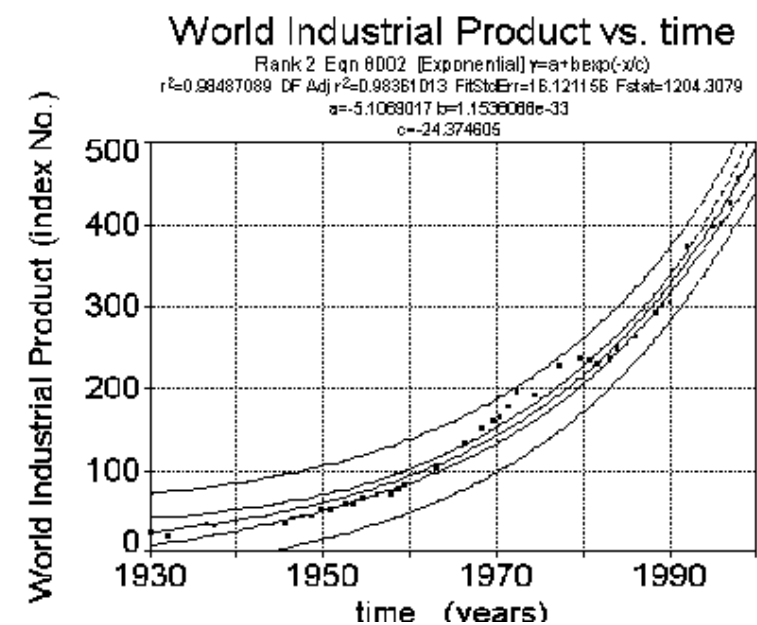


Fig. 4: Producția industrială globală

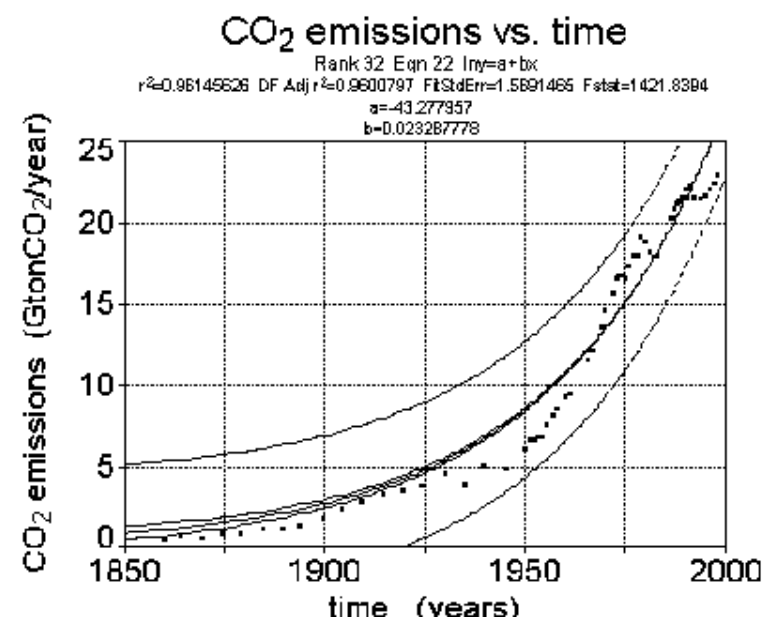
Se observă creșterea constantă, exponențială, a producției industriale în fig. 4, iar în fig. 5 observăm³ că poluarea cu emisii de dioxid de carbon urmează aceeași curbă grafică. Dacă vrem informații detaliate atunci trebuie să urmărim impactul resurselor energetice fosile așa cum rezultă ele din graficul următor.⁴

Se observă o creștere accentuată a poluării după al doilea război mondial, atunci când modelul economic a devenit capitalismul de con-

³ Figurile 4 și 5 sunt preluate din: Alberto di Fazio, *The Fallacy of Pure Efficiency Gain Measures to Control Future Climate Change*, Astronomical Observatory of Rome and Global Dynamics Institute, <https://www.yumpu.com/en/document/view/17735575/the-fallacy-of-pure-efficiency-gain-measures-to-control-future-climate->, 9/01/2014, ora 19:34

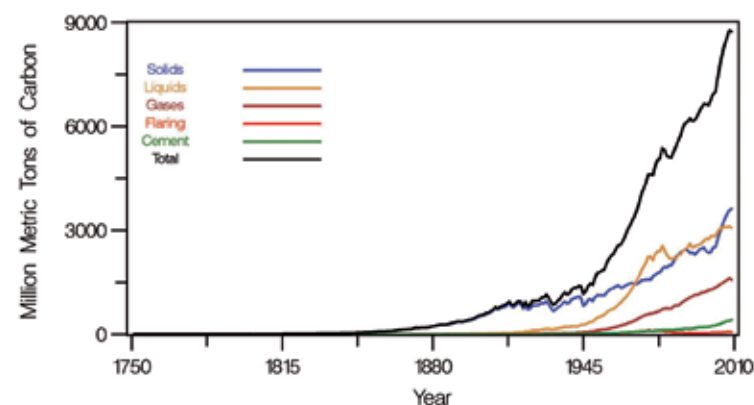
⁴ Tom Boden, Bob Andres, Carbon Dioxide Information Analysis Center, Oak Ridge National Laboratory, Oak Ridge, Tennessee 37831-6290, USA și Gregg Marland, Research Institute for Environment, Energy and Economics Appalachian State University, Boone, North Carolina 28608-2131, USA

Fig. 5: Emisiile de dioxid de carbon în ultimii 150 de ani



sum. O economie devenită în ultimele decenii globală, bazată pe o sursă de energie fosilă, petrolul. Un detaliu interesant este creșterea accentuată a poluării generată de consumul de petrol până în anii 70, după care

Fig. 6: Emisiile de CO₂ în funcție de resursele de energie fosilă, pe o perioadă de 160 de ani



creșterea nu mai e la fel de accentuată, în schimb este depășită în ultimul deceniu de consumul combustibililor solizi. Per total, poluarea generată de industria globală crește continuu, iar în primul deceniu al secolului XXI, odată cu dezvoltarea economiei chinezești poluarea crește și mai mult, generată de consumul crescut de resurse energetice fosile.

În graficul de la *fig. 7*⁵ se observă efectul pe care-l are pentru China dezvoltarea economică și industrială accelerată din ultimele decenii. Emisiile poluante au crescut după anul 2000 într-un ritm accelerat, depășind toate celelalte țări la acest capitol, inclusiv SUA, cel mai mare poluator al economiei mondiale de până atunci.

Trebuie să spunem că o consecință a dezvoltării industriale a fost creșterea bruscă a populației mondiale ca urmare a industrializării agriculturii, care în acest fel a asigurat hrană ieftină și suficientă. Un semn al

⁵ Anna Petherick, *Nature Climate Change* 1,138–139(2011), Published online 22 May 2011, http://www.nature.com/nclimate/journal/v1/n3/fig_tab/nclimate1124_F1.html, 9,01,2014, ora 20:22

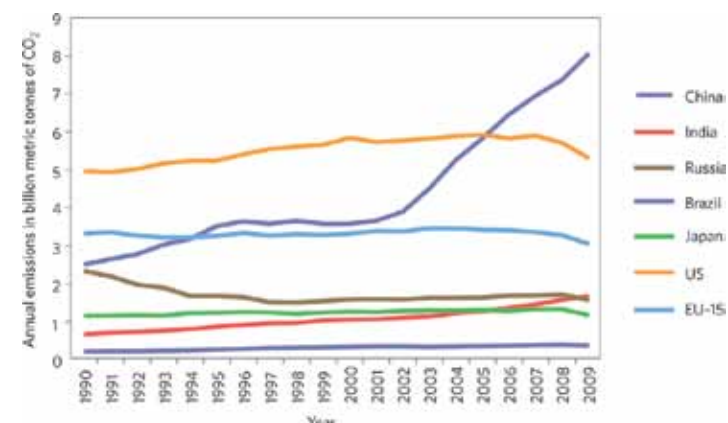


Fig. 7: Grafic comparativ al emisiilor de dioxid de carbon, din 1990 până în 2009.

prosperității rasei umane. Dar, și acest aspect stă sub semnul incertitudinii datorită nesustenabilității acestui tip de agricultură, pe de-o parte, iar pe de altă parte a calității hranei ieftine, care este alterată profund de procesele tehnologice folosite în agricultura industrializată. Iată mai jos un grafic din care se observă cum în urma revoluției industriale populația lumii a început să crească, iar în urma aplicării tratamentelor sintetice și a mecanizării în agricultură, după al doilea război mondial, aceasta a crescut exponențial.



Fig. 8: Populația lumi din 1700 cu o proiecție estimativă până în 2048. (credit: Allianz SE)

Realitatea ne arată că ponderea produselor industriale a atins deja o limită, creșterea fiind nesemnificativă în raport cu celelalte sectoare economice, iar poluarea accentuată, care doar parțial și nesemnificativ a putut fi frânată în ultimi 20 de ani prin normele de poluare aplicate în special industriei auto, cu precădere în Europa, ne relevă o situație în care designul trebuie să ofere soluții integrate care să țină seama de aceste realități. Creșterea ponderii serviciilor în viața economică și cea a produselor virtuale (inclusiv a banilor virtuali, vezi cazul *bitcoin*), ne obligă la o recalibrarea a priorităților pe care designul trebuie să le aibă în vedere în viitorul apropiat. Orice sector care se dorește a fi parte a economiei actuale trebuie să țină seama de schimbarea de paradigmă și noile obiceiuri de consum. O altă provocare este dată de problemele poluării și proiectarea unor produse care să asigure același standard de viață ca și până acum, fără a contribui însă la curba creșterii poluării. Iată doar câteva din principiile pe care trebuie să le avem în vedere atunci când ne gândim la viitor. În acest context misiunea dificilă este aceea de a coopera cu specialiștii din domeniul energiei pentru produse inovative, nepoluante, care să poată fi în același timp suficient de ieftine pentru producția de serie. Cu alte cuvinte, misiunea devine tot mai dificilă și cu șanse minime de reușită în actualul context socio-economic.

O abordare complet diferită ar putea fi viabilă, dacă se reușește propunerea unor soluții care să schimbe modul de viață actual bazat pe consumul mare de energie și resurse materiale. Chiar dacă ultimele tehnologii se axează frecvent pe reducerea consumului de energie, acest efort nu face față și numărului tot mai mare de oameni care doresc accesul la toate aceste bunuri de larg consum. Un pas important ar fi regândirea unor sectoare întregi ale economiei și nu doar îmbunătățirea unui singur produs. De pildă, transportul persoanelor ar putea fi remodelat complet prin alternative viabile la autoturismul personal, care să ofere același confort și eventual să fluidizeze traficul intens din marile centre urbane. Iată o sarcină demnă de luat în calcul, care deja a fost abordată în lumea design-urilor, fără a avea însă un succes notabil până în prezent. Deocamdată cea mai bună alternativă la autoturismul personal pentru transport în mediul urban rămâne vechea bicicletă, așa cum ne demonstrează realitatea unor orașe din Europa ori China.

Celelalte nevoi de bază ale subzistenței umane ar trebui regândite în totalitate pentru ca civilizația umană să poată avea șansa unui viitor. Aceste deziderate nu sunt noi, dar acum au devenit stringente, mai ales după ce s-a confirmat statistic atât creșterea cererii pentru energie cât și creșterea populației.

O altă realitate, aceea a rolului cheie pe care China îl deține în economia globală ca furnizor de bunuri de larg consum, ne obligă la o reorientare cu prioritate spre piața serviciilor și în special a celor virtuale. Să nu uităm că popularitatea platformei Android și a smartphone-urilor oferă o piață pe care toți vor să profite cât mai curând. Aici trebuie amintită și prestația firmelor românești din industria IT și mai nou a fabricanților de tablete și smartphone-uri autohtoni. Deși hardware-ul este fabricat în totalitate în China, implementarea software-ului este românesc. Amintim aici doar cateva branduri ca; e-Boda, Info Touch, Evolio, Prestigio, Utok, Allview. Unii dintre acești producători au atacat cu succes și piața telecomunicațiilor prin lansarea unor modele de smartphone-uri, care se ridică ca și performanțe aproape la nivelul liderilor mondiali, ca Samsung



Fig. 9: O stradă din Leipzig, Germania
(credit foto: autorul)

ori Apple. Ultimul model al brandului autohton Allview este „X1 soul”, un model ce rulează pe populara platformă Android. În privința producătorilor



de software ori a unor produse virtuale adiacente România este în plină dezvoltare, fie prin producători autohtoni, fie prin filiale ale unor companii de profil cu acoperire globală. Merită menționată separat, pentru exemplificare, industria divertismentului, din care sectorul jocurilor video a căpătat o pondere crescândă în ultimii ani. În 2013 acest sector atinge o cifră de vânzări impresionantă (93.282 miliarde de dolari, după estimările Gartner Research)⁶. Industria jocurilor video are cea mai mare cota de creștere comparativ cu celelalte forme de divertisment, iar prognozele analiștilor economici sunt de părere că această creștere va continua. Ca formă de divertisment, jocul video are o istorie recentă și se pare că în viitor va fi preferată de către generațiile finalului de secol XX. În aceste condiții este firesc ca o mare parte a absolvenților școlilor de design și arte vizuale să fie absorbiți de industria divertismentului virtual. Un semnal dat de către comunitatea academică în sensul importanței jocurilor video este acela al MIT (Massachusetts Institute of Technology)⁷ care furnizează în oferta lor educațională un segment întreg de cursuri în categoria „Game Design”⁸.

Provocările lumii contemporane necesită un răspuns prompt din partea lumii academice, care și ea la rândul ei traversează o criză a aportului de cunoaștere, rol pe care în mod tradițional l-a avut în civilizația umană. Inflația de studii, dedicate din start unei ținte deja identificate, iar alteori doar pentru a puncta chestiuni nesemnificative, a dus la un număr enorm al cantității de informații (milioane de pagini scrise) în detrimentul aportului nou de cunoaștere. În urma publicării a sute de mii de articole și studii științifice, scrise anual, nu se poate observa o creștere a soluțiilor și produselor inovatoare, care să aibă un rol real în ameliorarea situației

⁶ Gartner Inc este liderul mondial în informații despre industria IT. <http://www.gartner.com/newsroom/id/2614915>, 14.01.2014, ora 9:30

⁷ Una dintre cele mai prestigioase universități din lume. 81 de absolvenți ai MIT au fost laureați ai premiului Nobel în diverse domenii.

⁸ Pot fi identificate 11 cursuri: <http://ocw.mit.edu/courses/find-by-topic/#cat=finearts&subcat=gamedesign>, 14.01.2014, ora 10:40

Fig 10: O stație de distribuție a bicicletelor din Hangzhou, China. „Sharing-centre” este un nou concept de utilizare a bicicletelor în comun, fiind cel mai ieftin mijloc de transport. (credit foto: Payton Chung)

existente, care să îmbunătățească efectiv viața comunităților umane. Dimpotrivă, în ultimii ani s-a observat o deteriorare a calității vieții și o polarizare crescândă a inegalităților de tot felul.

Iată deci, misiunea deloc ușoară la care și segmentul creativ al mediului academic poate să-și aducă contribuția. Ridicarea nivelului de conștientizare a pericolelor și situațiilor precare care bântuie astăzi comunitatea umană este un prim pas în dezvoltarea unor soluții efective pentru viitor. Trebuie să regândim lumea, începând cu propria comunitate.

Spațiul (de)colorat

Fac această scurtă incursiune în amplitudinea „spațiului” compozițional, din sfera designului și nu numai, deoarece, este o problemă pe care am dezbătut-o alături de studenți recent. Deși temele alese, au avut diferite obiective vis-a-vis de reprezentare cromatică, spațiul ca experiment sau redarea golului „umplut”, ele au avut un parcurs pozitiv.

Amploarea spațiului ca soluționare artistică, are la bază regulile compoziționale, rezultate ale rezolvărilor anterioare. Dovedindu-și importanța în ceea ce privește studiul și aprofundarea, „spațiul” poate fi considerat reper important în toate disciplinele de specialitate. Artă în general se identifică cu spațiul care devine fundamentul ideologic al fiecărei perioade străbătute de timp. De-a lungul perioadelor care au definit curente artistice pe parcursul vremii, spațiul s-a delimitat între trecut, prezent și viitor. Spațiul va necesita mereu o reevaluare și o reconfirmare pentru a se raporta la contemporan, întrucât este locul unde se desfășoară experimentul artistic. Experimentul ca abordare a spațiului a devenit o regulă în cercetarea mea din ultima perioadă. Implicarea în acest demers mă obligă la un discurs amplu, care se conturează pe parcursul mai multor etape.

Pictura a fost prima opțiune în abordarea spațiului și anume studiul raportat la adâncimea spațiului pictural; de la pictura abstractă până la

Laurian Popa

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: popalaurian@yahoo.com



cea figurativă. Referitor la abordare spațiului strict pictural, reiese un traseu lung care își are rădăcina în mai multe domenii. Designul este un domeniu care se pliază perfect acestui tip de studiu. Studiul culorii aplicat în temele experimentale de la secțiile de design ambiental, au fost un punct de plecare în studiul spațiului. Spațiul-conținutul privit ca experiment în

domeniul designului ambiental oferă o multitudine de rezolvări care pot avea legături și cu alte domenii, cum ar fi arhitectura, sculptura, designul luminii, teatrul (scenografia) ș.a.m.d.

Plecând de la rezolvarea în culoare a spațiului compozițional, legat strict de pictură și de factura unei compoziții, reprezentarea pe care încerc să o reproduc are ca rezultat expresia adâncimii, obiectiv care este greu de atins în pictura abstractă unde tonul devine strat al întregului și



unde gestul trebuie antrenat să creeze un „confort” vizual credibil. Dacă plec de la studiile și lucrările lui Kandinsky și până la lucrările artistului german Albert Oehlen observ un parcurs foarte amplu în care spațiul compozițional devine parte a teoriilor care au început într-un spirit constructiv și au ajuns într-un punct deconstructiv, în punctul în care pictura lui Oehlen este actuală. Desacralizarea spațiului compozițional din pictura lui A. Oehlen a avut mai multe abordări care se pot integra în zona experimentalului.

