



Caiete

de Arte și Design



Nr
3

Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa



Caiete de arte și design

Publicație a Uniunii Artiștilor Plastici din România,
Filiala Timișoara
Nr. 3, 2016



Coordonatori: Prof. univ. dr. **Ioan Iovan**
Lect. univ. dr. **Iosif Mihailo**
Lect. univ. dr. **Sergiu Zegrean**
Design: **Sergiu Zegrean**
Coperta: **Sergiu Zegrean**
Tehnoredactare: **Diana Buftea**

Editura **Eurostampa**
ISSN 2393 - 042X
ISSN-L 2393 - 042X
Tipar: Ornella Studio Design

Publicație a Uniunii Artiștilor Plastici
din România, Filiala Timișoara

CUPRINS

Diana ANDREESCU Modelul Picasso. Ceramica, gen artistic profesionist	/ 5
Alexandru BUNII Freelancer, angajarea creativității în depășirea limitelor Partea a II-a	/ 11
Sandra CHIRA Exprimarea personalității prin vestimentație	/ 15
Andreea FOANENE Tradiție și inovație în etica educației continue Aporturi personale în enciclopedia de artă <i>Un secol de sculptură românească</i>	/ 25
Cristina LAZĂR Klimt și rolul femeii în artă	/ 29
Carla MARINĂU; Jozsef LASZLO; Constantin HUȚANU; Ruxandra PLEȘANU; Dan Radu MOGA Rucsacul, soluții de optimizare a designului. Studii preliminare ale modificărilor de geometrie posturală pentru diferite configurații ale încărcării cu sarcină externă	/ 33
Iosif MIHAILO Obiectualul autarhic prin soluții plurifuncționale	/ 41
Corina NANI Simț și emoție - experiențe spațiale	/ 45
Alina PAINA „My House. Experiment textil”, un proiect de succes în Arad	/ 53
Filip PETCU Conservarea și restaurarea unei icoane pe suport de pânză cu tema „Răstignirea Domnului și însemnele Patimilor Mântuitorului Iisus Hristos”	/ 59
Eugenia Elena RIEMSCHNEIDER Costumul popular românesc	/ 67
Sergiu ZEGREAN Multifuncționalitatea mediului ambiant în designul de iahturi	/ 73

Diana ANDREESCU

Modelul Picasso. Ceramica, gen artistic profesionist

Fiecare obiect născocit de mâinile artistului andaluz are un secret scos acum la lumină, o esență care trebuie extrasă. Pablo Picasso: „Ma gândesc tot timpul la moarte. Este singura femeie care nu mă va părăsi niciodată“.

Niciun alt pictor nu este mai mult asociat cu sintagma de „Artă modernă“ decât Pablo Picasso (1881-1973). În decursul unei cariere de aproape 75 de ani, a realizat mii de picturi, sculpturi și obiecte din ceramică. Pentru mulți, Picasso este cel mai mare pictor din lume. Pentru alții, a fost doar un impostor talentat. Părerile sunt împărțite, dar indiscutabil este faptul că a influențat și dominat arta modernă a secolului al XX-lea așa cum niciun alt artist nu a mai fost în măsura să o facă. Ne oprim acum asupra unei perioade mai puțin cunoscută a lui Picasso – artistul multivalent, aceea de ceramist și sculptor. Picasso ceramistul, reușește să surprindă prin virtuozitatea debordantă a ideilor, transformând în obiect de artă, tot ce atinge. Picasso a descoperit această nouă formă de expresivitate grație familiei Ramié din Vallauris. Aici și-a manifestat pentru prima dată interesul pentru prelucrarea argilei, dar și pentru diversele tehnici de fabricare și pictare a ceramicii. Descifrează și tainele acestei arte, ajungând să se exprime liber în diversele forme picturale transpuse pe sute și sute de vase și cupe. Un total de peste 4000 de obiecte de ceramică au luat forma și s-au metamorfozat în opere de artă, trecând prin mâna maestrului. Forme antropomorfe și zoopomorfe au luat calea nemuririi. Fascinat de ideea luptelor de coridă, Picasso și-a pus amprenta în lucrările sale, asupra acestui aspect, imaginându-și luptele cu tauri sau to-

readori în poziție de atac, într-o manieră distinctă și provocatoare. Picasso, care a început să frecventeze Coasta de Azur la începutul anilor 1920, a ajuns la Vallauris în vara lui 1946. A cerut atunci să fie lăsat să lucreze în atelierul olarilor Huguette și Georges Ramie. A fost începutul unui nou drum atunci când artistul a executat doi tauri în miniatură, din argilă, pentru că până atunci, olarii din Vallauris se limitau să facă numai obiecte utilitare. Timp de 15 ani, Picasso a format și a deformat argila, adesea plecând de la piese executate de Jules Agard, obiecte cărora le adaugă sau le suprimă diverse elemente – gături, picioare etc.

Expoziția „Picasso ceramist la Vallauris” reunește piese originale adunate din colecții private, dar și din muzeele Picasso de la Paris și Antibes, și de la Claude și Maya, cei doi copii ai artistului. „Cele mai multe dintre opere provin din Statele Unite și nu au mai fost niciodată prezentate în Franța sau în alte multe țări europene”, a subliniat Dominique Sassi, fost decorator și ceramist care îl frecventa pe Picasso în atelierul Madoura din Vallauris. Piesele expuse descriu universul originalului artist: figuri feminine inspirate de statuete grecești din secolul al IV-lea, scene mitologice, naturi moarte, chipuri. „Ceramica nu este o artă minoră în imensa producție a lui Picasso, ci un element-cheie pentru înțelegerea operei sale de pe hârtie sau pânză”, explică Sandra Benadretti, curatorul expoziției. La ceramistul Picasso, naturile moarte sunt depuse în farfurii; capete de păuni umplă farfuriile rotunde sau rectangulare; petreceri în care se amestecă băutori, muzicieni, dansatori; bufnița și taurul au locuri de onoare.[1]

Din exemplul dat de Gauguin, Picasso a învățat cum să trateze suprafața lutului ca o pictură. De la Durio, care i-a pus la dispoziția lui Picasso propriul atelier din clădirea „Bateau-Lavoir” din Montmartre, Picasso a învățat să schimbe destinația unor obiecte funcționale – glastre, căni și vase – în sculpturi figurative. De adăugat la aceasta locul important pe care l-au avut deja cămile din ceramică în picturile de natură moartă ale lui Picasso, atât înainte, cât și în urma aplecării sale revoluționare către cubism pe care a inițiat-o împreună cu colegul său de atelier Georges Braque în 1910. Deseori, spaniolul a plasat greșit sau a re poziționat un mâner sau un gât pentru a crea în mod ingenios trăsături faciale sau anatomice. Alteori, el a luat resturi de lut aruncate, pentru a crea figuri de femei șezând sau în picioare. Acest lucru coincidea cu păstrarea atitudinii sale deschise față de obiecte găsite sau reciclate pe care le transforma în artă cu câteva mișcări îndemânatice. Împreună cu indicațiile tehnice ale lui Ramie, Picasso a folosit instrumente neconvenționale pentru modelarea suprafețelor, ca de exemplu cuțite de bucătărie sau ustensile de bucătărie perforate.

După Gauguin și Durio, alți artiști moderni în afară de Picasso au explorat de asemenea ceramica în Franța. Raoul Dufy, Marc Chagall și Joan Miro au lucrat împreună cu ceramistul catalan ce crea la Paris. Dar Picasso a fost cel care a combinat mișcările vijelioase ale pensulei cu necesitatea de a lucra rapid cu emailul și lutul care se întăresc cu repeziciune, fapt ce i s-a potrivit atât de bine și a adus senzația de spontaneitate fără precedent pentru

meșteșug care necesită timp. Deși întreg anul 1947 și o parte din 1948 au fost devotați ceramicii, Picasso și-a asumat crearea unor lucrări mari din lut în 1963 și în 1969. El a făcut chiar un cadou de nuntă, 13 farfurii de desert, actriței Rita Hayworth când aceasta s-a căsătorit cu prințul Aly Khan.

Acum, când am aflat că ceramica a făcut parte din realizările sale obținute de-a lungul vieții, având o mare însemnătate personală, cariera sa extraordinară pare și mai bogată, mai cuprinzătoare și tolerantă. Prin combaterea neajunsurilor împotriva ceramicii și îmbrățișarea atât de puternică a lutului, marele artist al secolului XX-lea a stabilit un standard ilustru pentru secolul XXI-lea și nu contează care este materialul folosit în artă, ci are importanță modul de abordare al acestuia. (Matthew Kangas, curator independent și critic de artă).

Din cei trei artiști pe care ni i-a dat Spania în secolul al XX-lea și anume Pablo Picasso, Joan Miro și Salvador Dali, de obicei ceramicii îi asociem numele lui Joan Miro. Trebuie spus de pe acum că Picasso nu a folosit niciodată roata. Totuși, el a lucrat cu lut. Leopold L. Foulem, artist ceramic, a afirmat că este posibil ca lui Picasso să îi fi lipsit experiența în a folosi roata, dar, fără îndoială, a fost un adevărat artist ceramist. Foulem trebuie să știe. El și-a petrecut 20 de ani studiind obiectele ceramice create de Picasso, fapt ce îi permite să interpreteze lucrările în ceramică ale artistului într-o lumină nouă și să facă o asemenea afirmație serioasă.

Picasso a creat peste 4000 de lucrări în ceramică, aproape dublu față de creațiile lui Miro. Diferența dintre cei doi artiști nu a fost doar aceea că Miro, știa cum să folosească roata pentru a crea singur vase și obiecte, ci și faptul că lucrările sale au fost întotdeauna considerate artă, în timp ce lucrările lui Picasso au fost văzute complet diferit. Metoda sa a implicat folosirea farfuriilor tocmai aruncate sau cele în uscare de pe rafturile olăriei Madoura din Vallauris, Provence. Ceea ce a luat din rafturile de la Madoura le-a reformulat și pictat conform propriilor dorințe. După cum a remarcat Foulem, majoritatea lucrărilor în ceramică ale lui Picasso au fost văzute de persoane – cu relativ puține cunoștințe asupra rezultatelor uriașe – mai degrabă ca obiecte cu utilitate practică și nu ca artă. Lucrările sale ne conduc pe un drum ce pleacă din antichitate și ajung în prezent, deoarece el s-a inspirat din patrimoniul bogat și extins al olăritului din zona mediteraneană. Prin folosirea vaselor cu formă similară celei din trecut, el ne-a pus la dispoziție adevărate obiecte moderne. Pentru a le crea el s-a folosit de deprinderile și percepțiile sale de pictor și sculptor, și dacă ar fi să ignorăm picturile sale, nu putem ignora lucrările sale tridimensionale, în special cele din perioada cubistă.

Desigur, Picasso este cunoscut pentru crearea simbolului păcii care a fost adoptat de Congresul pentru Pace din 1949 pe baza unei compoziții creată de el prin anul 1948. Primii porumbei de ceramică au fost realizați de asemenea la olăria din Madoura în 1949, anul în care s-a născut fiica sa Paloma. Picasso a început să experimenteze lucrul cu

ceramica încă din adolescență. Unul din prietenii săi din Paris, unde s-a mutat în 1904, a fost ceramistul basc Paco Durio. Prin intermediul lui el l-a întâlnit pe pictorul și ceramistul francez Paul Gauguin. Amândoi l-au influențat și el a început să lucreze în acest mediu în manieră serioasă începând cu 1906. Se pare însă că după anii 1920, el s-a concentrat în special asupra picturii și sculpturii, deși nu a abandonat cu desăvârșire ceramica. Se știe că în 1929 a lucrat împreună cu ceramistul Jean van Dongen.