Experimentul ca exercițiu ridică multe semne de întrebare și dar totodată oferă și o paletă largă de rezolvări. Designul ca platformă de studiu desfășurată, inseră pe parcursul studiilor restricții. Astăzi designul încearcă să se plieze pe noile tendințe din arte (street art, urban art). Putem



afirma că s-a ajuns la un punct în care creativitatea caută să se întoarcă la vechile convenții utilizând în același timp noile tehnologii. Ne întoarcem astfel la perioadele în care marile curente din artă dădeau tonul. Astăzi tonul este dat și de microrevoluții, de micii creatori. Noile tendințe de ordin microrevoluționar de tip producție „chiar la timp” (bazată pe eco-

nomii cu scop)¹ au un caracter preponderent. Ideea de producție redusă stă la baza designului contemporan. Ideile și informațiile pot fi descifrate fără nici o barieră, originalitatea devine astfel parte a conținutului creativ. Proiectele de dimensiuni reduse sunt rezultatul mainstream-ului, mai precis al hipsterismului care se deprinde a fi tot mai prezent în domeniile creative. Dacă revenim la non-tendință sau la adecvarea necesităților spațiului creativ în funcție de orientare, designul rămâne esența necesară a societății. La un pol se află libertatea creativității din artele vizuale, în mai toată însușirea ei artistico-filosofică ce se diferențiază de creativitatea designului unde putem vorbi de creație cumpătată dat fiind că aceasta este restricționată de ideea de productivitate și funcționalitate.

Resursa creativității în design poate veni din întrepătrunderea artelor vizuale (contemporane). Se întâmplă adesea ca în expoziții de sculptură sau pictură, chiar scenografii să întâlnești instalații care se încadrează primar în zona designului (ca factură). Asimilând artele clasice (pictura, sculptura, grafica) cu domeniul designului, de orice tip, se pot găsi conexiuni în spațiul creativ contemporan, astfel determinându-se un nou parcurs. Această nevoie de conexiune cu artele o percep în spațiul creativ al celor trei direcții ca fiind compatibil cu sfera designului și nu numai.

O idee referitoare la conținutul artistic este precizată de Călin Lucaci în cartea sa, unde definește spațiul ca structură existențială care are ca temei relația subiect-obiect².

Revenind la tema acestui discurs, spațiul (de)colorat, pune în discuție mixajul polilor creativi dintre design și celelalte domenii artistice ca experiment. Discursul spațiului văzut din perspectiva designului produce noi incursiuni și noi provocări de unde pot rezulta experimente temeinice. Diferențierile spațiului creator de cel „gravitațional” pot provoca orice privitor la un joc al „manipulării” vizuale. Definițiile care s-au dat de-a lungul timpului spațiului au conferit „locului” un destin în domenii precum designul, arhitectura sau artele vizuale. Designul astăzi oferă receptorului o multitudine de rezolvări ale spațiului; omul-receptor, primitorul acestor spații este supus unui test în care devine privitor. Spațiul gravitațional, sau mai bine spus cel de zi cu zi devine astfel învelișul habitatului în care fiecare dintre noi ne desfășurăm.

Spațiul construit în urma unui studiu, devine spațiul de colorat, un spațiu al explorării vizuale. Cuprinsul devine aici familiar ideii de cutie în care așezăm la infinit psihologia văzului. Compoziția devine reală, „gravitațională” unde totul este firesc și trebuie să fie firesc, ordonat regulilor designului și unde deranjul trebuie să devină factor credibil. Spațiul de care vreau să vorbesc este situat undeva între utopie și real, între non-gravitațional și gravitațional, „spațiul ființei sau a pre-ființei”³, spațiul pur sau spațiul ca loc al armoniei.

Cutia ca referință a spațiului poate însemna mult în analiza habitatului. Pornesc de la cutie pentru că vreau să îndrept discuția spre scenografie. Aici, cutia poate însemna loc de desfășurare, scenă, (cutia neagră), sau scenă plină de decor. Decorul prinde contur în urma unor schițe, și nu în ultimul rând în urma machetării lui într-o cutie. Spațiul-cutia în sceno-



¹ David, Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Armacord, Timișoara, 2002, p 179;

² Lucaci, Călin, *Spațiul-imagine. Ontologia spațiului în arta plastică*, Editura Provo-press, Cluj-Napoca, 2008, p 29;

³ Nimicul este spațiul libertății non-gravitaționale, este „spațiul” în care totul e cu puțință și în care nu se întâmplă de fapt nimic. Spațiul gravitațional non-gravitațional este spațiul pre-ființei. Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 2009, p11;

grafie este situat la mijlocul unui conținut care este defapt spectacolul, această cutie poate fi îmbogățită sau golită de o viziune în cheia căruia se desfășoară performanța artistică. De multe ori această cutie (scena) este obosită intenționat cu aglomerări de obiecte mari și mici, de costume, lumini, iar personajul (actorul) devine partaș al aflului gândit care transformă scena în senzația unei lumi nelimitate. De asemenea spațiul și culoarea, light designul, au un rol bine stabilit în definiția stage-designului, (set designului sau production designului). Ele creează atmosfera perfectă în derularea performanței artistice. „Desigur, ca proiect orice lucrare de scenografie este inițial pictură de teatru. Dar un proiect nu e nici măcar machetă, necum scenă. Când devine machetă și iese din sfera picturii propriu-zise, care e reprezentarea pe un suport bidimensional. Și apoi ce fel de pictură poate fi aceea în care culorile depuse pe suport sînt gîndite în funcție de efectele pe care le vor produce sub o proiecție de lumină albă sau colorată? Desigur un proiect bun este o compoziție care ține seama de actori, care integrează forme tridimensionale, colorate prin costumele pe care le îmbracă aceștia”⁴. Scenografia sau spațiul creativ din care face parte este de fapt o sinteză a tuturor artelor vizuale.

Delimitarea spațiului creativ destinat designului pus în același habitat cu pictura sau celelalte domenii ale artelor ca demers în formarea designerului, devine o necesitate în primii ani de studiu ai acestuia, astfel încât el își poate însuși cu ușurință bazele. „Arta de a organiza expresiv un spațiu necesită cunoștințe temeinice legate de relația dintre forme urmărind semnificația lor. Legătura formelor în imagine se face pentru a evidenția un conținut, a impune o structură plastică, pentru a crea tensiune sau liniște în lucrare.”⁵



Deși la o analiză superficială se poate afirma că aceste sfere diferă foarte mult, ele au ca bază definitorie studiul, desenul, culoarea și compoziția.

Noile tendințe de ordin microrevoluționar de tip producție redusă sunt răspândite pe internet pe lângă link-urile marilor firme sau ale caselor de design, răspândirea lor se face prin intermediul tehnologiei și al rețelelor de socializare devenind astfel accesibile. Postarea de tip blog, unde informația postată este ușor accesibilă utilizatorilor de internet, are o tendință underground dar, în același timp poate deveni populară datorită accesărilor răspândirea informației fiind rapidă.

Experimentul video, foto, plastic, tehnicile de reprezentare, temele de comunicare vizuală își au rolul caracteristic constructiv în domeniul designului în faza de formare. Implicând aceste genuri de experimente cel inițiat poate dobândi o arie mai mare a spectrului creativ.

O alta analiză pe care o propun referitor la spațiul (de)colorat este cea a folosirii rețetelor vechi de laborator în prepararea culorilor și a suporturilor. Propun două categorii de studiu: a) culoarea și suportul b) tehnicile picturii. Cele două categorii caut să le raporteze la ecodesign. Majoritatea creațiilor propuse de un designer astăzi se îndreaptă spre zona ecodesignului, așadar prezentul este definit în design ca ecodesign. Fiind o problema destul de actuală și importantă totodată, implicarea mijloacelor clasice de preparare a culorilor, a lemnului a hârtiei, pânzei textile, ar putea fi o resursă de luat în considerare.

⁴ Paul Bortnovschi, Liviu Ciulei, Jules Perahim, Eugen Schileru, *Scenografia românească / Stage design in Rumania / La Scenographie Roumaine*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 6;

⁵ Trucă, Ion, *Arta compoziției*, Editura Polirom, Iași, 2011, p.11;

A fi eco implică identificarea cu reciclarea care la rândul-i reduce etapele reconversiei deșeurilor și utilizarea redusă de energii poluante. Combinarea elementelor de tehnică veche în pregătirea sau prepararea lemnului de exemplu în fabricarea unui scaun până la vopsirea lui cu lianți eco. Această tip de manufactură are ca scop producerea unui segment mai redus al produsului, deoarece implică etape de ordin tehnic executate manual. Aceste procedee sporesc valoarea produsului vis-a-vis de produsele realizate la scară industrială. Aceste aspecte pot fi semnalate în ordinul tehnic al produsului sau caietele de schițe ori de sarcini ale unui obiect sau spațiu (habitat).

Prepararea culorilor de acest gen poate fi asimilată preparării culorilor pentru pictură „amestecarea intimă a materiei colorante uscate și fin măcinate cu substanța liantă. De obicei amestecarea se face pe placă de piatră, frecînd la moletă substanța liantă încălzită cu materia colorantă, pînă cînd se obține o masă cu totul omogenă, fără particule nefrecate.”⁶

Influența acestor procedee în pregătirea și colorarea unui produs este prin procedeul tehnic de preparare mult mai greu accesibil producției industriale, realizarea acestui demers implică o reducere a liniei de producție astfel încât și calitatea raportată la produs va fi în creștere. Cum majoritatea creatorilor de tip eco au ca scop producerea materiei prime din materiale reciclate, la fel și pregătirea suportului, a masei de colorare are drept influență atragerea pigmentilor organici, spre exemplu sienele sau pământurile arse sau „pigmentii brunii, au ca origine mediul natural fiind o argilă similară ocrurilor, însă de o culoare caldă roșie – brună cu un ton ușor verzui. Conține în principal oxid de fier hidratat (mineralul gôetit) și dioxid de mangan în proporție de 8-16 %, mai mare ca a ocrurilor. Denumirea de umbră provine de la vechea provincie romană Umbria, de unde erau extrase aceste pămînturi. Una din cele mai bune umbre este cea de cipru. Se mai găsește în Anglia, Franța, Germania. Are o bună putere de acoperire, este rezistentă la lumină la alkali și acizi diluați și este compatibilă cu toți pigmentii și lianții... prin calcinare, umbra se deshidratează, oxidul de fier hidratat trece în oxid de fier anhidru încălzindu-se la culoare. Noul produs este cunoscut sub numele de umbră arsă.”⁷ Umbra se poate folosi ca ton la patina produselor lemnoase sau pereților în cazul decorării lor. Respectarea anumitor procedee din trecut conduc spre un rezultat deja scontat, însă adaptarea timpurilor noastre ține de modul în care noi ne desăvârșim tehnica raportându-ne la timpul necesar realizării proiectului. Cu alte cuvinte trebuie să adaptăm tehnic procedeele astfel încât să putem avea un rezultat aplicabil. Experimentarea tehnicilor de preparare ale vopselelor sau a grundurilor pentru lemn sau perete au evoluat de-a lungul timpului. Lianții au devenit lianți rapizi, uscările au devenit rapide și astfel procedeele au luat o turnantă care are ca scop utilizarea timpului ca factor principal în realizarea unui proiect. Daniel V. Thompson Jr. afirma în studiul său *Practica picturii în tempera*, că „nu este posibil ca pictura modernă și pictura viitorului să găsească soluții la problemele lor tehnice printr-o întoarcere la metodele de pictură în frescă și tempera ale Italiei renascentiste. Probabil mai mult ca sigur, ne vom dezvolta propriile metode pentru a face față nevoilor noastre speciale. Cred totuși că viitoarea tehnică dominantă avea anumite elemente fundamentale în comun cu aceste mediumuri de apă vechi și ca adaptare

⁶ Vinner, A. V. *Materiale de pictură*, Editura, Casa centrală a creației populare, București, 1956, p. 77;

⁷ Istudor, Ioan, *Noțiuni de chimie a picturii*, Editura ACS | colecția științific, București, 2011, p. 151;

se va face treptat în direcția unei discipline la fel de economice și flexibile ca cea a lui Cennini.”⁸

Designul și funcțiile sale trebuie să îndeplinească toate principiile până la culoare, și anume: creativitate, funcționalitate, ergonomie și estetică. Procesul se sfârșește cu colorarea obiectului. Ideea funcționalității ușoare și a atribuțiilor de ordin tehnic să fie ușor de descifrat. Modelul propus de întrebuintare al tehnicilor vechi de meșteșug și preparare al pigmentilor al grundurilor ș.a.m.d. pot aduce un aport constructiv dezvoltarea ecodesignului. Aș mai aminti de asemenea și alte procedee care implică confecționarea băițurilor din coji de nucă sau ceapă, a grundurile pe bază de gelatină sau miere, amestecarea culorilor de apă și a pigmentilor cu miere. Decantarea pigmentilor pentru obținerea compoziției absolute dintr-un colorant. Lacurile eco, ceara, solvenții pe bază de rășini au de asemenea scopul aducerii unui obiect într-o stare de păstrare a atribuțiilor cât mai naturale ale materilor prime de lucru. De asemenea trebuie vorbit și de utilizarea cleiurilor animale sau cleiurile din grâu, cleiul de orz, cleiul de in. De exemplu prepararea cleiului de grâu constă în fierberea a 2kg de grâu în 5l de apă, după care se adaugă conservant soluție de formalină 4%.⁹ De altfel resursele pigmentilor și nu numai în obținerea de lianți eco pot avea o influență în finisarea unui obiect.

Noile reguli ale Uniunii Europene în toată producția are acest scop. Definițiile vechilor maeștri și chimiști cu privire la amestecul culorilor sau prepararea lor se pot regăsi și astăzi în rețete. Culoare definește ultimul atribut al obiectului fie el de orice fel, ea fiind importantă.

O interconectare a domeniilor este cât se poate de necesară dacă nu chiar indispensabilă în formarea individului creator în primii ani de studiu. Domeniile diferite ale artelor nu se neagă ci mai degrabă se pliază unele pe altele. Indiferent de genul de discurs și de orientare al studentului, în acest caz al designerului în formare, dobândirea unor informații, tehnici, materiale ce țin mai ales de domenii corespondente nu poate fi decât în beneficiul acestuia. Nu doar faptul că însușirea procedeelor tehnice îl ajută pe acesta să ducă la bun sfârșit teme ce țin esențialmente de design, dar și documentarea, examinarea unui domeniu omolog îi oferă în general un alt tip de perspectivă asupra modului de cercetare în sine.

Bibliografie:

David, Harvey, *Condiția postmodernității*, Editura Armacord, Timișoara, 2002

Lucaci, Călin, *Spațiul-imagine. Ontologia spațiului în arta plastică*, Editura Provopress, Cluj-Napoca, 2008

⁸ Daniel, V., Thompson Jr., *Practica picturii în tempera*, Editura Sophia, București, 2004, p.226;

⁹ Vinner, A. V. *Materiale de pictură*, Editura, Casa centrală a creației populare, București, 1956, p. 99;

Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 2009

Paul Bortnovschi, Liviu Ciulei, Jules Perahim, Eugen Schileru, *Scenografia românească / Stage design in Rumania / La Scenographie Roumaine*, Editura Meridiane, București, 1965

Truică, Ion, *Arta compoziției*, Editura Polirom, Iași, 2011

Vinner, A. V. *Materiale de pictură*, Editura, Casa centrală a creației populare, București, 1956

Istudor, Ioan, *Noțiuni de chimie a picturii*, Editura ACS | colecția științific, București

Daniel, V., Thompson Jr., *Practica picturii în tempera*, Editura Sophia, București, 2004

Motive ornamentale II

Lăcrimioara Ionescu

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: native.lacrima@gmail.com

III. MOTIVE DECORATIVE

1. POMUL VIEȚII

Pe ceramica descoperită la Buridava cetate dacică, întâlnim frecvent motivul decorativ cunoscut cu denumirea de pomul vieții, acesta fiind reprezentat în forma unui ax cu numeroase ramuri transpuse de-o parte și de alta a axului, considerat de Paul Petrescu¹ tiparul dacic.

Pomul vieții este unul din miturile străvechi, care ilustrază visul irealizabil de tinerețe fără bătrânețe și de viață fără de moarte.² Acest motiv decorativ poate fi întâlnit sub multiple aspecte în arta popoarelor din Europa și Asia, luând forme cum sunt vas cu flori, vas cu flori și păsări, iar în sculptura maramureșană mai exact pe porți tradiționale întâlnim copacul cu pasăre în vârful crengilor.³ Pomul vieții al creației sau Arborele cosmic este un simbol religios universal și creștin. Din numeroasele simbolurilor ale creștinismului timpuriu, prezente în operele apologetilor creștini dacă cercetăm Arborele cosmic, respectiv Pomul vieții, constatăm că este unul dintre cele mai bogate și mai răspândite simboluri, Mircea Eliade distinge șapte interpretări principale pe care, le considera exhaustive aglutinate în jurul ideii de Cosmos viu, mereu într-un proces de regenerare.⁴

Pomul vieții constituie un simbol, pentru caracterul ciclic al evoluției cosmice, moarte și regenerare, facilitează procesul comunicării dintre cele trei niveluri ale cosmosului, cel subteran prin rădăcini, nivelul de la suprafața pământului, prin trunchi și crengile de jos și înaltul, prin ramurile care se găsesc spre vârf. Așadar, cu rădăcinile aflate în pământ, cu crengile înălțate spre cer, arborele reprezintă un simbol al raporturilor constituite între pământ și cer, dobândind astfel caracterul unui centru și deci devine acestarbore central, pentru că acoperă aria reflecției ce parcurge întreg traseul de la cosmos, până la om prin existența și puterea sa și dobândește suplimentar calitatea unui arbore al vieții. Seva cu care se hrănește Pomul vieții este roua cerească și fructele sale răspândesc nemurirea, fapt care le face inaccesibile muritorilor, iar fructele pomului vieții le găsim în grădina Raiului, fiind doispăreze la număr. Prin urmare, Biserica creștină⁵ a preluat și a reinterpretat acest simbolul aducân-

1 Acesta, fiind de părere că ar fi putut să se nască în regiunea Mediteranei orientale, care a ajuns la un înalt grad de cultură, comparativ cu alte tipare, precum cel iranian, tiparul dacic a fost transmis în formă simplă, fără elemente ajutoare. Paul Petrescu, „Motive decorative celebre,” Editura Meridiane, București, 1972, pag. 48.
2 Petre Ispirescu, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte,” Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului, București, 1882, pag. 1-10.
3 Exemplul de sculptură se referă la o poartă care se află în Muzeul de Etnografie din Sighet și care are ca motiv decorativ reprezentat copacul cu pasăre în vârful crengilor.
4 Într-o continuă evoluție, în ascensiune spre cer simbol al vieții, arborele redeșteaptă simbolismul în întreg ansamblul său, precum și moralitățile iudeo-creștine.
5 Originea mitului arborelui vieții și a arborelui cunoașterii exista în cultura egiptea-

du-l în concordanță cu aspirațiile și cu doctrina sa, arborele cosmic fiind Crucea Răstignirii lui Iisus⁶ Hristos, în tradiția creștină. Crucea, fiind realizată din lemnul arborelui binelui și răului, din această perspectivă se substituie arborelui cosmic și este asociat Pomul vieții cu manifestarea divină.⁷ În Centru, conform diverselor tradiții, se înalță Muntele Cosmic, Piramida Cosmică, Arborele Cosmic sau Arborele Vieții, loc prin care trece Axis sau Cardines Mundi, ce aglutinează în Centru toate registrele cosmice, Stâlpul care susține toate nivelurile cosmice.⁸

„Simbolismul unui Munte, Arbore sau Stâlp situat în Centrul Lumii este extrem de răspândit și provine dintr-un vechi mit universal.”⁹ Unul din simbolurile lui Axis Mundi în științele tradiționale este litera „i”¹⁰ punctul de deasupra constituind imaginea Polului, respectiv a Centrului. Tiparului dacic al arborelui vieții amintit anterior, sub forma bradului este des întâlnit pe piese ale costumului popular, în Oltenia de exemplu există acoperit de terminologia populară cu expresii derivate din brad respectiv brăduț, brad cu stea, brad mic, etc. și iile din Argeș și Muscel, lucrate cu fir din aur și argint, au cusături astfel numite brăduleți, în negru, roșu și vișiniu, dispuse pe piept și mâneci.