Ceramica asemeni graficii implică o anumită spontaneitate, dar datorită puterii gesturilor și culorii are mai multă vitalitate și vibrație. Picasso nu a fost niciodată satisfăcut de crearea modelelor colorate, preferând simplitatea albului și negrului. Chiar și stampele sale trase pe plășele de linoleum au fost în general tipărite în câteva nuanțe de maro.

Alegerea lutului ca mediu și folosirea temelor mitologice și clasice în ceramica sa a fost influența pe care Picasso a dobândit-o datorită interesului său în subiecte iberice și mediteraneene, ascultând de rădăcinile sale din zona catalană, în timp ce lucra în sudul Franței.

NOTE

[1]. <http://ziua.ro/display.php?data=2004-07-07&id=151829>

BIBLIOGRAFIE

1. ATKIN, Jacqui, *Lavorare la ceramica a mano*, Milano, 2004
2. BLAJ, Violeta, *Ceramica populară bănățeană*, Ed. Waldpress, Timișoara, 2004
3. BLAJ, Violeta, *Forme și ornamente în două centre de ceramică bănățene-Biniș și Lăpușnicul Mare în Studii și Comunicări de Etnografie – Istorie*, Caransebeș, 1979
4. BROHAN, Torste, *Design classics*, Köln London Madrid Tasche, 2001
5. BÜRDEK, B., *Diseño. Historia, teoría y practica del diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994
6. BUBBICO, Giovanna, *Arte e tecnica della ceramica*, Florenta, 2001
7. BUCUR, Corneliu Ioan, *Suprafețe ceramice și design*, Sibiu, 2007
8. CADEMARTORI, Piero, *Corso completo di ceramica*, Milano, 1997
9. CONNELL, Jo, *Keramische Oberflächen*, Quarto Publishing, 2002
10. DORMER, P., *Design Since 1945*, Thames and Hudson, Londra, 1993
11. DUMITRESCU, A., *Design, Printech*, București, 2000
12. DUMITRESCU, Andrei, *Definirea design-ului și calitatea produselor*, Ed. Politehnica din București
13. FIELL, Ch. & P., *Industrial Design A - Z*, Taschen, Köln, 2000
14. FIELL, Charlotte, *Designing the 21 st Century*, Köln Benedikt Taschen, 2003
15. GODEA, Ioan, *Ceramica.Tehnologii tradiționale*, Timișoara, Ed. de Vest, 2007
16. GODEA, Ioan, *La ceramique*, Ed. de Vest, Timișoara, 1995
17. IONESCU-Muscel, M., *Tehnologia cercetării aplicative de produs*, Editura Tehnică, București
18. JONES, Christopher, *Design. Metode și aplicații*, Ed. Tehnică, București, 1970
19. MIHĂILESCU, Dan, *Limbaajul culorilor si al formelor*, București
20. MUNTEAN L., *Îndrumătorul modelorului de ceramică fină*, Ed. Tehnică București
21. NICOLESCU, Corina, *Ceramica românească tradițională*, București, 1974

-
22. PETERSON, Susan, *Contemporary ceramics*, London, 2000
 23. PETERSON, Susan, *Fare Cramica*, Ed. Zanichelli, Bologna, 1998
 24. POPESCU, Traian, Popescu Octavian, *Ceramica de Sasca Română în Studii și Comunicări de Etnografie – Istorie*, Caransebeș, 1977
 25. PYE, D., *The Nature & Aesthetics of Design*, Herbert Press, London, 1978
 26. QUARANTE, D., *Elements de design industriel*, Compiègne, 1984
 27. QUINN, Anthnoy, *The ceramics design course*, London, 2007
 28. ROS, Dolores, *Keramiken herstellen und verzieren*, Ed. Micheal Fischer
 29. SCRIPCARIU, Adriana, *Prima mea carte despre lut*, Ed. Pîscu, 2007
 30. SLĂTINEANU, Barbu, *Arta populară-Ceramica*, Ed. de Stat pentru literatură și artă, București, 1958
 31. SLĂTINEANU, Barbu, *Studii de artă populară*, Ed. Minerva, București, 1972
 32. SMITH, Lucie-, E., *A History of Industrial Design*, Ed. Phaidon-Oxford, 1983
 33. SPARKE, P., *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Routledge, Londra, 1995
 34. UCĂ, Narcisa, *Ceramica de Vlădești. Tradiție și mutații contemporane*
 35. WILLIAMS, Robin, *Inițiere în design*, Ed. Corint București, 2003

Alexandru **BUNII**

Freelancer, angajarea creativității în depășirea limitelor. Partea a II-a

Am încheiat prima parte a articolului [1] într-o notă strict entuziastă, unde recomandam activitatea de freelancing ca modalitate prioritară de exprimare a creativității, mediu de manifestare a curajului și entuziasmului în propunerea unor soluții spectaculoase și modalitate de eludare a limitărilor aduse de rutina anilor de lucru sub patronajul unui singur brand.

Activitatea personală de liber-profesionist, freelancer, ce se întinde pe o perioadă de timp de cincisprezece ani, sub înrolarea numelor de top din industria de bijuterii precum Mikimoto, David Yurman, Edward Mirell, Aaron Basha, A. Jaffe, Tiffany, Evert deGraeve, Cirque de Soleil, Frank and Label, Carolyn Pollack, I.B. Goodman, Katherine Jetter, Judith Ripka, Kimberley Diamonds, Renaissance, Rico Gems, Ron Hami, Nirav Modi, Sorellina, Swarovski și Maison Tatiana Faberge, exemplifică o modalitate de a întreține fascinația pentru nou. Noutatea este adusă de particularitatea fiecărui proiect abordat și brand studiat, și supune creativitatea unor cerințe specifice și necesită adaptarea efortului într-o neîntreruptă căutare de noi soluții tehnice și creative.

Maximum de creativitate va fi cunoscut în sfera colaborărilor cu branduri care motivează nu doar din punct de vedere financiar ci și din punct de vedere al compatibilității, al înțelegerii și încurajării transmise de comanditar, attribute care permit freelancerului emularea și mai apoi cultivarea valorilor brandului într-o formă actualizată, definitorie în trasarea unor noi direcții de design. Astfel, fiecare colaborare poate fi definită ca un nou reper al

evoluției ca designer, ca liber profesionist.

Sunt identificabile modele de înrolare a talentului într-un spectru larg de înregimentare, de la proiectele unice care se desfășoară pe o perioadă bine determinate de timp la colaborările directe ce se întind pe o perioadă nedeterminată. Indiferent de perioada de timp pe care se desfășoară colaborarea (zile, luni sau chiar ani [2]) abordarea fiecărui proiect este unică iar procesul de cunoaștere nu se oprește la o simplă documentare asupra ofertei actuale a comanditarului și a tendințelor ce definesc estetica și complexitatea designului viitor, documentarea cuprinde și o cunoaștere aprofundată a istoricului brandului, înțelegerea transformărilor suferite în procesul de adaptare la cerințele pieței, a nișei valorice ocupate alături de competitorii direcți și, eventual a posibilităților de accesare pe o nișă valorică superioară.

Un exemplu pentru înțelegerea, emularea și mai apoi cultivarea valorilor brandului într-o formă actualizată ce supun designul de produs, în general, și creația de bijuterie, în particular, unor cerințe specifice este detalierea procesului de design al noii colecții Tsars Collection pentru brandul de renume internațional Maison Tatiana Fabergé, Geneva. Istoria Fabergé începe în mediul imperial rus unde țarul Alexandru al III-lea i-a cerut în anul 1885 lui Peter Carl Fabergé realizarea unei bijuterii, pentru sărbătoarea pascală, sub forma unui ou, bijuterie pe care a dăruit-o reginei Maria Feodorovna. În urma realizării bijuteriei, Peter Carl Fabergé a devenit bijutierul curții imperiale și a creat în fiecare an o deosebită bijuterie Fabergé, pe care țarul o dăruia soției sale cu ocazia sărbătorii de Paște [3].

Pe parcursul istoriei brandului aprecierile aduse calității designului, atenției în realizarea detaliilor și a materialelor deosebite folosite au adus creațiile Fabergé în colecțiile unor muzee și colecționari cu deosebită putere financiară – Forbes, familia regală britanică, familia regală a Egiptului, Albert de Monaco etc. Tatiana Fedorovna Fabergé, descendenă directă a lui Peter Carl Fabergé [4], a păstrat și promovat aceleași valori pentru care creațiile lui Peter Carl Fabergé au fost și sunt considerate bijuterii superioare.

Considerate creații fără vârstă, bijuteriile brandurilor Fabergé, Boucheron, Cartier, Chaumet etc. sunt supuse însă unui proces continuu de actualizare și adaptare la cerințele pieței exclusiviste astfel, cerința brandului Maison Tatiana Fabergé a fost aceea de a dezvolta o serie de pandantive-ou și butoni ce se vor integra portofoliului actual însă vor ocoli predictibilitatea estetică prin copierea și reutilizarea detaliului Fabergé. Acceptarea unui astfel de proiect implică o responsabilitate deosebită, iar cunoașterea tuturor detaliilor ce compun o imagine completă asupra comanditarului și necesităților acestuia devine o prioritate a designerului, cu mult înaintea oricărei inițiative de a propune concepte, posibil pripite.

Dialogul între comanditar, designer și producător, menținut între Europa și Asia, a fost continuu pe întreaga perioadă a proiectului, iar experiența profesională personală

cuprinde colaborări care au necesitat menținerea contactului între trei continente. În cazul proiectului aflat în discuție, întregul proces de documentare a avut ca rezultat identificarea unor elemente ornamentale baroce care, printr-un atent proces de actualizare, au fost propuse ca detalii decorative de mari dimensiuni ce înconjoară pandantivele. Alături de forma inconfundabilă a pandantivului-ou Fabergé, elementul estetic care facilitează integrarea în colecția actuală de bijuterii Fabergé a fost identificat și propus tiparul diamantat ce se desfășoară pe întreaga suprafață și este vizibil sub nivelul emailului, atât în cazul pandantivelor-ou cât și în cazul butonilor unde tiparul diamantat, rezolvat într-o serie de proporții și detalieri diferite, are rolul de detaliu decorativ principal. Diamantele albe punctează, subtil, elementele baroce actualizate și permit descoperirea unor noi detalii. Culorile emailului au fost alese din paleta disponibilă în portofoliul producătorului agreeat de brandul Maison Tatiana Fabergé, o companie americană ce deține facilități de producție în Tailanda, și sunt menite să sublinieze, prin intermediul unui puternic contrast cu aurul de 18k, un istoric al brandului cu descendență imperială.

Rezolvarea tehnică impecabilă, impusă de imaginea brandului, a solicitat realizarea prototipurilor pentru pandantivele-ou cu ajutorul tehnologiei de imprimare tridimensională 3D. Nevoia de a reda cu exactitate fiecare proporție și detaliu al schiței a împins experimentarea diferitelor tehnici tradiționale și tehnologii moderne către imprimarea tridimensională, singură variantă de reproducere a designului propus de mine și ales de Fabergé pentru producție. Astfel, detaliile decorative baroce de mari dimensiuni ce înconjoară fiecare pandativ-ou, se pot desfășura fără secționările verticale rezultate în urma procesului de turnare și lipire. De asemenea, a fost eliminată și nevoia de a alinia și finisa tiparul diamantat în cazul fiecărui pandativ produs.

Aprecierile primite de noua serie de butoni și pandantive-ou au condus brandul Fabergé la reluarea colaborării pentru un nou proiect, iar obligația designerului și producătorului este aceea de a reuși nu doar continuarea unui demers confirmat de unul dintre cele mai importante nume ale istoriei și industriei de bijuterii ci chiar depășirea nivelului rafinementului estetic și a calității desăvârșite asumate și realizate.

NOTE

[1] „Freelancer, angajarea creativității în depășirea limitelor” - apărut în Caiete de arte și design, nr.2/2015 – Ed Eurostampa, ISSN 2393-042X.

[2] Colaborarea cu brandul Mikimoto s-a desfășurat pe o perioadă de trei ani de zile, între 2002 și 2004. Colaborarea cu brandul Edward Mirell s-a desfășurat pe o perioadă de șase ani de zile, între 2006 și 2011. Colaborarea cu brandul Carolyn Pollack s-a desfășurat pe o perioadă de trei ani de zile, între 2011 și 2013.

[3] Istoria brandului de bijuterii Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: http://www.faberge.com/news/49_imperial-eggs.aspx.

[4] Istoria brandului de bijuterii Maison Tatiana Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: <http://www.tatianafaberge.net/index.php/history>.

[5] Titanul negru este obținut prin tratarea unui aliaj de titan. Prin procese termice și chimice culoarea metalului se schimbă în negru, iar structura titanului devine asemănătoare ceramicii cu o durabilitate sporită. Firma Spectore deține dreptul de folosire a procesului tehnologic de obținere a titanului negru.

BIBLIOGRAFIE

1. „*Freelancer, angajarea creativității în depășirea limitelor*” - apărut în Caiete de arte și design, nr.2/2015 – Ed Eurostampa, ISSN 2393-042X.
2. Istoria brandului de bijuterii Fabergé, [online]., disponibil pe internet la adresa: http://www.faberge.com/news/49_imperial-eggs.aspx.
3. Istoria brandului de bijuterii Maison Tatiana Fabergé, [online]., [Citat 22 martie 2016], disponibil pe internet la adresa: <http://www.tatianafaberge.net/index.php/history>.

Sandra CHIRA

Exprimarea personalității prin vestimentație

Relația dintre identitatea persoanei și vestimentație se manifestă diferit în funcție de contextul socio-cultural al indivizilor, de personalitate și preocupări. *Cât din identitatea vizuală, respectiv vestimentară a indivizilor comunică spre exterior date despre identitatea socială sau despre cea lăuntrică* este una dintre întrebările la care sociologii și psihologii au încercat să răspundă. Problematika identității persoanei exprimată prin intermediul vestimentației a dezvoltat o diversitate de teorii ce confirmă această corespondență sau o neagă, mai ales că societatea contemporană marcată de ritmul accelerat al vieții are un impact major asupra identității indivizilor, aflați în pericolul uniformizării și al stereotipizării.

Câteva dintre întrebările relevante în jurul cărora se constituie cercetarea prezentă sunt: Cât din identitatea personală a indivizilor se comunică în mod nonverbal, prin vestimentație? Care este aportul vestimentației în formarea unei prime impresii despre o persoană? Este vestimentația una dintre formele de exteriorizare ale personalității, o formă de comportament social, un mijloc de comunicare și de semnalizare a valorilor? Ce efecte psihologice are haina asupra purtătorului ei?

Identitatea vestimentară a indivizilor este percepută deopotrivă prin aspectele ei formale (croi, cromatică, materialitate, ornamentică, stil) dar și prin semnificațiile comunicate, de la cele de ordin sociocultural, la cele psihologice, personale, cu alte cuvinte este percepută prin raportul dintre *formă și conținut*. Haina poate fi înțeleasă ca un sistem de semne și idei ale creatorului sau ale purtătorului care își pune amprenta personalității pe

ceea ce alege să poarte.

Funcția de semnificare a veșmintelor devine astfel principalul obiect de studiu al sociologiei modei, domeniu de cercetare care plasează individul în centrul preocupărilor, iar moda, ca fenomen dependent de acesta, devine, precum numeroși sociologi o numesc, un *fact social total*. Moda implică în mod profund indivizii, contribuie la formarea și la identificarea grupurilor sociale și face parte din procesul de înțelegere al complexității ființei umane integrată în societate cu diversele ei aspecte [1]. Este simultan un fapt artistic dar și unul economic și politic ce exprimă spiritul vremii prin natura sa. Astfel, putem considera că fenomenul modei are un caracter ambivalent, datorită dezvoltării concomitente în plan artistic cât și ca activitate economică, în plan industrial. Relația cu sfera economicului este dată de natura vestimentației de obiect produs și consumat în cadrul societății, iar relația cu sfera artisticului de caracterul ei simbolic, producătoare de idei, mesaje și viziuni. Obiectele de consum ce fac parte în mod firesc din viața cotidiană a indivizilor devin în acest context obiecte purtătoare de sens.

Îmbrăcămintea descrie modul de a se integra al indivizilor în diverse cadre și grupuri sociale, contribuind în mod direct la dezvoltarea identităților colective sau a identităților individuale. Prin procesul de comunicare a sinelui către exterior indivizii își dezvăluie sau își ascund identitatea, generând în rândul receptorilor impresii, păreri și reacții dar totodată determinând pentru sine procesul de auto-exprimare și de afirmare în cadrul societății. Modalitățile de exprimare ale identității persoanei sunt multiple, iar limbajul verbal, cel nonverbal și limbajul trupului cu mimica și gesturile se încadrează într-un sistem necris de coduri și semnificații înțelese și acceptate atât de către emițător cât și de către receptor, în așa fel încât comunicarea verbală și vizuală să aibă loc. Spațiul social își pune amprenta pe modul de exprimare al indivizilor și are, în acest context, rolul de mediator ce permite acestora să comunice prin același limbaj, cunoscut celor care aparțin spațiului respectiv.

Ca un răspuns la întrebarea *Cât din identitatea persoanei se transmite la prima interacțiune socială între indivizi?* Goffman susține că imaginea exprimată a persoanei într-o primă relaționare cu celălalt se produce la nivelul superficial al primelor informații, într-un "*univers al aparențelor*" ce conține vestimentația, expresia corporală și facială. Primul contact în cadrul interacțiunilor interumane, stabilit la nivel vizual, fiind de obicei de scurtă durată, nu permite decât exprimarea unor indicii vagi despre identitatea socială și lăuntrică a persoanei. Depășind acest prim nivel al aparențelor, identitatea umană în profunzimea ei poate fi cunoscută doar prin multiple interacțiuni. Astfel, după Goffman, vestimentația are rolul de a exprima identitatea persoanei în cadrul vieții sociale, însă, la o primă *privire*, ea nu poate transmite date profunde despre purtător. Descoperirea identității umane și totodată procesul exprimării către exterior sunt la fel de complexe și "*inaccesibile*" precum structura socială, în a cărei conținut, comportamentul și imaginea indivizilor au un rol esențial [2].

În contextul vestimentației ca obiect al creației, putem vorbi de conținut de

mesaje, semne sau simboluri exprimate independent de identitatea purtătorului, prin procesul în care autorul investește obiectul creației sale cu propriile gânduri și idei, însă inclusiv acest proces, adresat lumii exterioare, se întâmplă tot în cadrul social, sub influența acestuia.

O altă teorie care răspunde la întrebarea *Există vreo legătură între modă și identitatea psihologică a indivizilor?* este cea a lui Colin Campbell. Autorul consideră că moda exprimă identitatea indivizilor în măsura în care aceștia, devenind consumatori în cadrul fenomenului modei, aleg produse care *"spun ceva despre ceea ce indivizii sunt"*, articolele vestimentare servind astfel ca indicatori ai identității lor sociale sau a altor aspecte legate de viața lor personală. Campbell aseamănă modelul de consum al fiecărui individ cu un *"index de indicatori ai identității"*, încercând să răspundă pentru sine la întrebările *"Suntem noi ceea ce cumpărăm?"* sau *"Suntem noi ceea ce purtăm?"*. Conform teoriei lui Campbell răspunsul la aceste întrebări nu este unul afirmativ decât în cazul reprezentanților anumitor subculturi. Majoritatea oamenilor nu își creează identități personale noi prin ceea ce consumă în materie de vestimentație, dar activitatea de a alege anumite articole vestimentare contribuie la procesul de auto-descoperire [3].

Un alt motiv pentru care unii autori neagă corespondența dintre vestimentație și identitatea personală este ritmul alert de schimbare al tendințelor vestimentare. Dacă relația dintre purtător și îmbrăcămintea sa ar fi una de intercondiționare atunci ar însemna că indivizii își schimbă identitatea odată cu apariția fiecărui stil vestimentar nou, în fiecare sezon sau cel puțin anual. Însă relația indivizilor cu moda nu este aceeași în cazul tuturor. Există persoane cu adevărat pasionate de fenomen care adoptă fiecare stil nou în ritmul alert dictat și totodată există indivizi total dezinteresați, care își păstrează în mod conservator identitatea vestimentară pe durata întregii vieți. Asta nu înseamnă că această categorie socială nu exprimă date despre identitatea lor personală sau socială, ci dimpotrivă, aceștia comunică tocmai acest dezinteres, sau poate aprecierea față de ceea ce în termeni uzuali numim *stil clasic*. Mai degrabă această poziție față de modă, *pentru sau împotriva* ei, poate spune ceva despre identitatea fiecărui individ decât apariția sau dispariția anumitor tendințe vestimentare.

Comportamentul tinerilor față de modă este de cele mai multe ori diferit de cel al adulților, tinerii fiind mult mai receptivi la schimbările modei decât adulții, aceștia aflându-se într-un proces de căutare și de formare a personalității, în cadrul căruia alegerile vestimentare au un rol relevant. Perioada liceului este o etapă din viața indivizilor în care aceștia sunt predispuși la schimbări de atitudine, gusturi și preocupări, respectiv schimbări de identitate. Datorită lipsei de interes pe care tinerii o acordă valorilor tradiționale, bazându-și în mare parte existența pe principii și modele noi, *instabilitatea* este cea care le caracterizează procesul de identificare a sinelui autentic, aflat în plină desfășurare în perioada adolescenței. Dacă analizăm fenomenul modei în relație cu grupele de vârstă vom constata că nu putem face o clasificare certă a preocupărilor față de îmbrăcămintă în funcție de vârstă. Indivizii

sunt diferiți sub varii aspecte ale identității lor și nu doar vârsta, ci și personalitatea, temperamentul sau educația îi face să fie mai mult sau mai puțin preocupați de identitatea lor vestimentară. Astăzi vârsta nu mai constituie unul dintre factorii principali ce configurează imaginea vestimentară a indivizilor. Adulții, asemenea tinerilor, par să fie la fel de implicați în fenomenele contemporane, mai ales că, aflați la vârsta maturității, aceștia ajung să atingă un nivel financiar care le facilitează satisfacerea anumitor dorințe în materie de îmbrăcăminte. De asemenea, tinerii pot fi, în materie de modă și comportament, în funcție de educație și de mediul concret de viață, la fel de conservatori ca și părinții lor. Ceea ce poate, totuși, face diferența, în funcție de vârstă, este consolidarea unei identități vestimentare mai unitare în cazul adulților, care se presupune că și-au descoperit stilul personal și preferințele datorită experienței de viață mai îndelungate, în timp ce tinerii, aflați în plin proces de transformare, sunt mai predispuși schimbărilor radicale de imagine.