Cămășile buciumenilor din preajma Abrudului, au cusut motivul bradului și se regăsește în cusăturile bănățene însă în variante ale tiparului elenistic al arborelui așa numitul vas cu flori, iar o versiune iconografică concentrată a străvechiului mit este destul de des întâlnită pe țesăturile și cusăturile din toată țara. Mai cu seamă pe scoarțele vechi moldovenești, copacul în forma tiparului plastic iranian este ilustrat cu trunchiul înalt pe axul vertical al scoarței, iar pe ramurile sale sunt așezate păsări și uneori,¹¹ apare și șarpele.

2. SOARELE

Reprezentarea soarelui la daci a utilizat semne și tipare identice celor întâlnite în arta populară a oricărei regiuni românești. Țintele din fier identificate la Sarmisegetuza cetate dacică, au ilustrat soarele într-o dublă reprezentare, prin utilizarea rozetei cu patru petale și a discului cu linii curbate, ce pornesc din interior de la centru, cunoscut în arta populară cu denumirea de soarele în mișcare sau rozeta-vârtej,¹² motive generalizate, prezente pretutindeni atât pe obiecte, cât și în arhitectura populară. Vasele ceramice descoperite la Buridava relevă un alt tipar de largă răspândire, în care soarele este reprezentat sub forma unui cerc din centrul căruia pornesc numeroase linii oblice, simbolizând razele solare.¹³ Soarele este reprezentat și el pe cămăși, ștergare, covoare, vase din ceramică, porți din lemn, etc.

Pentru a înțelege semnele solare existente în arta populară românească se impune elucidarea unor chestiuni legate de vechimea cultului, nă, înainte de apariția creștinismului.

6 Iisus este chiar Pomul Vieții, leacul pentru tamaduirea bolii păcatului și al morții.
7 Este ușor de remarcat aici o reluare de simboluri, între arborele primului legământ, respectiv pomul vieții prezent în Facerea și arborele crucii sau arborele noului legământ, care purifică, salvează omul.
8 Mircea Eliade, „Images et symboles,” Editura Gallimard, Paris, 1952, pag. 53-59.
9 Mircea Eliade, „Images et symboles,” Editura Gallimard, Paris, 1952, pag. 53.
10 Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Editura Cartea Românească, București, 1981, pag. 129.
11 Este cazul unui exemplar datat ca realizare cu anul 1851 și care se află în Muzeul Satului și de artă populară din București.
12 Simbolica solară este foarte răspândită și în arta populară indiană și în arta coptă și cea egipteană, precum și calendarele aztece și cele peruviane din piatră sunt și ele construite în forma unor cercuri dispuse concentrice și împărțite în patru, în centrul cercului fiind înfățișat ca un S fiind reprezentat Soarele în mișcare.
13 Motiv des întâlnit atât pe crucile din piatră, cât și în arta lemnului.

zona de extensie și forma semnelor solare, adesea se susține că zeița Cybela, zeița Mamă a Pământului, numită și Marea Mamă, a fost înlocuită de un zeu Apollo, venit din Nord, de prin Munții Carpați. Pe întreg cuprinsul Daciei a fost atestat de timpuriu, existența unui important cult al soarelui,¹⁴ reprezentat printr-o varietate de semne mito-simbolice cum sunt discul, roata, crucea în svastică, careul cu o mare răspândire în toate perioadele istoriei dacice și pe întreg spațiul locuit de daci. Amintind existența unor vechi motive ale cultului solar reprezentate în mod identic, trebuie remarcată prezența crucii circumscrise sau crucea închisă în cerc, des întâlnită pe ceramica dacică nepictată, cât și pe cea pictată din Dacia.

Acest motiv este integrat în grupa celor generalizate în arta populară românească, precum și motivul roții cu patru spițe.¹⁵ Tot reprezentări ale soarelui sunt și rozeta cu șase raze, crucea în cerc, romb, romb cu cruce înscrisă, cruce cu cercuri, vârtejul, forme spiraloide și meandrice, cruci frânte. Semnele solare reprezentate pe țesături de interior cu caracter decorativ și funcțional important în casa tradițional românească sunt numeroase și se integrează în categoria motivelor rectilinii închise, care au ca bază romb sau cele deschise ce au ca bază meandrul simplu ori dublu.

Semnificația solară a acestor motive este evidentă, aceasta constituindu-se pe numeroase studii comparative și istorice în spațiul euro-asiatic în mod special, așadar în Oltenia, Muntenia și în sudul Transilvaniei, o scoartă caracteristică și cu veche tradiție țesută exclusiv cu romburi concentrice, care se continuă la infinit este cunoscută cu denumirea de scoartă în roate, în ținutul Pădurenilor din Hunedoara, unul din motivele principale reprezentate pe cămășile femeilor se numește roata mare, reprezentând un romb a cărui suprafață este acoperită cu meandre de diferite dimensiuni și ele la rândul lor tot semne solare.

Motiv solar este și decorul strict geometric, care este predominat de combinații ale meandrului, X-ului, a crucii frânte sau a vârtejului. Un alt semn solar, reprezentat în forme identice pe vase și figurine din ceramică, atât în cultura dacilor cât și în arta noastră populară este spirala.

Aceasta este prezentă pe diverse obiecte încă din preistorie, fiind primul simbol cunoscut pe teritoriul României este un element serpentiform, șarpele fiind un simbol chtonic, al pământului. Ca simbol al infinitului și al nemuririi spirala reprezintă semnul Creației, care se desfășoară în mod armonios pornind de la divinul germen original și este un motiv, care semnifică mișcarea și repetarea evenimentelor. Ritmul Universal al spiralei conține două dimensiuni, una ilustrând evoluția sau expansiunea și care pornește din centru către exterior și cealaltă involuția sau contracția, care reprezintă întoarcerea în centru.

Spirala dublă este inclusă în categoria ternarelor, acestea formând o unitate, spirala dublă poate reprezenta simbolul ritmului de succesiune cosmică a evoluției și involuției lumii,¹⁶ iar în deplasarea de la nivelul

¹⁴ Acest cult are o origine indoeuropeană îndepărtată, a existat ca temelie a edificiului religiei geto-dacilor, iar mai apoi a fost întâlnit la sciți, a căror religie uraniană a generat un cult foarte dezvoltat și celții se închinau astrului căldurii și luminii, aceste trei izvoare se bucură de o mare mulțime a semnelor solare la daci. A. Bour, „Credințe, rituri și superstiții geto-dacice,” Tipografia cărților bisericești, București, 1941, pag. 57.

¹⁵ Având în vedere răspândirea acestora în cultura celtică, putea fi diseminat de celți pe teritoriul Daciei, unde a pătruns pe calea Dunării și a principalelor cursuri ale apelor, ce se vărsau în Tisa, nu ca simbol creștin însă, ci cu o veche semnificație păgână a cultului solar; motivul este un element de continuitate, des întâlnit în arta populară printr-o bogată varietate de modele și prin tipare vechi, unele asemănătoare cu cele întâlnite pe teritoriile locuite de celți. Virginia Cartianu, „Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească,” Editura Univers, București, 1972, pag. 142.

¹⁶ Proces denumit în alchimie cu termenii solve și coagula, precum și opusul sensu-

orizontal la cel vertical, spirala dublă dobândește aspectul unei învăluiri opuse a două curente în jurul unui ax vertical, respectiv axis mundi asemenea caduceului lui Hermes sau al coloanei vertebrale umane.¹⁷ Spirala dublă, poate fi întâlnită sub diferite forme în cele mai multe tradiții, asedea ea apare și în tradiția noastră arhaică în ceramica de Cucuteni sau pe stâlpii porților de lemn ale caselor etc.

Din punct de vedere esoteric,¹⁸ spirala dublă semnifică mișcarea ce duce de la moartea inițiată la o nouă naștere, purtarea acestui simbol determinând acordarea la ritmurile universului și facilitând trăirea unor stări superioare, extatice.¹⁹ Motivul spiralei este frecvent întâlnit din paleolitic până în zilele noastre, a incitat interesul oamenilor de știință, de la arheologi la istorici ai religiilor, prin semnificații sale profund simbolice de ordin magico-religios și în mod evident al istoricilor de artă, prin efectul său estetic remarcabil.

Conform definițiilor, spirala este un motiv curbo-liniar, care diferă de corespondentul său unghiular meandrul, de formă rectangulară acesta se înfășoară în jurul unui punct central prin linii frânte. Motivul spiralei este răspândit pe teritoriul României începând dinaintea civilizației dacice și a celei romane, existând și astăzi în arta noastră tradițională practică de meșteșugari. Apariția sa este anterioară neoliticului și a cunoscut evoluția în cursul culturii Starcevo-Criș.²⁰

Producțiile artistice ale culturii Cucuteni au fost dominate de linii repetate, cercuri și spirale, care creau un efect de iluzie optică pe vasele, care erau împodobite în acest mod unic. Decorul semnificativ al ceramicii Cucuteni este în spirală, cu un mare număr de variante și combinații, iar figurinele²¹ feminine găsite au torsul plat și sunt ornamentate cu un decor alcătuit din motive geometrice. Cultura Cucuteni, întâlnită și cu denumirea de Cucuteni-Tripolie²² este una dintre cele mai vechi civilizații de pe teritoriul Europei, aceasta a dobândit numele după satul Cucuteni din apropierea Iașului, unde au fost descoperite în anul 1884,²³ primele mărturii arheologice. Cultura Cucuteni cu o vechime de peste 5000 de ani este unică²⁴ în Europa,²⁵ a fost anterioară tuturor așezărilor umane

lui în schimbarea de la un univers la altul.

¹⁷ Rene Guénon, „La Grande Triade.”

¹⁸ Ezoteric, care poate fi înțeles numai de către cei inițiați; ascuns, secret.

¹⁹ Caracteristic extazului; fermecat, încântat, extaziat.

²⁰ Cultura Starcevo-Criș este un aspect local al celui dintâi complex cultural important și de proporții, localizat în spațiul sud-est european Protosesklo-Sesklo-Starcevo-Criș-Koros-Karanovo I-Kremikovci, complex care este conectat procesului neolitizării, legat de apariția și dezvoltarea neoliticului, precum și de crearea unor aspecte regionale generate în cadrul unei unități interconectate. Lazarovici 1979, 15; 1984, 49.

²¹ Statuetele antropomorfe descoperite nu prezintă trăsături grotești sau furioase, statuete masculine sunt puține și au fețele acoperite de măști, iar cele feminine sunt prevăzute cu picioare lungi și zvelte, sunt grațioase, lipsite de măști și prezintă tatuaje pe corp, nu există statuete care să ilustreze sclavi înălțuiți sau figurine sacrificate, un semn clar al unei civilizații egalitare și pacifiste.

²² Cultura Cucuteni, în engleză Cucuteni-Trypillian culture și în ucraineană Трипільська культура.

²³ Cu o sută douăzeci și cinci de ani în urmă, Teodor Buradas și Grigore Butureanu cercetători români, au descoperit primele vestigii ale acestei vechi civilizații, iar după doisprezece ani de la descoperirea cercetătorilor români, în sudul Kievului, în localitatea Tripolie au fost descoperite unele elemente, care erau asemănătoare celor din cultura Cucuteni, fapt care îi determină pe numeroși cercetători să considere ca fiind potrivită denumirea de Cultură Cucuteni – Tripolie, chiar dacă românii au descoperit anterior măturile „marii tradiții spirituale.”

²⁴ A înflorit în partea central-estică a Europei acum aproximativ șapte mii de ani, o fascinantă și complexă cultură străveche, pe teritoriul României, recunoscută drept prima civilizație a Europei.

²⁵ S-au identificat unele concordanțe, doar între ceramica Cucuteni și o ceramcă dintr-o cultură neolitică de pe teritoriul Chinei, însă cele două culturi au fost situate la o distanță temporală foarte mare, de circa un mileniu una față de cealaltă, ceramica Cucuteni fiind anterioară celei din China.

din Sumer și Egiptul Antic și avea o întindere pe o arie de 350 000 kmp kilometri pătrați pe teritoriul României de astăzi, al Republicii Moldova și al Ucrainei. Cultura Cucuteni s-a propagat în Moldova, nord-estul Munteniei, sud-estul Transilvaniei și în Basarabia.²⁶

Conform descoperirilor, cei care au realizat cultura Cucuteni au fost cei dintâi, care au constituit o organizare a așezărilor mari proto-urbane, acestea integrau clădiri dispuse în cercuri concentrice, cu locuințe²⁷ mari, dispuneau de vetre interioare, îndeletnicindu-se cu vânătoarea, agricultura și meșteșuguri casnice, amintind aici țesutul, olăritul, confecționarea uneltelor. Specialiștii vorbesc despre un cult²⁸ al zeiței-mamă, dovadă fiind statuetele antropomorfe descoperite.

În anul 1939, Mircea Eliade vorbea occidentalilor despre Cultura Cucuteni, astfel „România are o proto-istorie și o preistorie remarcabile. Aici, pe pământul nostru, a crescut un fenomen „originar.” Aici s-au manifestat simboluri, s-au transmis tradiții. Originea unui simbol prețuiește cât descoperirea unei dinastii de faraoni.” Între aceste motive întâlnim un derivat al motivelor solare, mai cu seamă în vestul și în sud-vestul țării, respectiv în Bihor, Arad și o parte a Banatului, aici există cunoscutul motiv al coarnelor berbecului.²⁹

3. CRUCEA

Crucea deține multe forme de reprezentare, nu doar în creștinism, ci și în alte tradiții,³⁰ una din formele sale extreme fiind svastica, un simbol al polului, cuaternarul este un simbol al multor manifestări, care au loc în cosmos și aici amintim cele patru elemente, cele patru cicluri ale umanității aur, argint, bronz, fier, cele patru caste, cele patru vârste ale vieții, etc. Singurile simboluri cunoscute multor popoare sunt acelea, care se raportează la fenomenele cosmice, astfel vom căuta diferite semnificații ale crucii, în perioadele anterioare aparițiunii creștinismului și vom înțelege răspândirea acestui motiv decorativ pe întregul pământ, evitând eroarea de a considera crucea un simbolul exclusiv al Mântuitorului.

Crucea a reprezentat frecvent raza vânturilor și prin extensie aerul sau cerul, așa încât o întâlnim cu acest înțeles în vechile monumente ale Mexicului și în Peru, precum și în Assiria unde Zeul Cerului, Anu era simbolizat printr-o cruce cu patru brațe egale, formând raze împrejurul unui romb, acest semn în scrierea cuneiformă, înseamnă soare. Crucea greacă este o cruce cu brațe egale și ca reprezentare, apare pentru prima dată în scrierea egipteană. Cruce solară reprezenta cerul și soarele timp de secole, în Caldeea, India, Persia și în Grecia, există într-o scenă care reprezintă un sacrificiu al zeului Mithra în Persia, ilustrat pe o piatră săpată și unde soarele este simbolizat printr-o cruce înconjurată de un cerc oval, având contururile în zigzag, motiv care se întrebuițează în covoarele

²⁶ Artefactele culturii Cucuteni sunt alcătuite din statuete și vase din lut, fiind caracterizată de o ceramică superioară, abundent și divers pictată, cromatica ceramicii Cucuteni era susținută prin culorile roșu, alb și negru, întâlnindu-se și unele variații generate de temperatura de ardere a vasului, iar ca formă vasele au cunoscut variații de la pahar la vase mare de tip amforă.

²⁷ Locuințele aparținând culturii Cucuteni aveau în unele cazuri, în podeaua locuințelor oase umane, fapt care se constituie într-o posibilă argumentare a faptului că oamenii se îngropau la temelia caselor, într-un mod ritualic, lucru ce pare să justifice lipsa necropolelor.

²⁸ În cultura Cucuteni, populația mai practica și diferite culte solare marcate pregnant prin pictură.

²⁹ Coarnele berbecului motiv simbolic, răspândit la multe popoare care practicau păstoritul ca semn al ocupațiilor de bază; moldovenii au utilizat acest ornamental în decorul covoarelor, lăicerelor, păretarelor ca un semn al manifestării dorinței de a avea turme bogate de oi.

³⁰ Rene Guénon, „Symbolisme de la Croix,” Ed. Vêga. Paris. 1931.

noastre, cu numeroase variante. Foarte răspândită crucea ca motiv se întâlnește chiar și în China, unde simbolizează pământul. Crucea latină este o cruce a cărei braț vertical este mai lung decât celalalt. Reprezenta simbolul vieții în Asia și la celti și germani, simboliză ciocanul Zeului Cerului, adică ilustrează viața și fecunditatea. Înțelesul de viață, asociat crucii în Palestina este generată de faptul că această cruce în T este doar o variantă a crucii numită ansată, a cărei patru brațe se finalizează în formă de ciocan și care poate fi întâlnită în Egipt și pe întreg țărmul vecin, deținând aceeași semnificațiune. Crucea în T este o cruce în formă de T și poate fi întâlnită în Palestina, la cei și germani, iar ulterior au adoptat-o creștinii din catacombe.

Dobândesc importanță crucile funerare,³¹ iar ulterior motivul crucii a primit o orientare religioasă, crucea³² semnificând ideea de dumnezeire, iar cercul lumea dominată de Dumnezeu.³³ Putem cu certitudine presupune, că unele reprezentări ale fenomenelor cosmice, dobândesc în mod spontan o formă identică la popoarele diferite, fără a exista elemente de împrumut sau comunicare așa cum este de exemplu cazul soarelui reprezentat printr-un disc, luna ilustrată de un corn și crucea cu brațe egale este imaginea celor patru puncte cardinale.

În creștinism Crucea este asimilată Arborelui Cosmic, pentru că „prin Cruce = Centru se operează comunicarea cu Cerul.”³⁴ Intersecția a două axe rectangulare, unul vertical și unul orizontal au creat Crucea verticală, Axul vertical constituind Axul Lumilor, respectiv Axis Mundi, iar cel orizontal ilustrând planul existențial, așa dar acolo unde acestea interferează se găsește Centrul, ce dă acces la ambele direcții.

Alt simbol face referire la Centru, aici vorbim despre „Crucea orizontală, ceea ce înseamnă crucea cu brațe egale trasată în planul orizontal, care reprezintă un anumit plan de existență”³⁵ este vorba de planul fizic, respectiv Lumea terestră. Crucea orizontală este simbolul Lumii terestre în expansiune, pornind din Centru, centrul crucii, care ilustrează Principiul lui, dacă este înscrisă într-un cerc, circumferința simbolizează în funcție de optica la care ne raportăm, limitele extreme ale Lumii pe care o reprezintă. „Una dintre formele cele mai remarcabile a ceea ce numim crucea orizontală ... este figura svastice ... ce pare să se reatașeze direct Tradiției Primordiale, căci o întâlnești în cele mai diverse țări, ... din epocile cele mai vechi, ... din Extremul Orient în Extremul Occident Swastica este simbolul, emblema Polului; căci în adevăr, Lumea se învârtă în jurul lui, Polul însuși rămânând imobil și neafectat de mișcarea pe care o produce; swastica nu figurează Lumea, ci acțiunea Principiului asupra Lumii.”³⁶ Crucea orizontală formată din două axe rectangulare este statică, svastica reprezintă forma sa dinamică, reprezentările svastici sunt ilustrate în diferite figuri cu patru sau mai multe brațe îndoite în unghi drept sau curbate, indicând mișcarea în jurul centrului imobil, ca în cazul în care am supra-

³¹ Cruci funerare vechi de șapte secole de la Ariniș, acestea sunt unice pe teritoriul României, aparținând unui vechi cimitir dispărut, atestat în documente din secolul al XIV-lea.

³² Cruce închisă în cerc de tip celtic, sat Ariniș, sec. al XIV-lea Crucea în X, reprezentată identic în cele două culturi este unul dintre ornamentele simbol cele mai răspândite în România și a fost atestată în epoca bronzului, a fost adoptată în era creștină cu numele de crucea Sfântului Andrei sau crucea greacă a lui Isus cu monograma sfântului, după două litere grecești, constituie un motiv uranian, care simbolizează soarele și reprezintă la rândul său un element de continuitate.

³³ Gheorghe Aldea, „Sculptura populară românească,” București, 1996, pag. 100.

³⁴ Mircea Eliade, „Images et symboles,” Editura Gallimard, Paris, 1952, pag. 215.

³⁵ René Guénon citat de Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Editura Cartea Românească, București 1981, pag. 78.

³⁶ René Guénon citat de Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialăc,” Editura Cartea Românească, București 1981, pag. 78-79.

pune două litere S încrucișate sau cazul svasticii clavigere, alcătuită din patru chei. Cele două sensuri de rotație, pe care le poate indica sugerează dublul curent al energiei cosmice Yin și Yang, iar acest simbol este foarte răspândit la români, având o atestare din timpul geto-dacilor și continuă să existe până astăzi în arta populară.

Simbolurile ornamenticii sacre românești sunt cele mai importante în imageria poporului român și care au directă legătură cu spiritualitatea pelasgo-daco-românescă. Crucea gammată este cunoscută sub denumirea de svastikă, are forma unei cruci cu brațe frânte în formă de cârlig, uneori bratele sale sunt îndoite în formă de cârlige rotunjite, caz în care este denumită Tetrascel. Denumirea crucii gammate sau gammadion-ului este generată de faptul că pare a fi alcătuită din patru litere gamma în formă majusculă, literă aparținând alfabetului grec. Atunci când cârligele sunt îndoite și orientate spre stânga, crucea se numește svastikă, fiind însă întâlnită și cu denumirea de filjot, cuvânt vechi de origine saxonă însemnând mai multe picioare. Semn larg răspândit în săpăturile realizate în Asia-Mică la Hissarlik, pe locul în care se ridica vechea Troia, se găsește incizată pe discuri de dimensiune mică din lut, care serveau de prisnel³⁷ la fusele femeilor, în Grecia ca de altfel în tot Archipelagul, acest gen de cruce împodobește ceramica primitivă cu ornamente geometrice. Tot incizată pe monede în Grecia și Asia-Mică, această cruce se întâlnește în Tracia, Macedonia și Italia în săpăturile, ce au scos la lumină o civilizație anterioară etruscilor și de unde s-a răspândit în toată arta romană, așa cum se poate observa pe mozaicuri și în picturile murale, ulterior în catacombe fiind întâlnit de această dată ca ornament, care decora veșmintelor preoțești.

Provinciile romane au cunoscut și ele acest semn, care apare la populațiunile celtice mai des și în țările danubiane, acest motiv incită interesul, pentru că în spațiul carpato-danubiano-pontic prezența sa poate fi urmărită ca evoluțiune încă de la origine. Din acest motiv arheologii au găsit în Caucaz, exemplare foarte vechi în siturile care au fost descoperite morminte datând încă din epoca bronzului și a ferului, așa încât crucea gammată³⁸ poate fi identificată ca un motiv, care ilustrează o deosebire semnificativă între popoarele de origine semitică și cele ariane, care și-au împrumutat numeroase alte motive și simboluri.³⁹

Simbolismul svasticii este unul larg răspândit în tradițiile antice, însă svastica este un simbol sacral de la origine și până în prezent, nu este un simbol exclusiv oriental așa cum se consideră uneori, aceasta poate fi întâlnită atât la amerindieni cât și în Europa antică, la greci, la celți, fiind totodată și un semn al lui Christos până în perioada de final a Evului Mediu.

³⁷ Prisnel, capătul conic inferior al fusului de tors, care face ca fusul să se învântească mai ușor.

³⁸ Crucea gammată are nu caracter atât ornamental, cât și o semnificație simbolică după cum indică existența sa frecventă pe morminte, altare sau pe idoli, etc., pretutindeni se considera că manifestă influență asupra sorții omului, în India numele acesteia este analog cu cuvintele grecești „ev esti,” care însemnează „este bine,” fiind considerată un talisman și se regăsește amintită în Ramayana, din cele mai vechi inscripții budhiste în care poate fi întâlnită, tradiția o aduce până în zilele noastre, când hindușii o desenează pe pragul casei lor în zile de sărbătoare; astăzi crucea gammată și-a pierdut caracterul său de talisman, doar în India și în Islanda se mai crede încă în puterea sa magică, iar prosperitatea, soarele, fericirea în zona Egipto-Assiriană, unde crucea gammata nu a fost întâlnită, aici popoarele au avut ca purtător de noroc, motivul denumit crucea ansată sau cruce de viață, o cruce cu brațe în forma lui T, frecvent întâlnită în antichitate din Persia până în Egipt.

³⁹ Concluzia care rezultă este aceea că lumea veche poate fi divizată pe două nivele astfel, unul arian caracterizat prin simbolul crucii gammate și al doilea, cel egipto-semitic caracterizat prin lipsa acesteia.

Svastica aparținea cultului solar din epoca bronzului ale cărei urme au fost descoperite ca manifestare încă de la începuturile sale și pe teritoriul țării noastre, acest simbol se găsește în țările în care au trăit pelasgi și este semnul distinctiv al raselor ariene mai cu seamă al ramurii tracilor, din care se trage și poporul român, prin daci. Svastica are forma a două litere suprapuse, respectiv doi „Z” care se transformă în S, păstrând însă același înțeles, indicând deținătorii legitimi ai Polului, ai Centrului Lumii, Maica Pământ și Tatăl Cer, cei doi Zamolxe. Însă, pentru cei doi S înțelesul este dublu cei doi șerpi ai creației, cei doi Zamolxe, amândoi reprezentați prin simbolul șarpelui și o variantă a numelui Zamolxe - Salmoxe. Tradiția românească spune că Osia Lumi se sprijină pe un balaur-șarpe încolăcit în jurul său, putem privi din perspectiva simbolismului caduceului hermetic, în care cei doi șerpi sunt încolăciți în jurul Arborelui Lumii, pentru a se uni la vârful acestuia concepând aurul hermetic, strălucirea spirituală și puterea deplină asupra Polului și svasticii, care îl desemnează. Însă se mai consideră că ar avea o legătură cu păcatul primorial, unde ne este ilustrat șarpele încolăcindu-se pe trunchiul Arborelui, ori șarpele este prezentat ca un element uranic el apărând de undeva din frunzișul Arborelui Vieții.

Pentru că tradiția românească este una de origine hiperboreană-pelasgică găsim unele credințe, care se referă la Centrul Lumii, așadar se crede că pământul este înconjurat de Apa Sâmbetei și este încă bine cunoscut că Apa Sâmbetei este matca tuturor apelor, aceasta se află într-o permanentă fierbere asemenea Dunării la Cazane, unde se considera că se află cetatea lui Dumnezeu și Mărul Roșu, din care ies toate apele lumii pentru a se răspândi în lume și a reveni la Mărul Roșu, iar Marea în care se găsește Mărul Roșu este Marea Neagră, Mărul Roșu fiind Osia Pământului Cardines Mundi / Axis Mundi.

Svastica este un simbol al Centrului, însă acesta mai are un sens acela de semn solar, ceea ce înseamnă că el este hierogliful lui Apollo, ipostaza saturnică a lui Zamolxe, ca dătător al luminii, știm din mai multe izvoare antice că Hiperboreea era patria de origine a lui Apollo, iar Clement din Alexandria se referă la Zamolxe cu epitetul expres de Hiperboreu. Pentru că Zamolxe este considerat Tată și creator al oamenilor, a fost numit de asemenea Zeul Om, astăzi se mai păstrează ca denumire, vârful Omu cel mai înalt al munților Bucegi și în traliul confirmării tradițiilor românești, care sunt legate de Centrul Lumii, trebuie amintit faptul că principalele culmi ale munților Bucegi, privite dinspre nord ilustrează forma svasticii, așa încât Centrul Lumii devine identic cu Muntele Cosmic prezent în legende tradiționale și trebuie subliniat aici că această figurație nu se mai găsește altundeva în lume. Astfel, cel care posedă în mod legitim svastica, întocmai ca semn arhetipal, simbolizând printre altele mișcarea are puterea de a învârti roata lumii este stăpân al marilor și micilor mistere, precum și distribuitor al vieții și al morții. Este Ler Împărat,⁴⁰ identic cu

⁴⁰ Ler Împărat din basme, reprezintă numele atribuit în mod generic celui, care stăpânește un teritoriu ce nu poate fi delimitat concret nici în timp și în spațiu și timpul ca și spațiul țin de etern, de mit, numele lui Zamolxe este extras de la Împăratul Lumii, Ler care în basme se umanizează și paradoxal își menține prerogativele de stăpân absolut, iar prezența sa este întâlnită într-un text sacral, ca în colind, prin formula cunoscută astăzi, Leru-i, Doamne, Ler, din care marchează înțelesul cuvintelor prin, Sfânt îi Domnul Sfânt; în cazul basmelor, Ler Împărat are calități deosebite prin care se apropie însă de sfinții ce urmează reguli morale și unde adevărul, dreptatea, istețimea, iubirea, cinstea, vitejia, curajul sunt puse la încercare de cei care aspiră la poziția împăratului; Împăratul deține puteri miraculoase, iar aspiranții la titlul acestuia, Feții-Frumoși trebuie să-și dovedească calitățile și astfel sunt trimiși și pe Tărâmul Celălalt, loc în care au fost și împărații la timpul lor; Ler Împărat coagulează modelul arhetipal al dacului inițiat, care îl reprezintă pe Marele Rege al Lumii este ceea ce în timpul istoric întâlnim prin IO, grup de litere alăturat numelui Voievodului Ștefan cel Mare în epoca medievală, IO fiind înțeles ca alesul, reprezentantul lui Dumnezeu, al Celui Sfânt - Iahavanus-Ianus-Ionus-Ion-Io, echivalentul lui Iahve, Iahavanus-Iahvanus-Iahva, pe care Mihai Eminescu l-a numit

Regele Lumii stăpân al rohmanilor⁴¹ și al muntelui Om din Centrul Lumii, stăpânul Polului Getic cum îl numește Marțial.⁴²

Crucia gammată, nu apare fără o semnificațiune eminamente simbolice și de fiecare dată identică cu ea însăși, chiar dacă uneori are trei picioare ca în cazul triscelului sicilian sau cinci picioare cum poate fi remarcat pe monedele din Macedonia. Așadar, admitem unitatea originii acestui motiv și cercetăm astfel încât să aflăm, care este explicația pentru răspândirea sa. O teorie marchează faptul că este un simbol sui-generis al arienilor din Apus, cunoscuți sub numele destul de vag pelasgi⁴³ și care

Iehova.

41 Rohmanii sau blajinii sunt ființe blânde și evlavioase, care trăiesc departe de lume, pe apa Sâmbetei.

42 Marcus Valerius Martialis, cunoscut de români ca Marțial s-a născut aproximativ la 1 martie 40 d. Hr., la Calatayud și a decedat aproximativ în anul 103 d. Hr., la Calatayud; este considerat a fi creatorul epigramei moderne, a fost poet latin și este cunoscut pentru cărțile sale de epigrame, în care cu o glume ironice, umorul caustice, ilustrează în cuvinte imagini din viața diversă a Romei din timpul împăraților Domițian, Nerva și Traian.

43 Pelasgii și populațiile structurale cu nume diferite în timp și spațiu, precum hiperborei, arimi, ramani, sciți vechi, geți, valahi, ocupau un areal foarte mare pe suprafața Europei cu centru localizat în spațiul carpato-danubiano-pontic așa cum au stabilit arheologii contemporani, pe baza unor probe materiale incontestabile, care se găsesc doar în această parte a Europei de răsărit și aici amintim numele arheologului Marija Gimbutas; confuzia creată între identitatea pelasgilor și a hiperboreinilor este una facilă și aici subliniem argumentând cu rândurile lui Pindar cronicar din secolul V î.H., care în Olimpicile III 28, notifică faptul că Hiperboreu era fiul lui Pelasg, iar despre hiperborei sursele clasice abundă și aici amintim Diodor Siculus, Pomponius Mela, Pausanias, Pindar, Strabo și așa mai departe, prin activitatea lor au consemnat atestarea prezenței lor la nordul Dunării, aemeni Pelasgiilor și mai exact îl identificăm pe Clemens din Alexandria care indică în Stamateis IV, 213 semnalând faptul că Zamolxis era Hiperboreean; pământul negru precizat de Pausanias se afla la nord de Dunare și cel din spațiul Basarabiei este apreciat încă în zilele noastre și mai trebuie subliniat că datorită existenței acestui pământ cu calități deosebite țara noastră era considerată grănarul Europei; apoi exploatarea minereurilor și a aurului este un alt argument și aici exemplificăm prin a aminti câteva zone cum sunt Baia de Fier, Baia de Arama și în mod evident munții Apuseni, deci putem sublinia că Prometeu nu putea să o realizeze decât tot în limitele integrate acestui spațiu și aceasta pentru că nu se găsea aur în Europa decât în Spania; pentru a identifica precis centru spațiului populat de pelasgi sunt încă numeroase argumente, însă localizarea în timp a fenomenului pelasg poate fi oarecum dificilă și aceasta pentru că indicatorul oferit de cele două potopurieste instabil, așadar în Geneza 9 și 10 identificăm că cel dintâi dintre cei trei fii ai lui Noe a fost Sem, iar descendenții acestuia au fost după cum urmează Elam, Asur, Arpac-sad, Lud și Aram și mai aflăm că descendenții lui Arpcsad au fost Selah, Eber, Ioctan, precum și Peleg și tot așa, însă întrerupem aici procesul de enumerare la Peleg, pentru că în zilele sale, aflăm că s-a împărțit pământul, chiar cuvântul pelasg semnifică împărțire; tot ca argument ne orientăm privirea spre Peleaga, Vârful de la înălțimea de două mii cinci sute nouă metri, iar Peleg seamana Peleaga cel mai înalt vârf al munților Retezat și aici ne reamintim că Asin și Pausanias au scris că pe înalte culmi ale munților s-a născut Pelasg; însă pentru a înțelege mai bine această epocă amintim ce scria prefața cărții sale „Cultura și Civilizație” arheologul mai sus amintit, Marija Gimbutas profesor eminent al Universității California din Los Angeles, care prin rândurile sale nota „... România este vatra a ceea ce am numit Vechea Europă, o entitate culturală cuprinsă între 6500 - 3500 î. Hr., axată pe o societate matriarhală, teocratică, pașnică, iubitoare și creatoare de artă, care a precedat societățile indo-europene patriarhale de luptători din epocile bronzului și fierului (...) Uluitoarele descoperiri făcute în România și în alte țări învecinate după cel de al doilea război mondial, asociate datărilor cu radio-carbon, au făcut posibilă înțelegerea importanței începuturilor culturii vechi europene, o cultură a unei societăți de agricultori. A devenit de asemenea evident că această străveche civilizație europeană precede cu câteva milenii pe cea sumeriană. Aceste date fac imposibilă ipoteza conform căreia civilizația războinică și violentă a sumerienilor ar fi fost cea mai timpurie de pe glob. În Vechea Europă nu existau fortificații elaborate și nici arme de luptă. Absența reprezentărilor privind societatea războinică sau condusă de bărbați reflectă o structură socială în care femeile aveau rolul principal și în care atât bărbații cât și femeile activau în mod egal întru binele comun. A fost o perioadă de reală armonie în deplin acord cu energiile creatoare ale naturii. Trebuie ca de acum încolo să recunoaștem realitățile și modul de viață al epocilor neolitice și a cuprului, care însemnau mai mult decât semănatul, culesul, măcinatul și coacerea pâinii ori ridicarea caselor (...); marele istoric și mitolog român Nicolae Densușianu spunea despre poporul pelasg următoarele „... pelasgii au fost cei dintâi care au adunat în societate familiile și triburile răspândite prin caverne, prin munți și păduri, au întemeiat sate și orașe au format cele dintâi sate, au dat supușilor lor legi și au introdus modul lor de viață mai blând. (...) Pentru poporul grec, pelasgii erau „ cei mai vechi oameni de pe pământ,” Rasa lor li se părea atât de arhaică, atât de superioară în concepțiuni, puternică în voință și în fapte, atât de nobilă în moravuri încât tradițiunile și poemele grecești atribuiiau tuturor pelasgilor epitetul de dioi-divin, ce ei întru adevăr l-au meritat prin darurile lor fizice și morale.” ; astfel aflăm că istoria nu își cunoaște debutul în Sumer, ci în spațiul Carpato-pontic în țara Geei, cea care a detminat ca formă de conducere matriarhatul și al lui Pelasgos, care a fost născut din pământ negru și astfel ceea ce Marija Gimbutas numea generic Vechea Civilizație Europeană, dobân-

se crede că ar fi străbunii popoarelor din Grecia cea mai veche, din Italia și din bazinul Dunării.