Dintr-o perspectivă distinctă, cea a consumerismului contemporan, în lucrarea ei *Fashion, Identity and Social Actors*, Laura Bovone susține că relația dintre identitatea personală a indivizilor și modă se stabilește la nivelul tipului de articole vestimentare, *obiecte de consum* demodate sau în pas cu moda, pe care aceștia aleg să le asocieze propriei imagini. Prin intermediul alegerilor individuale, persoana declară celorlalți poziția sa față de anumite tendințe, stiluri, idei, fie că se conformează, fie că se împotrivește curentelor dominante.

Dincolo de variile răspunsuri la întrebarea *Este haina un instrument de exprimare socială a persoanei?*, putem identifica trei dimensiuni identitare exprimate prin intermediul vestimentației. Într-o primă abordare putem vorbi despre *identitatea creației vestimentare*, atunci când aceasta, depășind condiția unui obiect de consum, devine obiect artistic și trăiește, comunică și semnifică la fel de mult, de exemplu în cadrul unei expoziții, fiind prezentată independent de purtătorul ei. În același timp, putem vorbi despre *identitatea purtătorului* exprimată prin imaginea sa vestimentară și, nu în ultimul rând, despre *identitatea creatorului* care imprimă aspecte ale propriei identități creației sale.

Dintr-o perspectivă psihosociologică, analizând legătură dintre identitatea persoanei și vestimentație, putem identifica două direcții complementare:

1. *vestimentația este mijloc de exprimare al personalității indivizilor;*
2. *haina poate avea un rol semnificativ în procesul de auto-cunoaștere, de formare și de definire a personalității.*

Cât din identitatea psihologică a persoanei poate fi comunicată în exterior prin intermediul limbajului vizual? Care este aportul imaginii vestimentare individuale asupra procesului de formare al personalității? Este vestimentația un factor de influență asupra stării psihice a purtătorului? – sunt întrebări la care pe parcursul cercetării se caută răspunsuri. Majoritatea autorilor care au studiat procesele de comunicare a identității psihologice prin intermediul vestimentației consideră că moda ca fenomen social are un impact major în formarea și influențarea naturii lăuntrice, a personalității și comportamentului exteriorizat.

Este cunoscut faptul că analiza imaginii vestimentare face de multe ori parte dintre strategiile de diagnosticare ale psihologilor și psihiatrilor și că un dezinteres total față de felul în care indivizii arată poate fi un semn al dezechilibrului emoțional sau al depresiei. Ambele, atât starea de sănătate mintală cât și atitudinea față de înfățișare sunt factori de influență asupra stilului de viață, iar faptul că felul în care oamenii arată și se îmbracă determină transformări relevante asupra stării psihice a acestora nu mai constituie o necunoscută. Corespondențele dintre natura psihologică a persoanei și imaginea sa exteriorizată au deopotrivă efecte pozitive dar și negative asupra indivizilor. Conform psihiatrului de origine austriacă Raphael M. Bonelli, unul dintre aspectele favorabile este faptul că interesul față de propria imagine exterioară și implicit față de vestimentație este un semn al sănătății mintale, bineînțeles, atunci când această preocupare se manifestă în limitele normalității și nu devine obsesivă. Acesta caracterizează vestimentația ca fiind o formă de comunicare a identității, în special a celei psihologice, considerând că imaginea indivizilor poate descrie starea psihică și dispoziția interioară a acestora.

Alături de identificarea vestimentației ca *obiect social*, haina este totodată *o-biect psihologic*. Veșmintele devin obiect de studiu al psihologiei și totodată expresii vizuale ale identității psihologice datorită faptului că motivațiile și alegerile vestimentare ale persoanei sunt izvorâte din sfera individualului fiind determinate de personalitate și eventual de gust. Totodată, haina este formă de autoexprimare, de autocunoaștere și trădează date despre starea interioară a purtătorului, exprimându-i atitudinea și trăsăturile temperamentale.

În cadrul relației dintre personalitate și îmbrăcăminte putem de asemenea indentifica trei perspective distincte, respectiv trei tipuri de identități psihologice sau atribuite la nivel vizual vestimentației:

- natura psihologică a creatorului;
- structura psihologică a purtătorului;
- tipologia psihologică a receptorului imaginii vestimentare;

Haina ca *obiect al creației* poate transmite date despre specificul psihologic al creatorului ei, despre gândurile, intențiile sau stările lăuntrice ale acestuia. Din perspectiva purtătorului, o alegere vestimentară poate genera anumite stări sau dispoziții și totodată poate comunica în exterior informații despre personalitatea acestuia. O a treia instanță este constituită de efectul psihologic pe care o imagine vestimentară îl poate avea asupra receptorului, de la aflarea unor afinități sub aspectul gu u negative față de o situație vizuală nu doar în funcție de calitățile estetice ale acesteia ci și în funcție de starea sa psihică în momentul interacțiunii.

Alături de analiza modei prin implicațiile ei socio-culturale, fenomenul poate fi cercetat și din perspectiva individualului, cu sensul de act de înveșmântare propriu, specific fiecărui individ, manifestat în mod firesc sub influența semnificațiilor și formelor modei

la nivel social la un moment dat. În acest sens, Roland Barthes face distincția între *actul de înveșmântare* - "dressing", pe care îl definește ca manieră personală cu care indivizii adoptă *haina* - "the dress" și vestimentația în sine. Înveșmântarea are un conținut morfologic, psihologic și circumstanțial dar nu și unul social. În schimb, haina este obiectul cercetării istorice și sociologice și are o importanță semnificativă deja consacrată în cadrul sistemului vestimentar. Cei doi termeni sunt conectați printr-o legătură de natură semantică. Înțelesul unui articol de îmbrăcăminte crește prin trecerea de la actul de înveșmântare la haina în sine.

Conform autorului, actul este o formă "slabă" de semnificare ce exprimă mai mult decât conține, iar haina, dimpotrivă, este o formă "puternică" de semnificare ce constituie relația intelectuală dintre purtător și grupul său social de apartenență. Cele două noțiuni pot coincide adesea, dar sunt de fapt distincte: "forma supradimensionată a umerilor este parte a actului de înveșmântare atâta timp cât este generată de natura staturii anatomice a purtătorului, dar este parte din haină ca obiect social, atunci când dimensiunile sale sunt prescrise de un grup ca parte din moda propusă de aceștia." [4]

Astfel, nu doar articolele vestimentare în sine comunică aspecte despre identitatea socială sau psihologică a purtătorului, ci și maniera de înveșmântare. Felul în care indivizii își poartă *haina*, cuprinde de asemenea semnificații sociale diverse și totodată trădează aspecte ce țin de natura psihologică a acestora. Anumite piese vestimentare sau accesorii, pot fi investite în cadrul grupurilor sociale cu valoarea de semne distinctive și pot fi deopotrivă simbol al stării psihologice a persoanei. De exemplu, o ținută vestimentară sobră, poate comunica apartenența purtătorului la un mediu profesional specific, dar poate în egală măsură să comunice o predispoziție psihologică nefavorabilă, singurătate, interiorizare. În acest sens, se creează în permanență o relație între ceea ce purtătorul dorește să semnifice prin vestimentația aleasă și obiectul semnificant.

În încercarea de a răspunde la întrebarea – *Cât din identitatea psihologică a indivizilor poate fi exprimată prin intermediul vestimentației?* constatăm că aspectele de natură socială (statut, funcție, etnie, gen, etc.) ale persoanei sunt cu mult mai ușor descifrabile la nivel vizual decât cele de natură lăuntrică, psihologică. Dacă în cadrul limbajului specific s-au consacrat deja o multitudine de coduri vestimentare și stiluri care ne facilitează decodificarea mesajelor despre identitatea socială a purtătorilor, în ceea ce privește caracterul psihologic, identificarea anumitor trăsături la nivelul vestimentației este supusă probabilității. Deși dimensiunea materială a veșmintelor implică o serie de conotații, paleta cromatică, tipologia formelor, a volumelor sau materialelor textile putând fi asociate stărilor sufletești, o identificare certă a acestora nu poate fi realizată.

În acest sens, noile descoperiri în materie de tehnologie high-tech utilizate în creația vestimentară experimentală abordează și tema naturii psihologice exprimată prin veșmânt. În cadrul expoziției internaționale *Futuro Textiles* organizată în anul 2013 la inițiativa Institutului Francez din România în Timișoara, în care s-au prezentat inovații în do-

meniul textilelor rezultate prin îmbinarea artei și a modei cu știința, o serie de creații vestimentare exprimau starea de spirit prin învelișul protector al hainelor, de această dată, în formă concretă, vizuală. Expoziția a cuprins alături de creații realizate din fibră optică, materiale fluorescente, pânză de păianjen sau din celuloză produsă din bacteriile vinului fermentat și o piesă vestimentară care îți verifică permanent starea de sănătate sau o alta care își schimbă culoarea în funcție de starea de spirit a persoanei care o poartă.

Implicațiile psihologice nu sunt importante în analiza fenomenului modei doar din perspectiva procesului de comunicare vizuală, ci și datorită motivațiilor din spatele alegerilor vestimentare individuale. Psihologii identifică mai mulți factori de influență care conduc la aceste alegeri, printre care importante sunt: funcția de protecție, cea estetică și cea psihologică. Persoana va alege anumite articole vestimentare din necesitatea de a-și proteja corpul, totodată din dorința de a obține o imagine favorabilă, integrată în sistemul normativ și formal organizat în cadrul societății, dar și în conformitate cu starea de spirit.

După secole în care normele sociale rigide și implicit reglementarea strictă a codurilor vestimentare, în sfârșit, în societatea contemporană definită de libertate de exprimare, indivizii au posibilitatea să își exprime fără restricții personalitatea. Pentru a fi posibilă o transpunere în material, cât mai autentică, a universului interior, e nevoie de un proces al autocunoașterii și totodată de educație estetică.

Unii autori infirmă relația dintre identitatea psihologică a persoanei și vestimentație considerând că în contextul societății postmoderne personalitatea individuală a purtătorilor nu are șansa să fie comunicată la nivel vizual prin îmbrăcăminte. Ann Margaret Branch consideră că libertatea auto-exprimării ce definește conform anumitor cercetători societatea postmodernă este doar o iluzie. Datorită faptului că sistemul modei este un domeniu cu reale implicații economice, consumatorilor le este impusă o anumită identitate vizuală specifică prin mijloacele de promovare a fenomenului. Conform autoarei, imaginile și informația transmisă prin intermediul mass mediei încurajează o experimentare continuă a noilor tendințe ale modei dar nu conduc în același timp la auto-descoperire și nici nu încurajează stabilirea identității personale [5].