Esta deja cunoscut că ornamentarea obiectelor, prin incizie este cu mult mai veche decât cea pictată, astfel crucea gammată descoperită la Hissarlik pe locul unde a fost Troia este incizată pe prisnelele din lut și are aceleleași trăsături și caracter cu ceramica din siturile din Nordul Italiei unde a fost studiată civilizația anterioară etruscilor. Putem admite că Troia și Etruria au realizat comunicare între ele în epocă preistorică, însă mai logic estimăm că motivul crucii gammate incizat în lut a fost introdusă în aceste țări de un singur popor, care cunoștea și deținea deja simbolul.

Cercetările istorice și etnografice au demonstrat că locuitorii Troiei erau originari din Tracia și de asemenea că etruscii, ca de altfel și alte popoare italiene au pătruns în Italia pe la Nord, venind și acestea tot din bazinul Dunării. Așa dar, prima cruce gammată și originea acesteia trebuie căutată în spațiul străbunilor noștri, trebuie amintit că pe monedele din Macedonia și cele din Tracia a fost identificat tetrascelul și triscelul, la Atena crucea gammată se găsește pe ceramica veche, care datează din epoca geometrică astăzi se știe ca Atica a fost la început locuită de traci.⁴⁴

În România, cele mai vechi semne ale svasticii au fost găsite în Transilvania, la Bod lângă Brașov la Turda, dar și în alte localități datând din epoca pietrei. Mai exact putem aduce în atenție aici, piesa din aur aparținând tezaurului getic de la Băiceni,⁴⁵ din secolul al IV-lea î. Hr., așa cum se poate vedea este vorba de o formă a svasticii cu brațe curbate, care sunt alcătuite din patru capete de cai. Tot aici putem vorbi despre motivul popular din broderiile bucovinene,⁴⁶ în care este vorba despre două svastici cu mărimi diferite suprapuse sau altfel spus svastica mare cea cu brațe curbate o integrează pe cea de a doua, reprezentând astfel svastica clavigere alcătuită din patru chei și de remarcat este faptul că cele două svastici au sensuri opuse de rotație. Aceste forme de reprezentare schematică ale relației stabilite între Moksha Eliberarea și ciclurile istoriei și renașterii din tradiția jainistă⁴⁷ în India,⁴⁸ se poate remarca semnul svasticii cu brațe frânte în unghi drept. „Marea Mamă stăpâna animalelor, pe un vas beoțian”^{49 50} este ilustrat și poate fi remarcat cu ușurință semnul svasticii cu brațe frânte, aici figurat de șase ori, trei dintre acestea sunt marcate. Putem aduce în discuție aici amintind cele douăsprezece plăci

dește în mod fundamentat denumirea de civilizație pelasgă.

44 Maspero spunea următoarele, „...Popoarele ariane primitive Apusene, care au năvălit în peninsula Balcanică și au colonizat Tracia, au trecut apoi cele două brațe ale mării care le despărțiau de Asia la o epocă foarte veche și au dus acolo cele mai multe denumiri pe care le-au implantat de mult în patria lor din Europa. Astfel se găsesc Kebrene la poalele Balcanilor și un oraș Kebreni lângă Ilion.” Gaston Camille Charles Maspero s-a născut la 23 iunie 1846 și a trăit până la data de 30 iunie 1916 și a fost un egiptolog francez.

45 Reproducere după Ion Miclea și Radu Florescu, „Geto-Dacii,” Editura Meridiane, București, 1980, planșa 34.

46 Reproducere după Romulus Vulcănescu, „Mitologia Română,” Editura Academiei Române, București, 1985, pag. 161.

47 Jainism, cu denumirea tradițională Jain Dharma reprezintă una din cele mai vechi religii și filozofii ale lumii, cu rădăcini în India antică și chiar anterior în cea preistorică, aici tradiția menționează că propovăduitorii credinței au fost o succesiune de douăzeci și patru de Jinas cuceritori sautirthankarași și între aceștia cel din urmă, Mahavira care înseamnă marele erou, prin secolul al VI-lea î. Hr. aproximativ, a deținut o însemnătate esențială, pentru că anumiți istorici l-au considerat drept fondator al jainismului modern.

48 Reproducere după Heinrich Zimmer, „Introducere în civilizația și arta indiene,” Editura Meridiane, București, 1983, pag. 124.

49 Reproducere după Pierre Levşque, „Aventura greacă,” vol. I, Editura Meridiane, București, 1987, pag. 146.

50 Beoția, este un ținut localizat în centrul Greciei, mai exact între Golful Corint și Golful Eubee, cu capitala modernă denumită Levadeia, iar capitala antică cunoscută cu denumirea Teba, spațiul teritorial al provinciei antice Beoția este astăzi parte a unităților de administrație Atica și Boeția.

din piatră, care conțin simbolul crucii.⁵¹ Aceste plăci au fost descoperite de William Niven în Mexic la începutul secolului al XX-lea și a fost estimată vechimea lor ca fiind mai mare de doisprezece mii de ani, colecția este formată dintr-un număr de peste două mii șase sute de astfel de plăci, cu imagini ce ilustrează în mod evident imaginea crucii orizontale în formă statică, cea înscrisă într-un cerc, precum și numeroase alte simboluri generate de acestea, de asemenea se observă imaginea svasticii, cu brațe frânte în unghi drept, cea cu brațe curbate, precum și svastica alcătuită din patru chei. Amintim de asemenea tot aici numeroase motive ornamentale ilustrate, prin scrijelire pe reprezentări ale Coloanei Cerului în tradiția populară românească.⁵² Aceleași simboluri pot fi observate, crucea orizontală simplă alături de numeroase alte reprezentări derivate ale acesteia, crucea înscrisă în cerc și bineînțeles svastica cu patru brațe curbate sau cu mai multe brațe, se poate identifica și imaginea a svasticii cu brațe frânte.

De la arieni svastica a trecut în cultul creștin și este forma primitivă a crucii. Cultul svasticii a continuat să existe și în Dacia romană, acest semn a fost identificat pe o inscripție a cohortei Dacice I, Aelia Dacorum, aceasta era cu brațele orientate spre răsărit. Svastica apare pe piatra de mormânt a lui Negru vodă cu acest sens de semn al mișcării, desemnând cele douăzeci și patru de ore cosmice, deoarece mișcarea sa indică douăzeci și patru de poziții pe cvadratura cercului ceea ce îl preface pe Negru Vodă un mesager al centrului, al muntelui polar. Svastica a continuat să existe de-a lungul timpului, pentru poporul român și a avut o importanță fundamentală, frecvența cu care apare pe monumente în biserici, pe broderiile costumelor tradiționale, pe podoabele bisericesti vechi, pe pergamentele voevodale, etc., marchează puternic această considerație, iar ca exemplu amintim aici că acoperământul mormântului din anul 1477⁵³ al Mariei de Mangop, cea de a doua soție a lui Ștefan cel Mare este împodobit cu svastici, acestea pot fi remarcate pe un detaliu din voalul de mormânt, de la Putna al Măriei de Mangop,⁵⁴ printre motivele broderiei, se regăsesc aceste două reprezentări ale svasticii și aceste forme se mai regăseau și în pictura bisericii Trei-Ierarhi din Iași. Svastica devine din anul 1918, simbolul mișcărilor antisemite în Germania, Austria și în alte țări, în România a fost semnul Ligii Apărării Național Creștine a profesorului A. C. Cuza și a Partidului Național Creștin. Însă sensul inițial simbolului vieții a fost „deturnat” de nazism și hitlerism, iar svastica nazistă a devenit simbolul mișcării național-socialismului, iar în zilele noastre svastica este un simbol blamat și interzis, fiind asociat cu identitatea nazistă.

Putem astfel argumenta așa încât suspiciunile generate de regimul nazist profanatoare orientate spre acest străvechi simbol, să fie înlăturate, astfel „în Occident, ... , svastica a fost în vechime una dintre emblemele lui Cristos, păstrându-și această semnificație până către sfârșitul Evului Mediu. ... acest simbol este și astăzi prezent în semnele mănăstirii carme-

51 Reproducere după James Churchward, „Mu – continentul dispărut,” Editura Sae-culum, I. O., Editura Vestala, București, 1996, pag. 135.

52 Reproducere după Romulus Vulcănescu, „Coloana Cerului,” Editura Academiei Române, București, 1972, pag. 20.

53 Inscripția mormântului de la mănăstirea Putna este realizată în limba slavonă se poate constata de jur împrejurul câmpului decorativ al lespezii din marmură, doamna Maria de Mangop fiind decedată la data de 19 decembrie 1477, astfel pe inscripție se află scris următorul text „În anul 6985 (= 1477), luna decembrie 19, a răposat binecredincioasa roabă a lui Dumnezeu Maria, doamna binecredinciosului Io Ștefan Voievod, domnul Țării Moldovei, fiul lui Bogdan Voievod.”

54 Reproducere după Octav Monoranu, Ion Miclea, „Putna,” Editura Sport -Turism, București, 1977.

liților din Loudun,⁵⁵ mai mult chiar „găsim svastica și pe cea mai veche sinagogă din lume, și anume Altneusynagoge din Praga.”⁵⁶

(continuare în numărul viitor)

55 René Guénon, „Simboluri ale Științei Sacre,” Editura Humanitas, București, 1997, pag. 73-75.

56 Vasile Lovinescu, „Al patrulea hagialâc,” Editura Cartea Românească, București, 1981, pag. 78.

Plastica mică în cultura Cucuteni

Delia Brândușescu

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: deliabrandusescu@yahoo.com

Urmărind parcursul sculpturii, ca o constantă care a însoțit umanitatea îndeaproape, este necesar să ne oprim atenția asupra culturii Cucuteni.

Vom încerca să analizăm posibilele conexiuni ale sculpturii monumentale contemporane cu plastica neolitică realizată în tehnica pământului ars pornind de la tradiții plastice foarte vechi, pentru a descoperii afinități ale creatorilor de atunci și de astăzi.

În zona carpato-danubiano-pontica de a lungul timpului s-a dezvoltat o veritabilă cultură a pământului și a lemnului, aici își găsesc locul unele dintre cele mai importante manifestări ale sculpturii în pământ încă din epipaleolitic (7000-8000) . La sfârșitul paleoliticului se produce într-o manieră absolută și extraordinară, apariția picturii rupestre, tezaure de artă repartizate pe un teritoriu situat între Urali și Atlantic. “Extraordinara unitate a conținutului artistic: sensul aparent al imaginilor nu pare să fi variat de la cca.30 000 până la cca.9 000 î. Hr. și rămâne același în Austrii și pe Don” ¹, Leroi-Gourhan susține teoria difuzării prin contact a aceleiași sistem ideologic. Trecând de la sistemul ideologic al vânătorilor cavelor la descoperirea agriculturii dar și al unui imaginar ce încă ne populează visele, descoperiri covârșitoare ale mezoliticului și neoliticului, observăm că omul este însoțit de aceste obiecte minuscule, uzuale sau nu, întotdeauna încărcate de semnificație și de valoare religioasă², statuat asemenea cu cel al obiectului de artă din toate timpurile.

Când unii cercetători aseamnă plastica mica ce aparține culturii Cucuteni cu cea din cultura Mesopotamiei aceștia își fondează teoria pe studii arheologice de dată recentă, studii ce susțin că aceste tradiții pornesc din matricea Orientului Apropiat de unde se extind spre multiple teritorii printre care și teritoriul României de azi. Asemeni se răspândesc și miturile, ideile și concepțiile religioase apărute în Orient: “Din această cauză, dacă acceptăm utilizarea unei analize într-un cadru largit, nu trebuie să fim surprinși de similitudinile manifestărilor iconografice din zone geografice relativ îndepărtate. Ele își au originea într-o experiență religioasă primară comună care conferă manifestărilor religioase neolitice din nordul Indiei și până în nord-vestul Europei un aer comun”³.

¹ M.Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.23 apud A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, p. 83

² “Mai puțin evidentă este importanta activității imaginare declanșate de intimitatea cu diferite modalități ale materiei. Lucrând cu un silex sau cu un ac primitiv, legând piei de animale sau panouri de lemn, pregătind o undiță sau un vârf de săgeată, modelând o statueta de lut, imaginația decelează analogii nebănuite între diferite niveluri ale realității: uneltele și obiectele sunt încărcate de nenumărate simbolisme, lumea lucrului - microuniversul care confiscă atenția meșteșugarului timp îndelungat - devine un centru misterios și sacru, bogat în semnificații” scria M.Eliade în *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.34, asemenea oricărui atelier de artist din orice epocă îndrăznim să adăugăm noi în calitate de artiști practicieni.

³ Dan Monah, *Plastica antropomorfa a culturii Cucuteni-Tripolie*, Muzeul de Istorie

În neolitic se dezvoltă complexul numit de Marija Gimbutas “Old European Civilization”, complex ce fondează culturile arhaice din Europa de Sud-Est. Dincolo de originile comune cu alte civilizații, “civilizația europeană arhaică” s-a dezvoltat într-o direcție originală distinctă față de culturile Orientului Apropiat și al Europei Centrale și Septentrionale. Către mijlocul mileniului IV se înmulțesc satele apărute de șanțuri sau ziduri și putând să cuprindă până la 1000 de locuitori (“prin comparație, grupurile de locuințe de la Lacurile elvețiene par niște cătune”) ⁴

Cultura Cucuteni aparține neoliticului superior, mileniul III î.Hr., ea se formează pe baza culturii anterioare și strâns înrudite Precucuteni⁵(neoliticul mijlociu) continuând faza a treia de dezvoltare a acesteia care integrează definitiv elementele Boian într-o viziune nouă dominată de spirală, continuând sistemul decorativ într-o evoluție originală, însă transpus cromatic, preluând din cultura Gumelnița folosirea picturii ca procedeu; dar și a culturilor Starcevo-Criș⁶ (neoliticul inferior) și a culturii Vinca ⁷(neoliticul mijlociu), ce au fost principalele transmitătoare ale structurilor religioase orientale. Documentele arheologice sunt în parte opace, posibilitățile lor semantice fiind limitate, ansamblul spiritualității neolitice nu ne mai este accesibil decât fragmentar prin ce s-a păstrat în tradițiile țărănești, continuitatea “locurilor sacre”, și a ritualurilor agrare și funerare. În opinia cercetătorului Emil Moldovan în folclorul Europei de sud-est s-au metamorfozat o seamă de “subiecte” neolitice⁸

Piatra-Neamt, 1997, p. 215

⁴ M.Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, p.43 apud Marija Gimbutas *Old Europe* c. 7000-3500 B.C.,p.6

⁵ Cultura Precucuteni - Cultură din neoliticul mijlociu ocupând Moldova, colțul de SE al Transilvaniei și pătrunzând sub formă de elemente izolate în E Câmpiei Române și în Dobrogea, numită astfel pentru că precede cultura Cucuteni.(...) Specifică este ceramica, cu forme dezvoltate și variate: vase piriforme, vase cu picior, pahare, castroane, capace de secțiune trapezoidală, cu decor incizat adânc și excizat (benzi spiralo-meandrice, cu linii de contur dublate de șiruri de puncte, precum și spirale, cel mai adesea descompuse în cercuri, de obicei marcate de proeminențe unite de diagonale). Aceste elemente se compun în ordonanțe spiralice înfășurătoare, de tip covor fără sfârșit, organizate în registre orizontale. (...)Plastica este caracterizată de un tip specific de figurină feminină steatopigă, cu picioarele atrofiate, terminate conic și cu torsul fusiform. Apare și tipul Gânditorului ” R. Florescu, H. Daicoviciu, L. Roșu *Dictionar enciclopedic de artă veche a României*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1980, p.121

⁶ “Cultura Criș - considerată cel mai vechi complex cultural din neoliticul Romaniei, lipsește doar din estul Munteniei și din Dobrogea și, poate, din Maramureș. Ocupă, prin răspândirea sa, o zonă foarte largă, depășind hotarele României;este întâlnită în Bulgaria, Serbia (sub numele Starcevo),și Ungaria (unde e denumită Koros) și pătrunde spre est până la Bugul mijlociu și spre sud până în Grecia continentală. Reprezintă aspectul local al culturii vest-balcanice de la începutul neoliticului, având puternice legături cu S mediteranean. Sunt cunoscute așezări de bordeie înșirate pe luncile râurilor. Bordeiele, patrulatere, cu colțuri rotunjite, adâncite în pământ, cu acoperiș în două ape, comportă un cuptor scobit în malul unuia dintre pereți. Vasele de lut realizate de purtătorii acestei culturi erau lucrate cu mâna, dintr-o pastă care avea în amestec pleavă sau nisip mărunț. O categorie deosebită o constituie vasele plastice cu decor mimetic;reproducând forma unui burduf sau al pielii unui animal, imită suprafața acestora , de obicei cu ajutorul tehnicii barbotinei. Elementul decorativ predominant îl formează incizia adâncă în formă de linie, zigzaguri, spic de grâu, etc. În aceeași măsură se întâlnește și decorul realizat cu unghia sau cu spatula. Este cunoscută și o categorie de vase (pahare, strachini) lucrate dintr-o pastă fină,folosindu-se ca degresant nisipul; pictate înainte de ardere cu motive geometrice, de obicei pe ond roșu, cu negru sau alb. În cadrul ceramicii pictate se distinge grupa Gura Baciului, cea mai veche descoperită până acum, caracterizată de pictură cu alb pe fond roșu-cărămiziu---șiruri orizontale și verticale de romburi opuse la vârf delimitând mari câmpuri patrulatere. Plastica este reprezentată atât de figurinele zoomorfe, sumar modelate, de cele antropomorfe cu tors plat și bazin proeminent, capul tronconic, cu nasul puternic reliefat și picioarele nediferențiate, sau de cele de tip coloană, aproape cilindrice, cu bazinul și picioarele masive, proeminente și cu figura sumar indicată, cât și de decorul plastic al vaselor, constând din reliefuri aplicate, zoo---și antropomorfe. În grupa Gura Baciului apar și piese de plastică în piatră „capete” antropomorfe asemănătoare cu cele de la Lepenski Vir, dar mai grosolan modelate. Așezări mai importante: Valea Lupului, Leț, Schela Cladovei, Valea Râii ș.a.” R. Florescu, H. Daicoviciu, L. Roșu *Dictionar enciclopedic de artă veche a României*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1980, p.121

⁷ vezi R. Florescu, H. Daicoviciu, L. Roșu *Dictionar enciclopedic de artă veche a României*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1980, p.121

⁸ Emil Moldovan, *Metaforă plastică și simbol la originile artei românești*,Teză de doctorat, coordonator științific, prof. univ. dr. Constantin Prut, Timișoara 2007, pag.152

Culturii Cucuteni îi este specific decorul ceramic pictat înainte de ardere, în două sau trei culori, cu motive geometrice, predominante fiind cele spiralice. Acoperă o arie întinsă de la Carpații Răsăriteni până la Nipru cunoscută sub denumirea de Cucuteni-Tripolie (cu o enclavă în depresiunea Sf. Gheorghe denumită Cucuteni -Ariușd), are mai multe etape, faze stilistice și aspecte locale.