Antropologul Maria Teresa Russo critică de asemenea impactul modei contemporane asupra identității individuale, considerând că datorită concentrării fenomenului pe aspectele comerciale și către obținerea profitului economic, capacitatea indivizilor de a-și forma stiluri personale este cu mult subestimată. Autoarea numește sugestiv indivizii "*reclame plimbătoare*" ce sunt utilizate în campaniile de promovare ale brandurilor vestimentare drept exemple ale unui stil de viață și ale unor identități vestimentare standardizate și impersonale. Totodată, făcând o analiză asupra comportamentului principalelor "*victime*" ale modei și anume adolescenții, Russo consideră că tinerii din societatea contemporană sunt atât de sensibili la ceea ce moda dictează tocmai pentru că identitatea lor se bazează acum pe "*aparență și nu pe existență*", adică pe "*ceea ce par să fie*" decât "*pe ceea ce sunt cu adevărat*".

În acest context, în viziunea autoarei, tinerii nu se folosesc de modă pentru a-și exprima personalitatea, ci pentru *"a se conforma cu ideile despre imagine și aparență propuse de media"*. [6]

Dacă analizăm efectele societății contemporane asupra proceselor de exprimare a personalității individuale putem constata că aceasta nu se exprimă întotdeauna în mod firesc și subiectiv, ci sub presiunea normelor și a concepțiilor colective, totodată a codurilor vestimentare acceptate la nivelul societății ca fiind dezirabile, fapt ce duce la suprimarea instinctelor sincere și a spontaneității și la afișarea constantă a unor imagini făurite, controlate.

În ce măsură caracterul uniformizant al societății contemporane își pune amprenta asupra procesului de formare a personalității individuale? Spațiile sociale implică manifestarea reciprocă a ființelor umane, dar lipsesc în același timp indivizii de posibilitatea de a-și exprima personalitatea intimă, personalitate subminată de dorința de integrare în societate și de obținere a unei imagini pozitive [7]. "Există mulți oameni care trăiesc din și prin ideea pe care semenii și-o fac despre ei", fenomen care în viziunea lui Lucian Blaga poate fi o "formă optimă a lipsei de personalitate" [8].

Îmbrăcămintea nu influențează sau descrie personalitatea purtătorilor doar din punct de vedere simbolic, dimensiunea formală a vestimentației are, de asemenea, un rol important. Tipologia vestimentară, stilul, paleta cromatică sau tipurile de croi transmit ceva despre purtător. În același timp, având contact direct cu persoana, aspectele formale conținute de vestimentație pot determina anumite stări sau reacții la nivel psihologic. De exemplu, calitățile fizice ale articolelor de îmbrăcăminte pot influența pozitiv sau negativ starea de spirit a purtătorilor, respectiv felul în care o persoană se simte într-o anumită ținută vestimentară: confortabil, inconfortabil, lejer, formal, informal, sugrumat, liber. Totodată, nu ne sunt străine formulările: în aceste haine...nu mă simt eu însumi, această îmbrăcăminte nu mi se potrivește, mă identific cu acest stil vestimentar. În acest sens, calitățile tactile ale articolelor vestimentare – moale, pufos, fin, înțepător, rigid, rugos, alunecos și adaptarea formelor la caracterul siluetei anatomice a fiecărui purtător – haine largi-strâmte, pe corp -supradimensionate, volumetrii exagerate-forme reținute, sunt relevante în starea de confort pe care hainele ne-o oferă.

CONCLUZII

Noțiunea personalității nu se aplică doar indivizilor ci și fenomenului modei în sine, anumiți autori vorbind despre ideea personalității moderne, despre o personalitate a modei în sine, capabilă să controleze și să determine noi modele în rândul victimelor sale. Astfel, moda nu poate fi deconectată de principalul ei rol de producere a unor stiluri, practici și gusturi noi, fiind definită de o personalitate dinamică, aflată într-o permanentă căutare a inovației.

Moda și modernitatea sunt interdependente având rolul de a produce în

rândul indivizilor personalități contemporane, care își exprimă identitatea psihologică prin imaginea lor vestimentară, determinând un conflict permanent între capacitatea hainelor de a ne individualiza și cea de a ne manipula uniform personalitățile sub efectele globale ale fenomenului modei.

NOTE

[1] Frédéric Godart, *Sociologie de la Mode*, Editura La Découverte, Colecția Repères, Paris, 2010, p.10

[2] Ervin Goffman, *Viața ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003, p.21

[3] Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, *Identities through fashion: a multidisciplinary approach*, Editura Berg, Londra, 2012, p.14

[4] Roland Barthes, *The Language of Fashion*, Editura Bloomsbury Academic, Londra, 2013, p.13

[5] Ann Margaret Branch apud. Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, op.cit., p.4

[6] Maria Teresa Russo, Maria Elena Larrain apud. Ana Maria Gonzáles, Laura Bovone, op.cit., p.5

[7] Fernando Múgica apud. Ana Maria Gonzales, op.cit., p. 32

[8] Lucian Blaga apud. Cecilia Caragea, *Istoria vestimentației europene*, Editura Almanahul Banatului, Timișoara, 1995, p. 263

Andreea FOANENE

Tradiție și inovație în etica educației continue.
Aporturi personale în enciclopedia de artă
Un secol de sculptură românească

Dorința de cunoaștere și expansiune reprezintă constante caracterice evoluției cantitative, calitative, expresii de cucerire spațială prin dominație intelectuală. În prezența discernământului și rafinării prin acesta, educația și aprofundarea cunoștințelor dobândite catalizează forța informației în forme rafinate, dinamice și creative. De-a lungul istoriei au fost experimentate și adoptate diferite forme de învățare de stratificare a informației și de exprimare. Odată dobândit, bunul intelectual a necesitat formule specifice de acumulare, clasare, conservare și diseminare. Numai cu ajutorul acestor structuri organizaționale s-a putut asigura perpetuarea cunoștințelor teoretice și asigurarea unei dinamici evolutive a conceptelor descoperite.

Expresie a ecuației cunoașterii ontologice, conceptul cunoașterii enciclopedice reprezintă un cumul de informații sustructurate conform unui algoritm comun. Enciclopedia este un tip de lucrare de referință care cuprinde subiecte esențiale din domenii diferite sau teme importante ale singur subiect. Articolele ce construiesc subiectul studiului sunt ca dimensiune mai ample și mai detaliate în comparație cu textele cuprinse în dicționare. Ordonate conform criteriilor selecției cronologice sau tematice, articolele sunt prezentate alfabetic. În acest fel, criteriul nominal sau cel etimologic devin elemente selective primare. Dacă enciclopediile secolelor XVII- XVIII sunt inspirate după primele modele organizaționale elaborate în antichitate, asemenea lucrării *Naturalis Historia*, enciclopediile moderne se prezintă ca forme evaluate ale dicționarelor neoclasice. Exemple de lucrări ample precum:

Encyclopædia Britannica sau *Enciclopedia Italiana Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* sunt alcătuite din sute de volume care conțin mii de studii. Dintre acestea, *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* sau *Enciclopedia Espasa-Calpe*, formată din 118 volume compuse din 105.000 pagini pare a fi printre cele mai ample din punct de vedere volumetric. Acest tip de studii prezintă rezultatele cercetării unor personalități marcante ale domeniilor abordate, precum: Pliniu cel Bătrân, Isidor din Sevilia, Rabanus Maurus, Giorgio Valla, Gregor Reisch Sir Thomas Browne, Denis Diderot și alții.

În perioada modernă, odată cu liberalizarea și accelerarea accesului la informație, odată cu ofertantele platforme transnaționale oferite de spațiile virtuale, relația dintre cunoaștere, timp și spațiu a atins o dezvoltare fără precedent. Rezultat al acestei perspective pop- științifice, baze de date sub forme enciclopedice, precum *Wikipedia*, pot fi accesate electronic și disponibilitatea lor este gratuită, imediată și maleabilă. Posibilitatea publicului de a modela informația fișelor tematice oferă o platformă de exprimare a cărei credibilitate poate fi discutată cu condiția unor baze teoretice prealabile.

Athanasios Sideris cercetează relația conceptului cunoașterii enciclopedice în perioada postmodernă, având ca punct central adaptarea prin diseminarea informațiilor pe platforme web.[1] Așadar, o enciclopedie online poate fi considerată o reală expresie a democratizării culturii și a simplificării accesului la informațiile conținute. În *Modern Intellectual History* [2] autorii studiază relația dintre discursul intelectual și evoluția tehnologică a textului în sensul înțelegerii validității posibilităților viitoare. Rolul studiului este de a pune în discuție limitele creativității comunicaționale în: gândirea politică și culturală, filozofie, religie, literatură, psihologie, antropologie muzică și istoria cărții.

Structura enciclopedică inovatoare a lucrării teoretice *Un secol de sculptură românească* reprezintă unul dintre punctele forte ale acestei lucrări.

Îmi permit să prezint proiectul *Un secol de sculptură românească Enciclopedie On-line* din perspectiva internă a teoreticianului care a avut ocazia și plăcerea să poată contribui la elaborarea acestui proiect. În perioada ianuarie 2013- octombrie 2014 am colaborat cu Fundația Culturală Meta și am scris texte critice despre artiștii incluși în acest studiu alături de teoreticieni precum: Alexandra Titu, Constantin Prut, Ioana Vlasiu, Aurelia Mocanu, Luiza Barcan, Maria Orosan Telea și alții [3]. Aportul meu ponderal în această lucrare a fost consistent întrucât, am realizat textele a aproximativ 95 de artiști din cei peste 800 de creatori incluși în această enciclopedie.

Așa cum putem observa în fig. 2, meniul bilingv care se desfășoară în partea stângă a imaginii oferă posibilitatea de a descoperi structura proiectului, prezentând alături de intenția activităților, rezultatele cercetării, echipa proiectului, partenerii și datele de contact. Sub titlul central, *Un secol de sculptură românească*, apare menționat și specificul *online* al lucrării. Motorul de căutare plasat deasupra titlului, în zona centrală superioară, oferă posibilitatea de a găsi informații cu ajutorul unor cuvinte cheie.

„Ediția on-line este prima enciclopedie bilingvă de artă românească cu acces liber dedicată sculptorilor români (sau de origine română) și reunește fișele a peste 800 de artiști, aflați în țară sau în străinătate, care activează sau care au activat în ultimii 100 de ani. Fenomenul sculpturii este abordat dintr-o perspectivă contemporană, dicționarul propunându-și să ofere o imagine largă a acestui termen. Discursurilor artiștilor absolvenți ai secțiilor de sculptură, care apelează în primul rând la materialele tradiționale (lemn, piatră, bronz ș.a.), li se alătură acum discursurile altor artiști, preocupați de problematica tridimensionalului, dar care folosesc tehnici dintre cele mai diverse, de la ceramică la instalații, și care, prin lucrările lor, abordează conceptul existenței obiectului în spațiu”. [4] În această logică, lucrarea estompează delimitările tradiționale dintre genurile artistice. În acest context, artiștii care elaborează volume -fie că ei sunt catalogați pictori, graficieni sau artiști textiliști sub imperiul granițelor clasice- sunt prezentați nominal în spațiul enciclopediei.

Fiecare domeniu personal poate fi accesat prin selectarea inițialei numelui și alegerea artistului din lista care se desfășoară vertical. Așa cum putem observa în fig. 3, odată cu alegerea literei incipiente numelui, meniul desface automat fișele prezente ce aparțin criteriilor selectate.