Plastica mică specifică perioadei Cucuteni A (Hăbășești, Cucuteni, Frumușica, Trușești) este reprezentată în primul rând de figurine feminine steatopige⁹, cu torsul plat, schematic realizate și decorate pe întreg corpul cu linii incizate ce formează modele geometrice (romburi, spirale, hașuri în triunghi). Influența culturii Precucuteni o vedem în perpetuarea unor forme figurative feminine cu steatopigie pronunțată, cu tors piramidal. Apar reprezentări figurative în violon. Piese de mobilier. –obiect. Ceramica protocucuteni, cu pictura cruda după ardere, benzi late pline de culoare deschisă contur negru fond roșu-brun.

Conceptul divinității feminine dătătoare de viață s-a cristalizat în cursul neoliticului vechi, ca la începutul neoliticului mijlociu statuetele feminine să devină tot mai numeroase.¹⁰

Vladimir Dumitrescu afirmă în legătură cu aceasta că: "Exemplare valoroase prin înțelegerea plasticii corpului omenesc sau prin detaliile de execuție, unele modelate schematic, iar altele descătuse de constrângerea schematismului, chiar dacă ar putea trăda o anumită lipsă de meșteșug, constituie realizări remarcabile".¹¹

AB (Traian, Frumușica, Corlățeni, Ghelăești)

Importante sunt cele două direcții cardinale: una de redare într-o manieră naturalistă ce tinde spre un realism accentuat-decor pictat tot mai rar - și alta de redare sumară, a corpului omenesc-decor pictat - geometrizare. Reprezentarea realității vizibile a corpului și încercarea de a prezenta ceea ce este îndeobște cunoscut ca important, esențial și necesar sunt constante ale artei, constante ce l-au determinat pe Wassily Kandinski să afirme: "acei artiști cu suflet pur se străduiau să transpună în operele lor esența interiorității, efort care implică de la sine renunțarea la orice aspecte exterioare și întâmplătoare".¹²

Vase binoclu tipice acum, grupuri plastice de dimensiuni mari care ating până la un metru înălțime pot fi considerate pe bună dreptate opere statuară. Celebrul altar de la Trușești este constituit din două figuri puternic stilizate, înalte de un metru, reprezentând divinitatea mamă și jumătatea ei masculină.

Perechea divină este o reușită îmbinare de elemente sculpturale și arhitectonice. Stilizarea formelor este remarcabilă. Brațele sunt aproape inexistente, ele sunt doar sugerate de mici proeminențe care redau poziționarea mâinilor, întinse spre lateral, trimițând cu gândul la crucea grecească (Constantin Prut).

B(Cucuteni, Frumușica, Podei-Târgu Ocna, Valea Lupului) în decoul linear pictat pe ceramică sau pe siluetă apar motive zoomorfe¹³

⁹ deformarea ca procedeu de creație.

¹⁰ Vladimir Dumitrescu, *Arta Neolitică în România*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 52

¹¹ Idem, p. 220

¹² Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994, traducere de Amelia Pavel, p. 16

¹³ "Un foarte bun exemplu de metamorfozare a unor astfel de „subiecte” neolitice în folclor, ar putea să îl reprezinte, ceea ce aici am putea numi „furarea preistorică a Europei”.

Alături de stilizarea deosebit de elegantă a figurinelor steatopige, fusiforme, prelungi cu suprafața puternic lustruită și fără decor, și renunțarea la unele părți din corp (mâini, vârfurile picioarelor) în favoarea formei mari, exagerând unele volume, au rolul de a armoniza liniile corpului uman apar cei doi lobi perforați! Perforarea ca element constitutiv cu valențe estetice și totodată purtător de semnificație va reapare în sculptu-



Fig. 1. Altarul de lut de la Trușești, perioada Cucuteni AB

ra modernă în opera lui Henry Moore, Barbara Hepworth și Ovidiu Maitec. Renunțarea la unele părți din corp în favoarea formei mari, exagerând unele volume este calea principală ce va conduce în sec. XX sculptura de la figurativ la abstract.

Metoda folosită de sculptorii modernii pentru a accentua caracterul monumental – subțierea extremităților, aplatizarea/micșorarea toracelui, busului, în raport cu exagerarea accentuării zonei mediane a bazinului este identică cu metoda făuritorului de imagini prehistoric, semnificația fiind conținută și încifrată în formă.

Toată plastica antropomorfă a culturii Cucuteni este o expresie a unei religiozități dominată de iconografia Zeitei Mamă. Numeroasele

Pe o plăcuță de os în formă de craniu de taur, descoperită la Bilcze Złote, în mediul tripolien, a fost gravată o siluetă feminină. De asemenea, tot în situri tripoliene, au fost întâlnite statuete feminine depuse pe craniile de taur. În cadrul altei culturi eneolitice, contemporană cu Cucuteni-Tripolie, Gumelnița, a fost descoperită o mască miniaturală din lut, redând capul unui taur, între coarnele căruia se află silueta (fragmentară) a unei femei. Pentru Dan Monah, Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie, Piatra Neamț, 1997, p. 18, toate aceste exemple fac parte din cultul hierogamiei zeiței cu taurul (temă foarte larg răspândită). „În fața hierogamiilor cucuteniene și gumelnițene, chiar și cei mai sceptici sunt obligați să reflecteze la prezența, în același spațiu (Europa de sud-est), a legendei despre răpirea Europei de către Zeus și la numeroasele colinde de «fată mare» în care personajul feminin se află în leagănul dintre coarnele bouului. Oltul, Nistrul și chiar Marea Neagră sunt traversate de boui cu fete între coarne și frecvența acestei teme folclorice nu poate fi decât reflexul unei credințe arhaice. Cât de veche este această credință și dacă își are rădăcinile în neolitic se poate discuta, dar abordarea, cu prudență, a problemei continuității unor idei și credințe religioase nu poate fi ocolită”. Uneori, în colindele românești, bouul (bohorul) acesta este înlocuit cu un cerb care poartă, de asemenea, un personaj feminin (Adrian Poruciuc, *Archaeolinguistica. Trei studii interdisciplinare*, Bibliotheca Thracologica, IX, București, 1995, p. 41)”. Emil Moldovan, *Metaforă plastică și simbol la originile artei românești*, Teză de doctorat, coordonator științific, prof. univ. dr. Constantin Prut, Timișoara 2007, pag. 152

sale ipostaze sau poate zeită individualizate ne-o prezintă cu atribuții în domeniul fertilității vegetației prin asocierea cu arborele ceresc. "Iconografia cucuteniană ne relevă "Marea Zeiță" ca o divinitate a fertilității și fecundității cu un anumit rol în organizarea cosmologică. O serie de date ne permit să afirmăm asimilarea «Marii Zeite» cu Pământul, relație ce poate fi exprimată prin sintagma Mater Tellus"¹⁴ Alături de reprezentările feminine se mai întâlnesc și statuete masculine dar și statuete care redau ființe androgine, ori statuete zoomorfe.

Hora de la Frumușica a fost descoperită în 1942 pe „Cetățuia” din sa-

Fig. 2. Zeița mamă, neolitic, Cucuteni A, Muzeul de Artă Neolitică «Cucuteni», Piatra Neamț, foto Cristian Chiriță



tul Bodeștii de Jos, județul Neamț. Este, pe drept cuvânt, efigia Muzeului din Piatra-Neamț și una din capodoperele culturii Cucuteni A¹⁵. De fapt este un suport antropomorf compus din șase statuete feminine, văzute din spate, înălțate parcă într-o horă. Meșterul cucutenian nu a modelat decât șoldurile care însă exprimă clar, feminitatea personajelor. Artistul din mileniul al IV-lea î.Hr. a renunțat la modelarea capului, brațelor și picioarelor, în favoarea unor decupări ovale, pe două registre, care conferă ritm ansamblului, dând impresia de rotire. Modelatorul a demonstrat un pătrunzător spirit de observație, rezultatul fiind o sinteză genială. Femeile reprezentate par preocupate de dansul lor ce trebuie să aducă soare, apă, belșug și grâne. Impresia de ceremonie sacră, legată de reînvierea naturii, este accentuată de decorul în elipse pictate cu alb, pe fondul roșu al grupului.¹⁶

În acest parcurs succinct am încercat să relevăm una dintre sursele sculpturii moderne ce au dus la o veritabilă renovare a limbajului la începutul sec.XX prin plonjeul spre arta preistorică, prin arhetip (asemeni celorlalte planuri din știință și cultură, de exemplu psihologia abisală-C.G.Jung, antropologia structuralistă-C. Levi-Strauss, J.Joys în literatură, Cantor în matematică). Și nu în ultimul rând influența plasticii neolitice realizată în tehnica pământului ars asupra sculpturii contemporane, aflată la începutul sec.XXI (vezi A Gormley), a sculpturii monumentale contemporane prin precedentul și prototipul pe care ni-l oferă, sperând să aflăm cine suntem și de unde venim (vezi Sir Colin Renfrew) sperând să regăsim afinități (Goethe) ale creatorilor, artiștilor, arhitecților, geometrilor, făuritorilor de imagini, homo faber, homo ludens de atunci și de astăzi, căile lor drepte sau "rătăcite" ⁷

¹⁴ Dan Monah, *Op. cit.*, p. 213

¹⁵ Dan Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, p. 163

¹⁶ Ligia Diana Seculici, *Tehnica Pământului în sculptura, teza de doctorat, Coordona-tor Profesor Univ. Dr. C.Prut, I.O.S.U.D., Facultatea de Arte Plastice și Design, UVT, pag 9-13.*

¹⁷ despre calea rătăcită vezi C. Prut, *Calea Rătăcită*, ed. Triade, Timisoara 2010

ELEMENTE ARTISTICE ȘI TEHNICE ALE INSTALAȚIILOR ȚĂRĂNEȘTI PENTRU PRODUCEREA VINULUI, DIN PODGORIA ARADULUI

Anda Maria Tămaș

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: andamaria1@yahoo.com

Tehnica este mereu în schimbare, evoluează, tinde să câștige un grad din ce în ce mai înalt de autonomie, obiectele tehnicii caută perfecțiunea. Unele dintre plăsmuirile tehnicii chiar au o anumită valoare artistică, iar lucrul acesta se întâmplă datorită apropierei lor de modalitatea autonomă de manifestare a artei, „din acest punct de vedere se poate spune că arta este idealul întregii tehnici omenești, dar în același timp că ea este produsul tehnic care a atins perfecțiunea”¹, enunț care poate isca dezbateri aprinse, atât în lumea artiștilor cât și a inginerilor, dar nu și în cea a designerilor.

Obiectele tehnologice tradiționale românești reprezentate prin unelte și instalații tehnice originale sunt de o mare diversitate și constituie o impresionantă dovadă a capacității creatoare a poporului român, a efortului său civilizator, fiind în același timp o mărturie „a convergenței perfecte între funcționalitate și formă, atingând nu arareori, armonia incitantă a sculpturii moderne, forța ei dinamică, aspirația spre esențializare, născută în cazul uneltelor din adaptarea răbduriei, generație după generație, a segmentelor de materie la scopul final al prelucrării sau fabricării obiectelor, a dobândirii materiilor prime, concurând toate la susținerea vieții”².

Aceste unelte frumoase sunt semne despre oamenii locurilor și despre alcătuirea comunității lor, mesajul lor fiind ușor traducibil, limbajul artistic dublându-l pe cel tehnic.

În universalitatea soluțiilor tehnice, vocea românească se face auzită printr-o înțelegere deosebită a îmbinării cerințelor materiale cu cele ale spiritului, realizându-se o surprinzătoare contopire între obiecte de mare eficiență tehnică, dar și de o rafinată expresivitate artistică.

Obiecte destinate să se miște cu scopul atingerii unui rol practic, de exemplu vârtelnițe pentru depănatul firelor textile, șeitaiele pentru stoarcerea strugurilor și obținerea mustului se apropie dar le și depășesc, de mobilele sculpturi moderne. În timp ce sculpturile artei cinetice se mișcă

¹ T. Vianu, în *Arta*, anul XXIX, nr. 3 /1982, p. 20

² P. Petrescu, *Frumusețea uneltei și nostalgia mișcării*, în *Arta*, anul XXIX, nr. 3 /1982, p. 24

datorită acționării mecanice, electrice, electronice, „sculpturile utile” ale țăranului și meșteșugarului român sunt purtate de forța vie a musculaturii, forță dirijată de mână, prin ochi, plecând de la creier. Desfășurarea emoționantă a mișcărilor perfect coordonate descriu gesturi de o mare precizie, învestite cu delicatețe, tandrețe, mănuiorul uneltei respectând un adevărat ritual tehnic învățat din tată în fiu.

Unealta țăranului, din îndelungul contact cu mâna, trecând din mână în mână, are înscrisă pe ea semnele timpului și ale muncii dramatice, în-crâncenate, unghiul său perfect ergonomic, forma sa adaptată la scopurile precise pentru care ea a fost creată, în contextul posibilităților tehnologice de fabricare, a timpului în care a fost creată, denotă o mare știință, o inteligență pe care o au numai marii designeri ai lumii moderne.

Datorită evoluției tehnicii, o uriașă zestre de îndemânări legate de manipularea unei enorme varietăți de unelte este pe cale să se piardă, însă, se pare că lumea actuală încearcă o redescoperire a frumuseții vechilor unelte. Presimțind sfârșitul unei ere tehnice s-a început strângerea acestei



Fig.1 Instrumentar viticol, Muzeul Viei și Vinului Miniș

zestre în muzee. Deci asistăm la o nouă orientare, aceea de a reda viața vechilor unelte și îndeletniciri de muncă, prin punerea lor în lucrare și nu numai în muzee. ci într-o încercare de revitalizare activă a vechilor meșteșuguri, coroborată cu descoperirea tragică a perisabilității mediului înconjurător. Este cazul și Muzeului Viei și Vinului din Miniș, din Podgoria Aradului care a strâns obiecte, unelte prețioase, care se foloseau la prelucrarea strugurilor și obținerea renumitului vin de Miniș.

Istoria viței de vie și a vinului în Podgoria Aradului se pierde în negura vremurilor, însă doar în prima jumătate a sec. al XVIII-lea au început să devină cunoscute vinurile roșii de Miniș. Vinul roșu dulce, din soiul Cadarcă, „cu adaos de boabe stafidite”³, s-a preparat pentru prima dată în anul 1744, mai întâi la Miniș, apoi la Ghioroc, Păuliș și Cuvin, și începând din 1745 a început să fie exportat în mai multe țări din Europa, dar și în Brazilia, India, Australia.

În anul 1749, contele Antal Grassalkovich, un nobil maghiar care avea funcția de șef al Camerei maghiare (un fel de minister al economiei și finanțelor pentru Regatul Ungariei), cel care a realizat primul export de vin, a construit la Miniș „un castel și o pivniță, care au servit ulterior ca sediu al Școlii de Viticultură înființată în 1881”⁴ și unde astăzi își are sediul Muzeul Viei și Vinului.

Despre problemele tehnice și tehnologice ale obținerii vinurilor în Podgoria Arad, au consemnat lucrări de specialitate apărute în limba maghiară, la începutul sec. al XIX-lea, dar și lucrările în limba română ale lui Petru Vancu, *Vieritul sau cultura viței de vie* (1898) și a cea a învățătorului

³ T. Vianu, în *Arta*, anul XXIX, nr. 3 /1982, p. 20.

⁴ P. Petrescu, *Frumusețea uneltei și nostalgia mișcării*, în *Arta*, anul XXIX, nr. 3 /1982, p. 24.



Fig. 2 Instrumentar viticol, Muzeul Viei și Vinului Miniș

Ioan Tuducescu, Introducere în economie (1893).

Unelte utilizate de țărani în munca câmpului au fost definite din diverse unghiuri de vedere de către antropologi, etnologi, istorici ai culturii,



Fig. 3 Instrumentar viticol, Muzeul Viei și Vinului Miniș

ergonomi, tehnologi, implicând multă știință, inclusiv cunoașterea legilor geometriei, ele trebuind a fi privite ca stabilind relația fundamentală între om și materie, acționarea asupra materiei, căutarea unor volumetrii, operație care din punct de vedere material nu diferă de sculptură, doar că lipsește căutarea, conștientă a frumosului artistic și abundă impregnarea unei tendințe puternic funcționale.