Prezentarea personală a fiecărui artist este alcătuită din trei principii directoare: o selecție de imagini reprezentative, bibliografia selectivă a artistului, lista cu expoziții și premii. Alături de acestea figurează textul critic. Textele elaborate de specialiști sunt compuse ca rezultat al parcurgerii imaginilor și a materialelor informative de către teoreticienii de artă. Proiectul a fost inițiat în 2000 și definitivat în 2014. Pe perioada desfășurării activităților, instituția responsabilă a realizat o serie de parteneriate strategice cu instituții culturale românești. Toate detaliile apărute pe parcurs au condus la o cunoaștere mai aprofundată a dimensiunii volumetrică din arta contemporană națională. Publicația a beneficiat în acest fel de o impresionantă creștere cantitativă și calitativă. „Fundația Culturală META a reluat (...) cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național (AFCN) și în parteneriat cu Uniunea Artiștilor Plastici din România și Universitatea Națională de Arte (UNArte), proiectul *Un secol de sculptură românească*. Acesta a fost inițiat la începutul anilor 2000, iar prima etapă s-a materializat în 2001 odată cu apariția dicționarului *Un secol de sculptură românească (A – D)*, publicat în Colecția „Sinteze”, Editura META.” [5]

În acest moment, platforma enciclopedică dedicată sculptorilor români este accesibilă la adresa www.sculpture.ro. Informațiile publice pot fi accesate gratuit, atât în română cât și în engleză. Elaborată de o echipă de specialiști, enciclopedia online *Un secol de sculptură românească* devine în acest fel o sursă certificată de cunoaștere și inspirație pentru publicul interesat de artiștii români ce abordează structuri volumetrică în creația lor, precum și de statutul sculpturii românești în context național și internațional. Putem observa în acest caz un exemplu valoros în care inovațiile tehnologice devin instrumente utile în dinamica educației continue.

NOTE

[1] Sideris, Athanasios (2006) *"The Encyclopedic Concept in the Web Era"*, apud. Ioannides M., Arnold D., Niccolucci F. și K. Mania (eds.), *The e-volution of Information Communication Technology in Cultural Heritage. Where Hi-Tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century*. VAST 2006, Epoch, Budapest, pp. 192–197.

[2] Charles Capper (Boston University, USA), Duncan Kelly (University of Cambridge, UK,) Samuel Moyn (Harvard University, USA), Sophia Rosenfeld, *Modern Intellectual History*, Yale University, pp.58-63.

[3] *Un secol de sculptură românească* – enciclopedie on-line, Sursa: <http://www.sculpture.ro/despre-echipa.php> ultima accesare: 27.05.2016 16:48.

[4] *Un secol de sculptură românească* – enciclopedie on-line (N – Z), Sursa: <http://artindex.ro/2014/10/30/un-secol-de-sculptura-romaneasca-enciclopedie-on-line-n-z/> (ultima accesare : 25.05.2018).

[5] *"Un secol de sculptură românească / A Century of Romanian Sculpture"* în *Arhitectura* revista Uniunii Arhitecților din România fondată în 1906, Sursa : <http://arhitectura-1906.ro/2013/10/un-secol-de-sculptura-romaneasca-a-century-of-romanian-sculpture/> ultima accesare : 26.05.2016 14:52 .

BIBLIOGRAFIE

1. Sideris, Athanasios (2006) *"The Encyclopedic Concept in the Web Era"*, in Ioannides M., Arnold D., Niccolucci F. and K. Mania (eds.), *The e-volution of Information Communication Technology in Cultural Heritage. Where Hi-Tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century*. VAST 2006, Epoch, Budapest, pp. 192–197.

2. Walsh, S. Pdraig (1968). *Anglo-American general encyclopedias: a historical bibliography, 1703–1967*. New York: Bowker.

3. Yeo, Richard R. (2001). *Encyclopaedic visions: scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

4. Jacques Le Goff, (1957) *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil,

5. William Nest (2002) *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press.

6. Richard Yeo, (2001) *Encyclopaedic Visions Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge University Press.

Cristina LAZĂR

Klimt și rolul femeii în artă

Viziunea secesionistă asupra femeii, în acord cu trăsăturile generale ale stilului, se plasează consecvent în sfera percepției decorative. Invocarea prezențelor feminine creează ocazii privilegiate pentru afirmarea ritmului ondulatoriu, generat de mișcările corpului, ale părului sau ale veșmintelor, pentru valorificarea efectului estetic al podoabelor de tot felul, pentru asocierea cu motivul floral și, la rigoare, pentru contopirea cu el.

Femeia ocupă un rol tot mai important pe scena societății europene chiar în perioada în care Gustav Klimt își orientează atenția asupra sa. Spuneam că Europa cunoaște la sfârșitul secolului XIX și mai ales la începutul celui următor un reviriment, chiar dacă lent, a ceea ce antropologia culturală și sociologia numește categorii sociale mai puțin favorizate. Dintre acestea se numărau, din păcate, și femeile a căror rol social este încă unul ambiguu. În sfârșit, începe să li se dea drept la vot iar importanta lor pe scena socialului și în orizontul artelor plastice începe să crească. Ne amintim aici de Camille Claudel, iubita lui Auguste Rodin, și de forța creatoare îmbinată cu sensibilitatea acesteia, sau de Berthe Morrisot. Sunt puține nume, dar a lor originalitate se ridică la același nivel cu a colegilor lor de generație. Independența lor și sensibilitatea încep să atragă și să constituie valori tot mai apreciate. S-a constatat, pe de altă parte, că femeile se dovedeau mult mai deschise față de nou. Andrei Cornea, de pildă, atrage atenția că societatea românească din secolul XIX este împărțită între femeile tot mai moderne, dovadă veșmintele lor croite după moda Europei occidentale, și bărbați, soții lor, rămași încă mult timp tributari unor mode orientale.

Una dintre temele majore ale sfârșitului de secol era, de altfel, chiar aceea a dominației femeii asupra bărbatului. Conflictul dintre sexe domina discuțiile saloanelor europene ale timpului.

Austriac de origine, Gustav Klimt, copilul unui gravor, este educat în academiile vieneze. Orientarea sa spre noul curent se face treptat. Femeia ocupă în compozițiile sale un loc central, iar iubirea, cuplul, are în principal menirea de a scoate în evidență tocmai senzualitatea acesteia și forța ei de seducție. Spuneam că tânărul Klimt se îndepărtează treptat de educația sa academistă. Se înscrie astfel într-un curent generalizat de refuz al vechilor norme. Iată ce spunea Hermann Bahr, părintele Secesiunii vienez, despre această stare de fapt: „Vrem să declarăm război rutinei sterile, bizantinismului, tuturor formelor de prost gust... Secesiunea noastră nu reprezintă lupta artiștilor moderni împotriva celor bătrâni, ci lupta artiștilor împotriva acelor comercianți care se numesc pe sine artiști și care, de fapt, au tot interesul în a împiedica evoluția artei”. Acest motto se potrivește de minune pentru fondarea în 1897 a Secesiunii vieneze, condusă în acel moment chiar de Klimt. Pentru el femeia devine un simbol al conflictului cu vechile norme. Un prim exemplu ar putea fi considerată pictura intitulată *Nuda Veritas* (1899), pictură redând un nud feminin, frontal, care expune direct publicului o franchețe nefiltrată sau eufemizată în vreun fel de romantism, de idealism, valori promovate de gândirea clasică. Faptul că împrumută teme din mitologie atenuează caracterul lasciv al compozițiilor. Tablourilor sale le este caracteristică paleta întregă a culorilor deschise și pure. Renunțând complet la perspectivă, pictorul așază formele decorative în același plan cu siluetele personajelor. Prin alegoria femeilor, care apar în tablouri ca *Nuda Veritas* (1899) sau *Danae* (1907), reprezentate sub chipul unor frumoase roșcate, Klimt evidențiază preocuparea sa pentru temele erotice.

Personajele lui Klimt, din perioada sa cea mai fertilă, au siluete delicate, dar contururi ferme și sunt drapate cu veșminte fastuoase, având motive ornamentale pe ele, într-o exuberanță de culori în care predomină aurul. De asemenea, fundalurile tablourilor sale au deseori bogate elemente ornamentale. Dacă în majoritate chipurile de femei sunt superbe, în atitudini de puternic erotism, Klimt nu se dă în lături să înfățișeze și trupuri feminine deformate de sarcina sau chiar de grăsime exagerată. Un astfel de personaj se găsește, printre alte numeroase figuri, dar pregnant vizibil, în splendida frescă dedicată lui Beethoven. Este vorba de o femeie hiperponderală, cu un pântec enorm, dezbrăcată până adânc sub talie, dar lăsând în partea inferioară să se vadă aceeași îmbrăcăminte amețitoare.

În contextul conflictului feminin-masculin, de care vorbeam mai sus, Klimt propune și compoziții în care femeia apare înveșmântată în costum marțial, o idee pe care am speculat-o într-una dintre colecțiile mele. *Pallas Athena*, o lucrare din anul 1898 prezintă zeița grecească ca pe o adevărată „superfemeie”. Înarmată și cu armura protectoare, ea pare sigură de victoria asupra sexului până atunci dominant. Deja se conturează elemente care vor deveni decisive în creația lui Klimt de mai târziu, de exemplu: utilizarea aurului și mai ales



Lazăr Cristina, schițe cu inspirație din Klimt

transformarea anatomiei în ornamentație și a ornamentației în anatomie. Interesul pictorului se concentrează pe suprafețe, spre deosebire de colegii săi mai tineri, expresioniștii care vor fi interesați de pătrunderea adâncurilor psihice.

Atitudinea lui Klimt devine astfel de un real folos pentru creația designerului de modă purtat într-un univers al epidermelor, nelipsite de fascinație și de o plasticitate aparte. Limbajul vizual al lui Klimt împrumută simbolurile, deopotrivă feminine și masculine, din lumea onirică a lui Freud. Erotismul repetat în picturile austriacului nu va fi scutit de critici puternice.

Pentru creația artistică din a doua jumătate a secolului al XIX- lea, influența

baudelairiană manifestată, în primul rând, ideatic asupra imaginarului poetic și pictural este de o importanță majoră. Atât în poeziile și poemele în proză ale lui Baudelaire, din culegerile *Les Fleurs du mal* și *Les Paradis artificiels*, cât și în compozițiile decadenților și ale simboliztilor, se remarcă același mod de circumscriere a ariei de inspirație (miturile Antichității greco-romane și biblice), similaritatea demersului creator (căutarea interiorității, cufundarea privirii dincolo de aparențe), obsesia feminității, care, visată și temută, apare împodobită proporțional cu intensitatea maleficiului din însăși natura ființei sale. Cu o operă delimitată, pe de o parte, de hieratismul concepției estetice a *artei pentru artă* și a parnasianismului, iar pe de alta, de ideismul, sintetismul, subiectivismul și decorativul simbolist, creatorii epocii transformă realitatea, epurând-o până la esența ideii, în numele unui model al operei de artă de natură mentală.

În tablourile lui Klimt, veșmintele se disociau de subiectul picturii deoarece erau modelate în tentă plată, pe care ornamentul marca un decor foarte bine finisat. Aceste veșminte-paravan evidențiau, ca un rond-bosse, fetele, mâinile și alte părți descoperite ale trupului uman. La sfârșitul secolului al XIX-lea rochia cu turnură, cu rotunjimile sale exagerate, dar încă de actualitate în epocă, era contestată de majoritatea intelectualilor și artiștilor vienezi datorită unui spirit de emancipare care începuse să-și spună cuvântul. Acest curent denumit „reformă” a pus în lumină favorabilă rochia Empire, așa cum făcea Poiret în Franța. Fregvent reformist, Gustav Klimt se îmbrăca el însuși cu o bluză largă și lungă.

Pentru prietena sa Emilie Flöge, care conducea unul dintre cele mai mari saloane de modă din Viena, el făcea fotografiile de modă. Astfel, despre artist criticii susțin că a fost primul fotograf de modă, fiind în același timp și un pictor de geniu.

BIBLIOGRAFIE

1. Berry, Sarah, *Screen Style. Fashion and femininity in 1930s Hollywood*, University of Minnesota Press, USA, 2000
2. Buckley, Cheryl; Fawcett, Hilary, *Fashioning the feminine. Representation and women`s fashion from the fin de siecle to the present*, I.B.Tauris & Co Ltd, Londra, 2002
3. Boucher, François, *2000 Years of Fashion. The history of costume and personal adornment*, Harry Abrams Inc. Publishers, New York, 1987
4. Caragea, Cecilia, *Istoria vestimentației europene*, Editura Almanahul Banatului, Timișoara, 1995
5. Constantin, Paul, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, București, 1972
6. Cipală, Alin, *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 2003
7. Grau, Francois-Marie, *Istoria costumului*, Editura Meridiane, 2002
8. Grumbach, Didier, *Istoria ale modei*, Editura Fundației Pro, București, 2001
9. Hardy, William, *A guide to Art Nouveau Style*, Grange Books, Londra
10. Jeudy, Henri-Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong & Book, 1998
11. Neret, Giles, *G. Klimt*, Koln, 1996
12. Nanu, Adina, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, București, 1976
13. Nanu, Adina, *Arta pe om. Look-ul și înțelesul semnelor vestimentare*, Editura Compania, București, 2001

Carla **MARINĂU**, Jozsef **LASZLO**, Constantin **HUTANU**, Ruxandra **PLEȘANU**, Dan Radu **MOGA** Rucsacul, soluții de optimizare a designului. Studii preliminare ale modificărilor de geo- metrie posturală pentru diferite configurații ale încărcării cu sarcină externă

Rezumat: Studiul de față își propune un studiu analitic, utilizând un singur subiect, al modificărilor de geometrie posturală pentru diferitele poziționări ale sarcinilor exterioare. Au fost folosiți markeri pe articulațiile defnitorii ale geometriei iar sarcinile au fost atașate pe cadru extern. Imaginile capturate prin fotografierea laterală au stat la baza reconstituirii geometriei pentru fiecare tip de poziționare a sarcinilor. Interpretarea rezultatelor arată apropierea de profilul neutru pentru sarcinile distribuite antero-posterior.

Majoritatea studiilor ce explorează din perspectivă biomecanică variațiile posturale pentru subiectul încărcat cu sarcină externă, cu aplicabilitate sau derivate din ergonomia rucsacului, arată importanța poziției punctului de aplicare al forței de greutate a sarcinii: sarcină distribuită exclusiv posterior, pe diferite niveluri de înălțime față de articulația șoldului, sau sarcină distribuită posterior și anterior (denumit în terminologia engleză de specialitate *Bodypack* [1]).

Devroey, Jonkers și colaboratorii [2] sugerează în urma unui studiu efectuat pe 20 de studenți voluntari, o creștere a flexiei toracice și a contracției mușchilor dreپți abdominali în situațiile în care greutatea este aplicată lombar, într-o măsură mai mare decât în poziționarea toracică.

Într-un studiu similar, Jensen, Denney și colaboratorii [3] realizează o evaluare a posturii pentru un lot de studenți utilizând diferite tipuri de rucsac. Concluziile conduc către o accentuare a flexiei toracice pentru întreg lotul, în grade variabile, în funcție de

designul firmelor producătoare.

Cottalorda, Bourelle și colaboratorii [4] susțin, într-un studiu ce trece în revistă articolele dedicate, dependența modificărilor geometriei posturale de mărimea greutateii încărcate. În același timp susțin soluția designului ce distribuie anterior și posterior încărcarea, ca fiind optimă, chiar dacă este mai puțin preferată de tineri și adolescenți, cel puțin pentru regimul urban de utilizare.

Knapik, Reynolds și colaboratorii [5] susțin poziționarea toracică, preferabilă celei lombare, cu excepția deplasării la pas pe teren accidentat, când, soluția lombară e de preferat.

Atât variantele joase (lombare) cât și cele înalte (toracice), în combinație cu plasarea anterioară a sarcinilor compensatorii, au fost testate în prezentul studiu.

Ipoteza de lucru s-a bazat pe creșterea efectului de compensare a redresării posturale în situația în care o sarcină distribuită anterior se poziționează la distanță față de corp, exploatându-se astfel un braț mai mare al forței. Conform acestei ipoteze, creșterea distanței față de corp a componentei anterioare a sarcinii externe a rucsacului crește efectul de balansare a sarcinii posterioare, readucând postura în limitele de vecinătate ale celei neutre.

Datele culese din literatură, precum și documentarea asupra produselor ce repartizează sarcina pe ambele părți ale trunchiului, arată efectul benefic al acestui tip

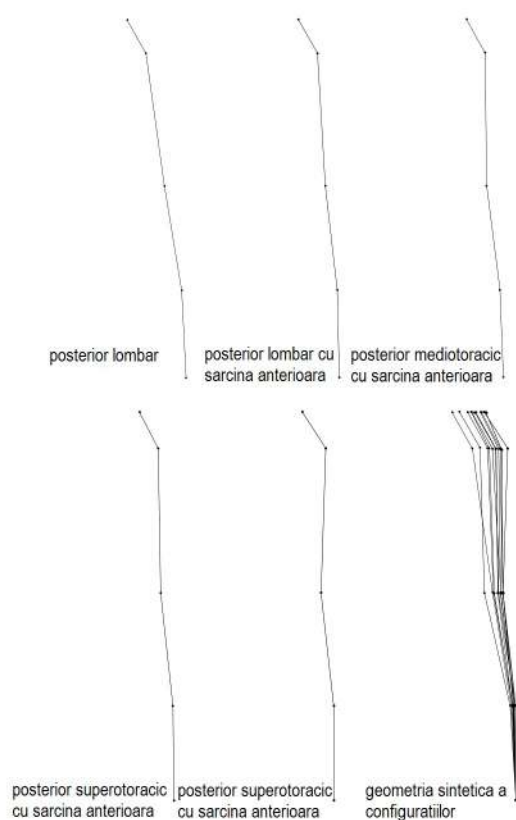


Fig. 7 Geometrii posturale identificate



Fig. 1 Echilibrul prototipului Aarn cu dispunerea posterioară și anterioară a sarcinii; regasit la <http://www.aarnpacks.com/>, CC BY 3.0 RO

de design asupra redresării posturale. Unul dintre cei mai vizibili producători de produse cu încărcare anterioară este Aarn [6]. Modele propuse permit încărcarea posterioară și anterioară, pe componente unitare sau separate. Imaginea prezentată pe site-ul companiei, reprodusă în Fig. 1, oferă privitorului argumentul intuitiv al echilibrului.

Ipoteza de lucru și demersul analitic prezentat testează posibilitatea sporirii efectului benefic prin includerea în subsistemele rucsacului a elementelor de design care pot îndepărta volumele de încărcare anterioară față de trunchi, măbind anterior distanța volumului față de centrul de greutate al subiectului, implicat cu creșterea brațului forței.

Metodologia cercetării a constat în surprinderea fotografică din vedere laterală a posturii subiectului încărcat cu diferite configurații ale sarcinilor externe, urmată de determinarea geometriilor posturale rezultate, cu ajutorul markerilor externi pentru fiecare configurație.

Am folosit metoda analitică, bazată pe răspunsul postural al unui singur subiect, prin care am testat repetat, secvențial și progresiv diferitele configurații de încărcare. Utilizarea unui singur subiect a avut avantajul surprinderii pe același morfotip în aceleași condiții diurne de tonus muscular, a răspunsului pentru întregul set de configurații propus. În acest fel, cercetarea nu își propune să scoată în evidență răspunsul unui număr de subiecți semnificativ statistic pentru o singură configurație, ci, se concentrează asupra surprinderii cauzalității dintre fiecare configurație a rucsacului și fiecare tip de răspuns postural, pentru același subiect.

Subiectul folosit a fost ales astfel: adult tânăr (20 de ani), sănătos clinic și anamnestic, integru osteo-articular, corespunzător antropotipului de 95 percentile. S-a recomandat testarea cu simulatorul în prima jumătate a zilei, după o perioadă de somn de minimum 8 ore. Testarea a durat 5 ore, asigurându-se pauze între reprizele de fotografiere cu hidratare corespunzătoare.

Au fost folosite următoarele materiale și echipamente:

Materiale: simulator al rucsacului, markeri adezivi albi, greutăți din metal strunjit, benzi din bumbac pentru racord.

Echipamente electronice: aparat foto Canon DSLR, sisteme de iluminat ambiental și blitz directe și indirecte cu declanșare automată, adaptori, suport și dispozitive de reglare a poziției pentru sistemele foto.

Locația a fost aleasă într-un studio foto profesional, aparținând Departamentului de Arte Vizuale a Universității de Vest din Timișoara. Subiectul a pozat în fața unei scafe cu caroiaj de 10x10 cm (Fig. 2)

Simulatorul a fost realizat artizanal. A fost obținut din cadru de lemn dimensionat în funcție de dimensiunile subiectului astfel încât suprafața utilă să acopere regiunea dintre spina iliacă postero-superioară și vertebra a șaptea cervicală. Cadru de lemn a fost prevăzut cu tije metalice dispuse în planul cadrului de lemn, pentru poziționarea în diferite puncte a greutăților. Greutățile au fost atașate tijelor prin filetarea unui cuplu de șaibe, permițând astfel poziționarea la alegere a punctului de aplicare a forței de greutate (Fig. 3). Simulatorul a fost prevăzut și cu un sistem de dispunere anterioară a greutăților, prin două tije metalice suplimentare, atașate mobil la baza cadrului de lemn, pentru care a fost prevăzută și posibilitatea rotației în plan sagital.