Intrumentarul folosit la cultivarea viței de vie, de la înmulțirea prin butășire și altoire până la recoltarea strugurilor, producerea vinului și conservarea acestuia, în Podgoria Aradului a fost unul tradițional, arhaic.

Pentru lucrutul viei se utilizau: harșeul, sapa, târnăcopul și „furchița” (o unealtă cu doi dinți), plantatorul (o altă unealtă din lemn) și cosorul (cuțitul de tăiat), care a fost înlocuit în timp de foarfeca de vie.

Etapele întreținerii culturii viței de vie constau în: îngropatul buturilor toamna, în noiembrie, după cules, dezgropatul care avea loc în februarie, tăierea corzilor suplimentare, arăcitul (fixarea corzilor pe araci), prășitul (de două ori), plivitul lăstarilor, tunsul, și legatul pentru viile cu



Fig. 4 Instrumentar viticol, Muzeul Viei și Vinului Miniș

araci. Îngrășarea pământului cu îngrășământ natural și stropitul, se făceau cu carul. Distanța dintre rândurile viilor din Podgoria Aradului era atât de mare cât „să permită accesul carului mic cu o vacă”⁵.

Pentru transportarea strugurilor, la cules se foloseau: coșuri din nuiiele de diverse forme și mărimi, târgi cu ladă la mijloc, ciubere cu rudă, putini care se puteau lua în spate, iar la colnă unde se prelucrau strugurii, aceștia se duceau cu carul cu o vacă.

La prelucrarea strugurilor și extragerea mustului se utilizau: „ciumu-slăul” (instrument folosit pentru spargerea boabelor de struguri), „călcă-toarea” (o cadă mare unde strugurii se călcau în picioare de către două persoane), „șeităul” (teascul) cu unul sau două suluri. La Muzeul din Miniș există „un șeitău din lemn de gorun, care datează din 1852”⁶. Șeităul este compus din următoarele piese componente: masa, coșara, două brânci (stâlpi de susținere) și popa, o bucată prismatică de stejar care avea rolul de apăsare a strugurilor, cu scopul presării lor și obținerii mustului care în urma fermentării dă naștere licorii fermecate, vinul.

Fiind una din primele creații ale umanității, vinul a jucat un rol important în cultura multor popoare, istoria vinului fiind strâns legată de istoria unor popoare, inclusiv a poporului nostru, și datorită implicațiilor sale mitologice atribuite atât de culturile antice: egipteană, elenistică sau romană cât și datorită simbolisticii civilizației creștine, dar și importanței vinului din punct de vedere economic, social sau chiar medical. Într-un mit egiptean se menționează, că boabele de struguri au luat naștere din ochii negri și strălucitori ai zeului soarelui cu cap de șoim Horus, care era fiul lui Osiris și Isis, considerată a fi „mama universului”. În imperiul antic între a II-a și a X-a dinastie, adică între anii 2778 și 2060 î.d.Hristos, Osiris



Fig. 5 Recipiente, Muzeul Viei și Vinului Miniș

a fost investit ca patron al vinului. Vinul este unul din cele mai importante simboluri ale lumii creștine având o semnificație majoră în simbolistica religioasă, vizând o multitudine de aspecte sacre. La Sfânta Euharistie, care se săvârșeste în cadrul Sfintei Liturghii, are loc momentul culminant, al prefacerii cinstitelor daruri de pâine și vin în însuși Trupul și Sângele lui Hristos, prin puterea Duhului Sfânt, care coboară asupra lor, la invocarea

⁵ http://ro.wikipedia.org/wiki/Cadarcă_de_Miniș

⁶ <http://www.cjarad.ro/muzeul-arad/index.php?menuId=849&viewCat=4356&lg=ro>

preotului. Mântuitorul Iisus Hristos ne spune prin cuvintele apostolului Ioan, capitolul 6, versetul 53: „Adevărat, adevărat vă zic vouă, Cel ce mănâncă Trupul Meu și bea Sângele Meu are viață veșnică”⁷.

Referințe bibliografice:

Noul Testament, Ioan, 6, 53-56.

Colta, Rodica; Sinaci, Doru; Tomi, Natalia, Monografia comunei Covăsânț, Editura Mirador, Arad, 2012.

Manea, George, Inventarul viticol din Podgoria Aradului, Ziridava, XIV, Arad, 1982.

Petrescu, Paul, Frumusețea uneltei și nostalgia mișcării, în Arta, anul XXIX, nr. 3 /1982.

Vianu, Tudor, în Arta, anul XXIX, nr. 3 /1982.

http://ro.wikipedia.org/wiki/Cadarcă_de_Miniș

<http://www.cjarad.ro/muzeul-arad/index.php?menuId=849&viewCat=4356&lg=ro>

FORMA ÎN ARTĂ ÎNTRE MAXIMA AFIRMARE A REALULUI ȘI MAXIMA LUI NEGARE

Prin natura sa, ca modalitate de exprimare, cunoaștere și comunicare vizuală, pictura este rezultatul conlucrării a două componente esențiale ale limbajului plastic, desenul și culoarea. Acest fapt este ușor de remarcat în cele mai străvechi manifestări artistice ale omului pe pământ, care au lăsat urme fascinante pe tavanele sau pereții peșterilor preistorice.

Din arta antichității egiptene, grecești sau romane, ni s-au păstrat eșantioane care ne edifică acum asupra evoluției în timp a picturii ca și convenție plastică majoră a culturii umanității.

Un moment de apogeu, de maximă evidență a evoluției mediului picturii, a fost cel al artei Renașterii. Odată cu Renașterea, prin gândirea acestei discipline a spiritului creator, artiști de geniu au încercat o problematizare, o cercetare mai sistematizată, soldată cu fixarea în Tratat, a unor soluții, percepțe, principii, modalități ale reprezentării văzute sau imaginate de creator. O afirmație a lui Leonardo, conform căreia, pictura este o chestiune de gândire, „una cosa mentale”, ne situează pe un teren tare, pe un tărâm și într-un timp când, sub aspect conceptual, ideile erau așezate într-o coerență a gândirii și abordării concrete a faptului de pictură.

În pictura ultimelor cinci veacuri, pozițiile de întâietate sau de funcție subalternă a desenului și respectiv a culorii în pictură, n-au fost fixate definitiv într-o anume relație sau ierarhie, fiindcă fiecare epocă, în funcție de sufletul ei, de zeitgeis-ul ei și-a avut ierarhia sa. În acest sens, în Renaștere, cel mai important reprezentant al ei, Leonardo da Vinci, considera pictura ca având două componente distincte; „contururile care înconjoară figurile” și respectiv, „umbrele.” Așadar s-a dat tonul spre a percepe desenul ca având o funcție prioritară în raport cu culoarea.

În Renaștere desenul era apreciat ca fiind fundamental și prin aceea că era considerat drept veriga unificatoare a celor trei arte: pictura, sculptura și arhitectura, prin intermediul lui Leonardo da Vinci, Vasari și Alberti.

Leon Baptista Alberti vine cu termenul de „circumscriere” a lucrurilor, ce se dorește a fi reprezentate printr-o inspirată transpunere a contururilor acestora. Odată cu el, „circumscrierea” dobândește și sensul de prospectare, de discernere, adică o funcție cognitivă, cu scopul unei măiestre amplasări și delimitări a corpurilor, în spațiul compozițional. Acesta aprecia că nici o compoziție nu va putea fi considerată reușită, dacă nu

Onisim Colta

Universitatea „Aurel Vlaicu” Arad
Facultatea de Design
România, Arad, str. Zimandului nr. 8
e-mail: coltao@gmail.com



Leonardo da Vinci, „Cap de fată”, desen, 1483

vom avea dinainte, o bună circumscriere, adică un desen bun.

Această concepție asupra rolului desenului, va schița direcțiile determinante ale evoluției picturii, care se va prelungi până în secolul al 19-lea, acordând, cu fermitate, întâietate desenului în pictură, în raport cu culoarea.

Una din urmările, din consecințele acestei concepții, cu clasamentul său, este disjunctia operată în timp între desen și culoare. Pentru clasicistul Ingres (contemporan cu romanticul Delacroix) desenul este considerat a însemna „trei sferturi și jumătate (adică aproape 90%) din pictură”, pictorul susținând că un lucru odată bine desenat pe pânză, este totdeauna suficient de bine pictat.

Revenind la acea disjunctie, consecințele ei au dat culorii, când un rol secundar, ca un accident al formei, deci acordându-i o funcție subalternă, când tendința de a se emancipa în raport cu desenul, în actul de alcătuire a imaginii.

Știm că pictura Renașterii s-a structurat conceptual și plastic, sub semnul apolinicului, al seninătății, al echilibrului și stabilității și chiar al simetriei. Deci s-a situat, sub aspect stilistic (și implicit atitudinal), sub cel al clasicismului în sens larg, cultural. Aspirația artiștilor acelei perioade era spre ordine, calm, limpezime.

Această atitudine a însemnat implicit și faptul că rolul culorii în relație cu desenul, a fost influențat în aportul său la constituirea imaginii, devenind unul subaltern. Desigur și al desenului care, am putut constata la Leonardo, Vasari sau Alberti, avea rolul determinant, decisiv.

Dar dacă e să observăm propensiunile spre forma clară, spre ordine și echilibru, acestea își găsesc desăvârșirea la Rafael sau, mai ales, la Leonardo. Însă chiar în inima liniștii, a calmului și ordinii, spiritul iscoditor, dorința de a înțelege lumea, neliniștea în fața complexității spectacolului lumii, reprezentată de pictura lui Leonardo, vor apărea primele semne ale unui nou mod de abordare a imaginii. Paradoxal, exponentul ordinii desăvârșite în pictură, al limpezimii și calmului apelor, Leonardo, va „tulbura apele” prin apariția în mapele cu studiile sale după natură, a desenelelor pe tema comportamentului fuioarelor de apă la impactul cu diferite corpuri solide întâlnite în curgerea lor grăbită. El, cu liniile serpentine ale studiilor în desen după „Bucle și unde de apă” sau de „cădere de apă cu valuri în tirbușon” (desene aflate astăzi la Royal Library, Windsor), culminând cu cele pe tema „Potopului”, a diluviului, va tulbura liniștea și calmul din câmpul picturii. Astfel va fi stârnit și activat apetitul latent, prezent în om, celălalt „gest originar” al umanității, complementar clasi-

cismului și anume, manierismul, manifestat în ceea ce numim stilul baroc, sau, mai târziu, (între 1800-1830) în cel romantic, prin Delacroix sau Gericault. De fapt, chiar „o viziune romantică a lumii și vieții, a introdus ideea unei dedublări cosmice a sufletului” (Gustav Rene Hocke). Această viziune intuiește posibilitatea existenței a două tipuri complementare de suflet, un suflet diurn și respectiv, unul nocturn.

Fiindcă pictura este, în mod special, un mijloc de a face văzut sufletul creatorului, este și mai clar faptul că sufletul diurn va avea întrupări formal-imagistice aflate sub semnul echilibrului, calmului, măsurii și armoniei. Formele sale vor fi închegate, centrate. Aparținând creatorului cu atitudinea anti-clasică, sufletul nocturn se va face văzut în forme și imagini excentrice, deschise, excesiv subiective, expresii ale „părții de umbră a ființei”.

Este subliniată aplecarea artistului manierist spre subsolul ființei, spre interioritatea ei ascunsă, obscură, spre ceea ce Athanasius Kircher numea „mundus subterraneus” a ființei.

Cele două „gesturi originare”, stiluri, clasicismul și manierismul, cele două tipuri de suflet se vor face văzute cu pregnanță în pictură, deci implicit, în desen și culoare.

Portretele lui Leonardo, compozițiile (dacă ne gândim doar la „Cina cea de taină”), formele idealizate ale figurilor solariene ale acelei compoziții, având la bază naturalitatea și ordinea, sunt „circumscrie” cu linii, contururi clare, decise.

La polul celălalt al căutărilor pline de neliniști, al tatonărilor și traseelor învolburate, sub semnul artificialității și al tenebrosului, se află circumscrie personajele unor lumi și relații ciudate, alcătuind un „cosmos” artificial. Dorința pictorilor manieriști este să creeze „o lume nouă, autonomă de cea naturală, prin diversele mijloace ale unei imitații fantastice. Plăsmuirile lor din subsolurile subiectivității, trebuiau să producă stupor și meraviglia. Acest contrast și-ar putea găsi figura reflexivă în modul polar de a trata compozițiile, în diferența de factură a desenului din seriile de ilustrații realizate de Botticelli la Divina Comedie a lui Dante (desigur, această diferență polară, e determinată, la Botticelli, de diferența polară a celor două lumi antagonice figurate, Raiul și Infernul).

Pe cât de luminoase, ordonate, de o geometrie divină (sub semnul lui Mathesis), pline de pace, grație, sunt compozițiile folosite ca ilustrații la partea cu Paradisul, pe atât de tenebroase, labirintice, sinistre, întortocheate, sunt căile în lumea subterană a Infernului. Compoziția nu mai e centrată, geometria, proporția, calmul, serenitatea apolinică e dinamită. Totul e ca o viermuială a suferinței nesfârșite, „guvernată” de haosul energiilor malefice ale căror câmp sau „aură” este ura demoniacă (opusă total iubirii de natură divină, care adună).

Aceste desene cu scene infernala ale lui Botticelli premerg involuntar, ca și unele desene ale lui Leonardo, din studiile asupra potopului, a apocalipsei, desenul manierist.

În principiu, desenul, pictura renascentistă, „imită” spațiul sau „reprezintă” istoria. Această oglindire avea în spate credința (de tip matematic) că „unul” se poate oglindi în „multiplu” și „multiplul” în „unu”. Așadar, pictura renascentistă, având ca temelie desenul, putea fi calificată drept speculum universalis pentru că făcea văzută o nevăzută mathesis

Federico Zuccari, „Piticul Morgante”, desen, 1590



universalis. Totul se supunea unor legi matematice transcendente, proporției, armoniei și măsurii. Punctul de fugă al percepției liniare, centra compoziției, imaginea avea un rol agregant, o putere centripetă, ca a gravitației.

Schimbarea de viziune, de filozofie, a picturii manieriste (deci a desenului și culorii) aduce „ruptura de nivel”, dinamitarea nodului, a acelui punct de fugă care ținea laolaltă lumea viziunii renascentiste, în coerența ei matematică.

Stabilitatea, măsura, armonia, echilibrul renascentist, toate acestea sunt aruncate în aer. Fragmentele de cosmos (iată o obârșie plauzibilă a deconstrucției postmodernității) plutesc în vidul lumii manieriste, reacționând haotic la legi de atracție sau respingere, necunoscute până atunci.

Ceea ce înainte, în Renaștere, era structură geometrică, - mathesis – se transformă într-un câmp acoperit cu semne a cărei configurație poate fi recompusă prin jocuri ale permutărilor, asemenea lumii pe care o reprezintă.

Lumea din arta renascentistă e coagulată de mathesis, pe când cea manieristă impune o soluție opusă, numită taxinomia (o anumită rânduială) de ordin pur subiectiv, care făcea posibilă omogenizarea diverselor „invențiuni” cât și „dispozițiuni” aproape ireconciliabile.

Această taxinomie manieristă se manifestă deplin în conceptul manierist de „desen interior”. Zuccaro găsește o etimologie speculativă, fantastică desigur, pentru conceptul de desen (disegno): Di-segn-o = „segno di Dio în noi”.

Desenul interior este asemenea unui „nucleu comun” al imaginii și al conceptului tuturor lucrărilor posibile. Desenul exterior este concretizarea, întruparea, materializarea, „dispunerea invenției” în câmpul/spațiul tabloului sau în volumetria sculpturii. Ceea ce au în comun Renașterea (atitudinea clasică) cu Barocul (atitudinea manieristă), este conceptul de „imitație”.

La artistul renascentist, obiectul intuiției este „natura”, „antichitatea”, „ideea”. Pentru manierist, în schimb, totul se poate reprezenta. Orice idee îi trece prin minte (Lomazzo). Manieriștii considerau pictura Renașterii că e o „maimuță a naturii”.

Pictura manieristă (după Lomazzo) face astfel încât „arta întrece natura”.

Adecvarea artei la natură se oprește în pragul disoluției acesteia, atunci când limbajul figurativ se rupe de natură. Lomazzo teoretiza deja o pictură desprinsă de natură, de lumea realului.

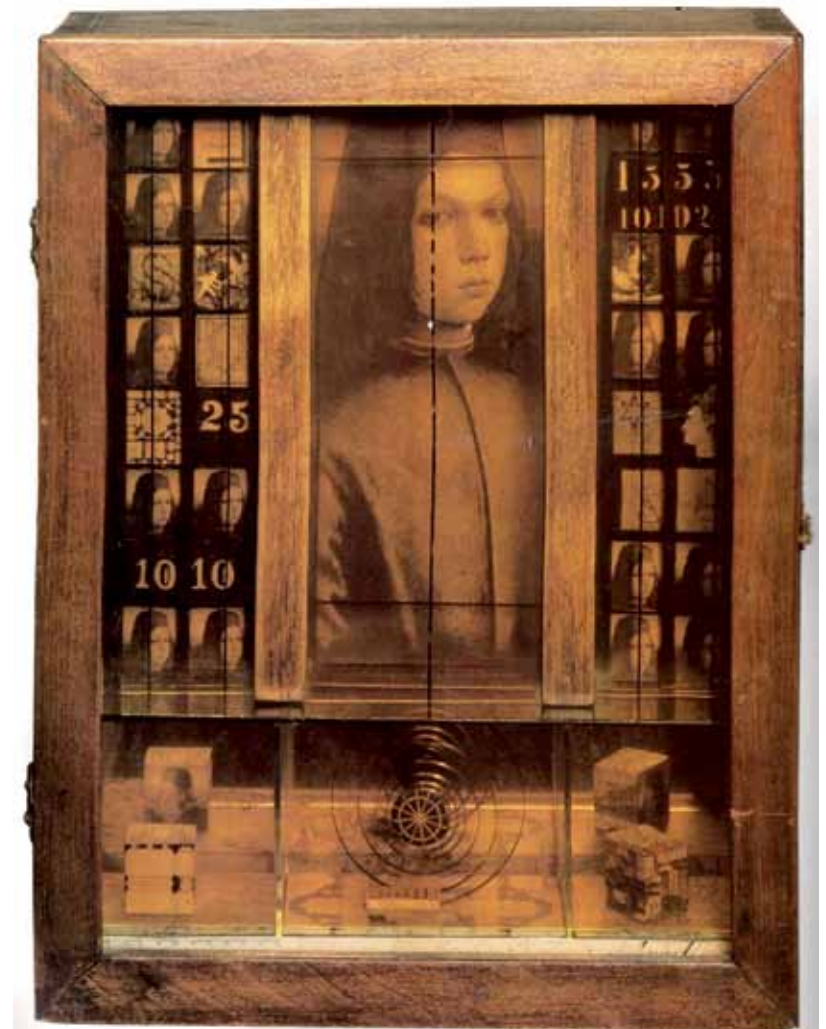
Pentru Vasari, (renascentistul), arta începe cu Cimabue și într-un anumit sens, sfârșește cu Michelangelo. Pentru Lomazzo arta începe abia cu Michelangelo, cu momentul de superatio nature. Cu alte cuvinte, arta ar începe odată cu ruperea lanțurilor adecvării la datul realității naturale. Lomazzo vede în acea superatio nature actul de naștere al artei.

Omul postrenașterii este atras, fascinat de tărâmul nou al explorărilor, găzduit de „o lume subterană, de un mundus subterraneus aparținând omului și culturii sale”¹

Regimului diurn, solarian (de factură apolinică) al atitudinii clasiciste

¹ G.R.Hocke, Lumea ca labirint, Editura Meridiane, București, 1974, p. 95

Joseph Cornell, „Fără titlu” (Medici boy), mixed media, 1942-52



„care îmbrățișa ideea de echilibru, lumină, limpezimea formei și compoziției, i se substituie cel al părții noastre de umbră, aflat sub semnul lui Saturn, sub cel al labirintului și al melancoliei. Saturn, după cum spunea G.R.Hocke, devenea din nou, ca la Aristotel, un simbol al genialității, dar și al întunecării, al crimei și al nebuniei”².

Starea de neliniște, tulburare, frământare a omului, a artistului „manierist” e ușor de dedus dintr-o epistolă către un contemporan, scrisă de Marsilio Ficino: „În vremurile acestea (...) nici nu știu ce vreau și poate că nici nu vreau ce știu, ci vreau ceea ce nu știu”.

Baltazare Castiglione (1479-1529) recomanda artiștilor răsturnarea oricărei logici consacrate, considerând că „toate devin mai frumoase, dicendo ogni cosa al contrario, adică dacă lucrurile sunt rostite oarecum pe dos, invers.

Parmigianino spune despre studiul, autoportretul în oglinda convexă, că e meraviglia, o minunăție ce produce stupore, stupoare.

În continuare, în timp, găsim arta lui Goya, care în seriile Viselor (Sueños) și ale Nebunilor (Disparates) abordează tema „universul fiorosului”, cum spunea Ledlmayer, al demonilor, al infernului și diformelor, incubus și sucumbus.

² Ibidem, p.46

În viziunile acestor cicluri ale lui Goya, apar o serie de deformări, ispite, demoni cu chip de om, stafii, demoni halucinanți, monștri, vrăjitoare, vampiri, animale, etc.

Th. Hetzern scria prin 1938 că „la Goya, picturalul (...) se ridică împotriva plasticității și de aici înainte se contează pe o dușmănie care până la impresionism, va deveni tot mai amarnică”. Hetzen constată după trecerea în revistă a secolelor ulterioare Renașterii (care pune capăt obligativității medievale de planeitate, prin sublinierea iluziei rotunjimii corporale și adâncimii spațiale pe suprafața plană a tabloului) că de la 1500 până pe la 1750, „sculptura și pictura au renunțat la opoziția lor dușmănoasă sau chiar ostentativ antitetice”.³

Poziția dominantă câștigată de mediul picturii asupra celui al sculpturii, pregătește de fapt, terenul noilor tendințe. Limitării materiale a obiectului din pictură, formei închise i se opune treptat forma deschisă (care începea cu Goya).

Aceasta atingea primul ei punct culminant în dematerializarea și decorporalizarea adusă de texturile impresioniste de pensulă (Werner Hofmann). Această decorporalizare a formelor înseamnă implicit o diminuare a rolului circumscrierii, prin absența conturului formelor, până la dizolvarea lui.



W. Kandinsky, „Fără titlu”,

Odată cu impresionisti, ca Van Gogh, „renunțarea la modelarea corporală servește la transpunerea întregii realități într-un câmp de energii spațiale colorate”. Astfel, rolul culorii vine în prim plan, iar desenul are o

³ Hans Sedlmayr, Pierderea măsurii, Editura Meridiane, București, 2004, p.105

funcție subalternă, secundară.

Se pune din ce în ce mai mult accentul pe caracterul de textură al tabloului. Desigur, nu trebuie să uităm că preocuparea picturii pentru găsirea identității sale, după criza pe care a adus-o apariția aparatului de fotografiat, a însemnat o motivație în plus pentru părăsirea interesului pentru corporalitatea materială a lumii perceptibile.

Prin 1912, Delauney devine adeptul purității limbajului picturii, spunând că „atâta vreme cât arta nu se eliberează de obiect, ea rămâne literatură, descrierea o degradează prin folosirea de mijloace de expresie nesatisfăcătoare și se condamnă la robia imitației.”

Constatăm că această frământare vis-a-vis de câștigarea autonomiei de limbaj a picturii a dus la concluzia (după meditațiile și comentariile lui Kandisky) că, până la urmă, arta, pictura, se mișcă între doi poli extremi, marele realism și marea abstracție, poli care nu sunt atât de antagonici pe cât ar părea.

Kandisky spunea că „o linie se eliberează de scopul de a indica un obiect și funcționează ea însăși ca un lucru”. Prin urmare, dacă „linia este un lucru care are un rost practic tot așa de necesar ca un scaun, o fântână, un cuțit, o carte...”, deci dacă e tratată la același rang de realitate, trebuie să se recunoască și unui lucru, funcțiile unei linii. Malevici (în sens invers) spunea că „scaunul, patul, masa, nu sunt finalități, ci structuri ale senzațiilor plastice”. Dacă așadar, o formă (linia abstractă) se transformă în lucru, este inevitabil ca invers, să se recunoască și lucrului, valoarea formală.”

Referitor la această căutare a autonomiei expresiei în pictură, (al cărui început îl găsim în dizolvarea conturului în impresionism), Kandinsky opune limitării materiale (prin circumscriere), expansiunea obiectului, ajutând prin „înlăturarea demarcației și funcționarea cromatică” până la acel abbozare manierist și la forma dusă la extrem a celui furore del'arte.

Interesul artistului pentru dinamica din univers, „pentru apă și nori, pentru imperceptibil, pentru lumină și aer, face inutilă ideea de inventariere plastică a lumii percepției”.

Pe Kandinsky nu-l interesează „să citească lumea în lăuntrul schemelor percepțiilor obiective, refuză să se ocupe de realitatea preexistentă, închisă în odihna ei.” Voința lui de sinteză vizează demonstrarea intuitivă a armoniilor din univers. El este interesat de recuperarea stării de inocență a privirii și de a face din ea un mijloc de apropiere a marilor corelații naturale conduse de necesitatea interioară.⁴

Așadar, artistul abstract e stimulat nu atât de cutare sau exemplul particular din natură, ci de întreaga natură, de manifestările ei cele mai diverse care sunt acumulate în ființa sa și care-l conduc spre operă.

Astfel, el apreciază că artistul, în loc să se îndepărteze de realitate, se apropie și mai mult de adâncimea ei. Tabloul său, spune el, are un grad de realitate mai înalt decât tabloul iluzionist.

Prin acea acuarelă abstractă a sa din 1910, el deschide calea de acces dinspre natura naturata (natura aceea care decurge din necesitatea naturii divine) spre natura naturans, (natura care dă naștere, care cuprinde tot „ceea ce este în sine și ia naștere prin sine”), dinspre aparențele exterioare ale naturii lucrurilor, spre originea cosmică și forțele care acționează în

⁴ Werner Hofmann, Fundamentele artei moderne, vol. II, Editura Meridiane, București, 1977, p.75



Marcel Duchamp, „Fântâna”, ready-made, 1917

interiorul ei.

Prin această regresie în originar, tabloul pierde din referențialitatea exterioară, dar câștigă o nouă realitate. În această realitate a tabloului, exprimă mult mai adânc esența realității universale.

Prin 1912 el scria că „scopul mijloacelor artistice individuale este procesul sufletesc nedefinibil și totuși precis (vibrația)”. El dă conotații profund spirituale acestei atitudini, apreciind că artistul lucrează „ascultând vocea imperioasă care este vocea Domnului în fața căruia el trebuie să se plece și al cărui sol este”.

Artistul este un organ de execuție al planului creației, ca iluminat, a cărui privire descoperă interiorul și poate să-l transforme într-un exterior.

Aceasta ne amintește din nou de conceptele de disegno interno și respectiv disegno esterno, ale lui Zuccaro.

Kandinsky consideră, în căutarea lui de mijloace pur picturale, că dacă liniile, culorile, sunt eliberate de scopul de a desemna un lucru, devin metafore cu existența lor materială, reală, tinzând la un domeniu simbolic care se află în spatele lor. Semnele vizibile autoreferențiale trimit la invizibil, astfel, materia moartă devine spirit viu.

La Kandinsky, pe principiul acelei improvizate abbozzare a lui Tintoretto, linia nu mai tinde spre o descriere a unui referent exterior ci la o evocare, mai mult sau mai puțin sumară, a unei stări, a unei impresii.

Pe această direcție a autonomizării liniei și petei de culoare, vor veni apoi Hartung, Soulage și Georges Mathieu, care vor duce la cele mai abstracte cote statutul acestora, transformându-le în scriere autografă. De aici la pictura informală a lui Pallock nu e decât un pas.

Legat de cele două modalități extreme de obiectualizare a artei, cea a lui Kandinsky, a abstracției pure, a celei mai mari negări a realului, pe de-o parte, și respectiv a lui Duchamp, prin cea mai mare afirmare a realului, pe de alta, Kandinsky va constata pe bună dreptate o întâlnire a extremelor, un punct comun al acestor modalități polare.

Acesta spune că ajungem la situația în care lucrurile se folosesc de pura abstracțiune care însoțește existența lor materială la fel ca și pura realitate. După ce Duchamp scoate obiectul concret din contextul realității contingente (și-l deturneză de la funcția lui originală, acordându-i inevitabil funcția de semn plastic) se petrece „echivalența marilor realități și a marilor abstracțiuni”.

„Cea mai mare negație a realului (a lumii obiective) și cea mai mare afirmare a realului, primesc din nou semnul egalității...” (Kandinsky)

Vorbim aici de situația „artei fără fapte” la Kandinsky pe de-o parte, adică de scriitura dezlănțuită a subiectivității artistului și pe de altă parte, de „fapte fără artă” la Duchamp, adică existența obiectivă a materialului, prezentată extrem de simplu.

Puntea de legătură a celor doi poli constă în pluralismul semnificației, în faptul polivalenței și implicit al echivalenței lor.

Mai departe, arta va evolua pornind de la aceste două căi extreme, dar în fond echivalente la nivelul obiectualizării, căpătând noi nuanțe și reevaluări ale câștigurilor aduse de frământările avangardei.

Expresionismul abstract are la temelie lecția abstracției lui Kandinsky

și exploatează la maximum ideea de subiectivitate exprimată pe pânză, cu maximă emoție. Aici desenul (interior) și culoarea curg împreună, au ponderile suprapuse.

Ca o reacție la excesele emoționale ale expresionismului abstract, vine arta minimalistă cu forme simple, geometrice, care impersonalizează suprafața pictată, o videază de expresia oricărei urme de emoție. Desenul rezultă din limitările geometrice ale petelor de culoare, lipsite total de orice urmă de expresivitate. Suprafețele sunt total neutre.

La excesele minimaliste de impersonalizare, vine hiperrealismul cu excesele sale în cealaltă direcție, a maximei fidelități a imitației. Aici din nou desenul își câștigă întâietatea în fața culorii.

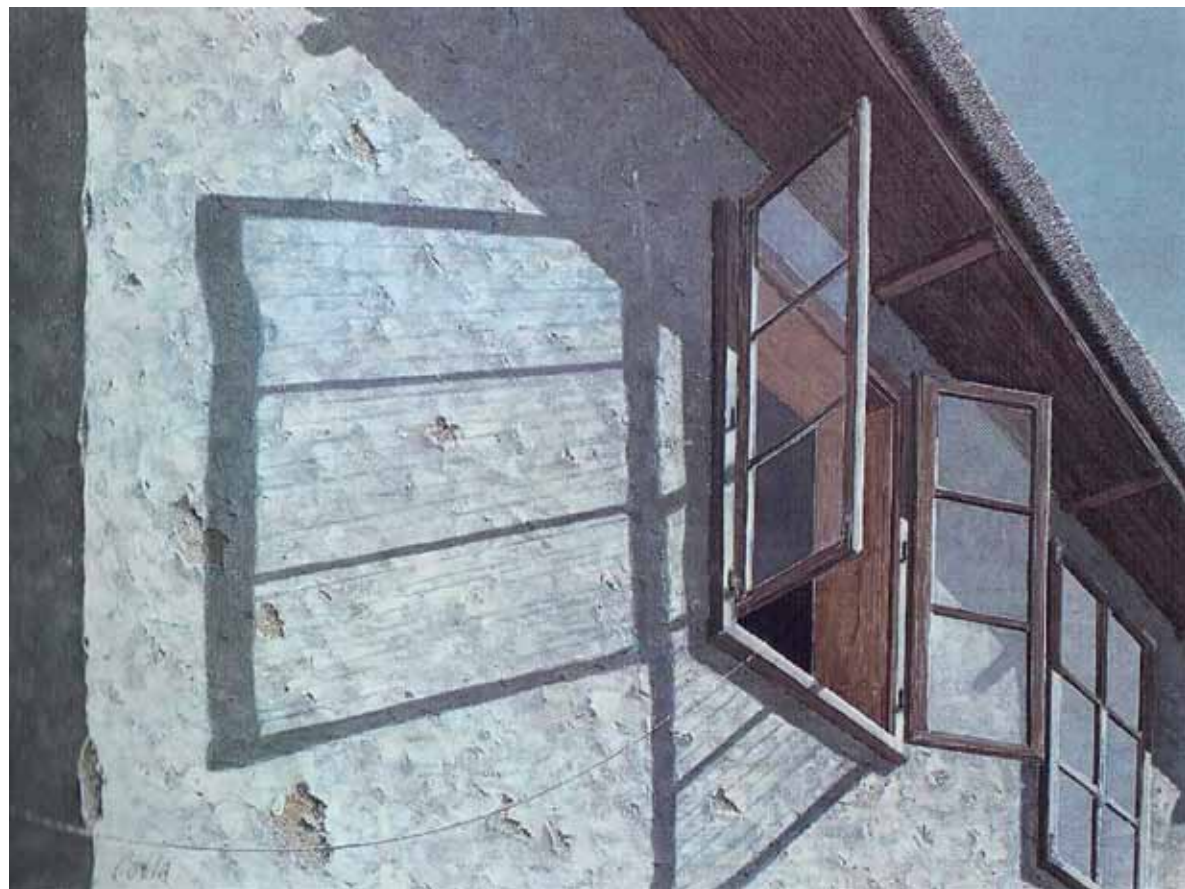
Odată cu echivalența constatată de Kandinsky a operelor generate de maxima negație a realului și respectiv maxima afirmare a lui, se deschide un evantai infinit de modalități de exprimare plastică la care se va adăuga o largă gamă de modalități de interferență a mediilor.

Desenului și culorii i se adaugă, prin colaj, a treia dimensiune spațială și chiar mișcarea, ca expresie a celei de-a patra dimensiuni, timpul.

După recunoașterea acestei echivalențe, astăzi pot coexista într-un ansamblu expozițional, pe simeză și în spațiu, fără a intra în coliziune, imagini/ forme aparținând fie maximei afirmări a realului vizibil (neo-realismul, hiperrealismul, ready made etc) fie a maximei lui negări (abstracția

Adrian Chira, „Compoziție”, 2006





Onisim Colta, „Ferestre”, ulei pe pânză, 1994

pură, minimalism, expresionism abstract, gestualism etc.).

Odată ce echivalența celor două căi a fost găsită, a fost eliminată și intoleranța reciprocă sau incompatibilitățile cu accente radicale cu caracter dogmatic.

Fiecare creator, conform propriilor sale propensiuni, optează pentru o formulă plastică, care-i este cea mai potrivită, pentru a se exprima.

Bibliografie

- Berger, Rene, 1975, Descoperirea picturii, vol.I-II, Editura Meridiane, București
- Greenberg, Clement, 2004 Modern și postmodern, în Ideea nr.18, Editura Ideea, Cluj-Napoca
- Gombrich, E., 1981, Moștenirea lui Apelles, Editura Meridiane, București
- Grigorescu, Dan, 1982, Aventura imaginii, Editura Meridiane, București
- 2003, Dicționarul avangardelor, Editura Enciclopedică, București
- Hocke, Rene Gustav, 1974, Lumea ca labirint, Editura Meridiane, București
- Hofmann, Werner, 1977, Fundamentele artei moderne, vol.I-II, Editura Meridiane, București
- Malița Liviu, 2009, Paradoxuri ale esteticii, Editura Accent, Cluj-Napoca
- ***, 1982, Manierism-artă și teorie, Editura Mediterane, București
- Murno, Thomas, 1981, Artele și relațiile dintre ele, Editura Meridiane, București

Oroveanu, Anca, 2005, Rememorare și uitare, Editura Humanitas, București

Rațiu, Dan Eugen, 2001, Disputa modernism-postmodernism, Editura Dacia, Cluj-Napoca

Pleșu, Andrei, 1986, Ochiul și lucrurile, Editura Meridiane, București

Sedlmayer, Hans, 2001, Pierderea măsurii, Editura Meridiane, București

2003, Simpozion științific „Experiență umană, imagine artistică, creativitate vizual plastică”, Editura Dacia, Cluj-Napoca

2011, Simpozion științific „Integrarea prezentului. Exerciții ale artei contemporane”, Editura Brumar, Timișoara

Solier de, Rene, 1978 Arta și imaginarul, Editura Meridiane, București

Virmaux, Alain și Odette, 2000, Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane, Editura Nemira, București