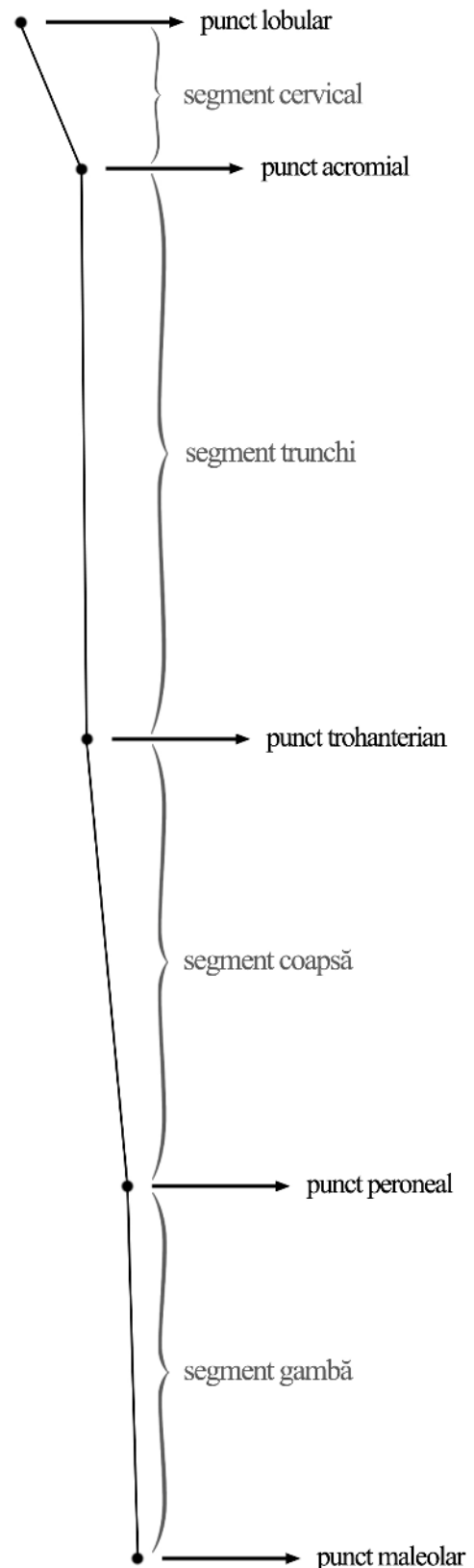


Fig. 2 Reperete osoase pentru amplasarea markerilor

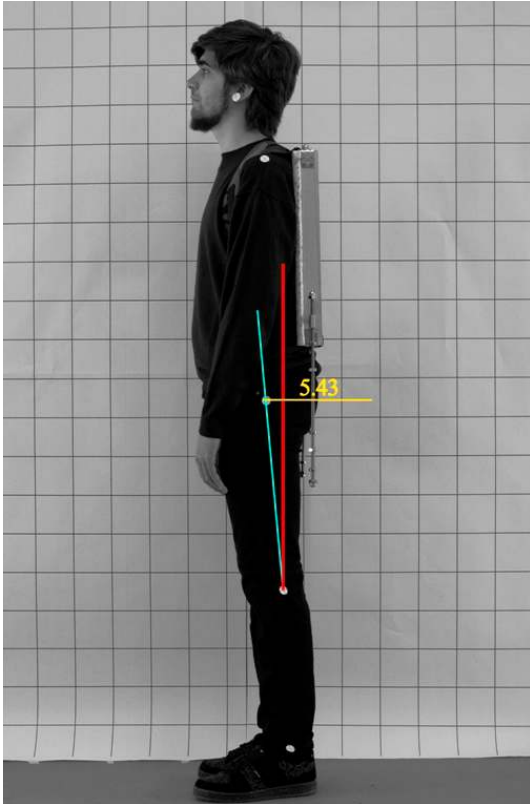


Fig. 6 Încălzirea coapsei

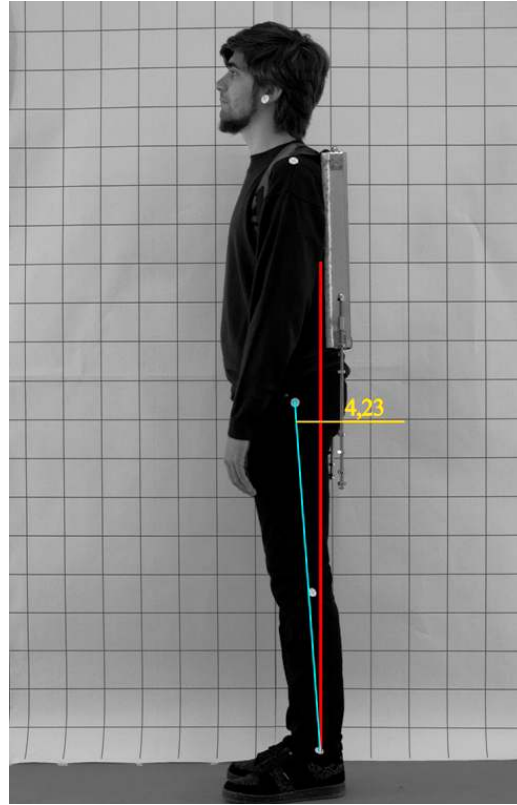


Fig. 5 Încălzirea mebrului inferior

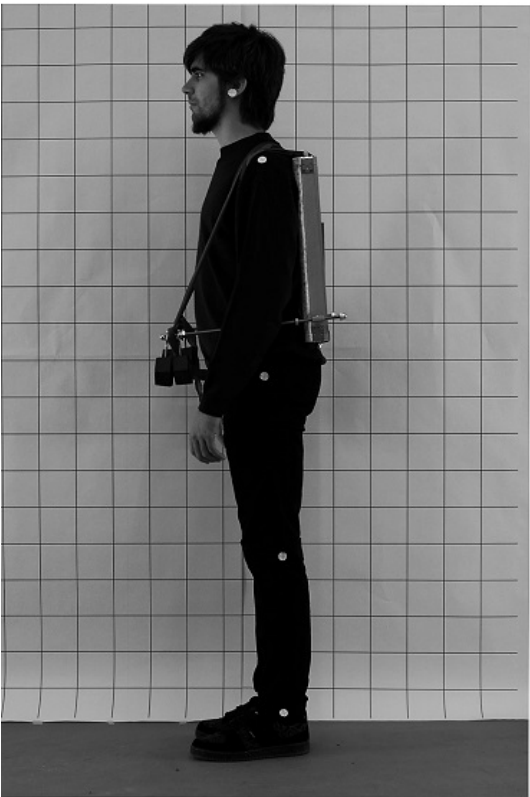


Fig. 4 Variante posturale pentru încălzirea anterioară și superotoracică posterioară



Fig. 2 Pregătirea subiectului în studio



Fig. 3 Pregătirea și măsurarea configurației de atașare a greutăților

Primele fotografii au fost realizate cu simulatorul liber de orice greutate. Aceste prime fotografii au fost alese ca fotografii de referință. Apoi, au fost alese configurații ale dispunerii posterioare a greutăților corespunzătoare nivelului lombar, medio-toracic și înalt toracic, cu distanța dintre poziționări de 20 cm pentru greutăți de 5 respectiv 10 kg. Fiecare din acestea a fost repetată de cinci ori. Aceste configurații au fost apoi combinate cu încărcările anterioare la o valoare de 5 kg, și la o distanță variabilă față de punctul trohanterian (Fig. 4).

Markerii au fost atașați și verificați pentru fiecare răspuns postural. Reperele de atașare au fost: maleola externă a peroneului, epifiza superioară a peroneului, trohanterul mare al femurului, acromionul, și lobul urechii (Fig. 2). Pentru fiecare răspuns postural au fost executate fotografii. În baza fotografiilor obținute au fost măsurate unghiurile de înclinare pentru segmentele descrise de punctele de reper. Măsurarea unghiurilor a utilizat programe de grafică vectorială. Unghiurile determinate au fost calculate prin suplimentarea succesivă a devierii segmentelor față de verticala trecută prin punctul maleolar. Pentru toate răspunsurile posturale înregistrate, punctul maleolar a rămas neschimbat, poziția subiectului fiind predeterminată la baza scafei (Fig. 5 și Fig. 6).

Rezultatele obținute au fost sintetizate în tabel. Pentru fiecare configurație a încărcării au rezultat seturi de valori ale unghiurilor înclinare ale segmentelor care au fost exprimate grafic, printr-o singură geometrie, ca medie aritmetică a setului de valori. Geometriile obținute au fost reșezate grupat, având același punct comun, punctul maleolar. Imaginea sintetică ce a rezultat arată toată variațiile posturale plecând de la un singur punct (Fig. 7). În acest fel pot fi analizate cele mai ample devieri, cele mai reduse, precum și valorile intermediare pe o singură imagine de sinteză grafică.

Concluziile ce pot fi desprinse din rezultatele obținute sunt similare cu o

parte din cercetările autorilor mai sus menționați, ceea ce confirmă validitatea metodei folosite. Devierile înregistrate ale geometriei posturale sunt cu atât mai mari cu cât sarcina externă posterioară e mai mare. Totodată se înregistrează devieri mai mici la aceeași sarcină externă posterioară, dacă poziționarea punctului de aplicare al forței este mai înaltă (medio-și superotoracică).

Cu privire la efectul compensator al sarcinii anterioare, acesta este confirmat prin revenirea în apropierea valorilor de referință. Se constată, din imaginea sintetică a variațiilor geometriei posturale, poziționarea treptată către referențial pe măsură ce efectul generat de momentul sarcinii anterioare reduce din cel al sarcinii posterioare.

Soluțiile de design sugerate de prezentul studiu se îndreaptă către varianta cu încărcare antero-posterioară. Dacă soluțiile tehnice pot fi întrunite designul poate accepta cu succes și o distanțare a volumului anterior față de trunchi, cu un efect de redresare mai bun pentru aceeași valoare a greutății de încărcare. Pentru volumul posterior se recomandă poziționarea înaltă, cea ce presupune o bună contenție a regiunii scapulo-humerale, a trapezului, cu soluții adaptate pentru sistemul de prindere a materialelor în bretele.

Studii ulterioare sunt necesare pentru analiza mai amănunțită a răspunsului segmentului toracic și cervical. Concluziile analitice ar trebui apoi studiate pe un lot semnificativ statistic pentru a evidenția răspunsul din parte diferitelor antropotipuri.

Mulțumim pentru suportul acordat domnului conf. univ. dr. Stelian Acea, directorul programului de studiu Foto-Video Procesare Computerizată a Imaginii din cadrul Facultății de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- [1] Cottalorda J, Bourelle S, Gautheron V, Kohler R., *Backpack and spinal disease: myth or reality?* Rev Chir Orthop Reparatrice Appar Mot. 2004 May; 90(3):207-14.
- [2] Devroey C, Jonkers I, de Becker A, Lenaerts G, Spaepen A, *Evaluation of the effect of backpack load and position during standing and walking using biomechanical, physiological and subjective measures.* Ergonomics. 2007 May;50(5):728-42, regăsit la <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17454090>
- [3] D. B. Jensen, P. Denney, J.V. Slack, M. Bohne, *Effects of different Backpacks on selected Gait parameters in College Students.*, Journal of Undergraduate Kinesiology Research, volume 9 nr. 2 2015, regăsit la www.western.edu/sites/default/files/page/docs/jensen.et_al_.spring.2014.pdf
- [4] Knapik JJ, Reynolds KL, Harman E., *Soldier load carriage: historical, physiological, biomechanical, and medical aspects.* Mil Med. 2004 Jan; 169(1):45-56
- [5] <http://www.aarnpacks.com/>
- [6] <https://en.wikipedia.org/wiki/Backpack>

Iosif MIHAILO

Obiectualul autarhic prin soluții plurifuncționale

Obiectualitatea, ca însușire a ceea ce este obiectual, însumează devenirea obiectelor trecând prin mai multe secvențe, dintre care se evidențiază, în cazul civilizației românești, trei etape majore. În primă fază, poate fi vorba despre obiectualitatea arhaică rurală, urmată de cea a obiectualității meșteșugărești, iar ultima etapă, cea în care ne situăm astăzi, este cea a obiectualității industriale specifice designului.

Prin manifestare, etapele se disting una de cealaltă, dar constanta asemănare este tocmai raportul cu factorul uman, în prezența căruia se desfășoară. În mod firesc, etapele acestea sunt societăți și vremuri puțin asemănătoare prin specificul ocupațional, aspectele sociale și funcționalitățile specifice. Totuși, poate fi vorba despre o înlănțuire, o trecere de la una la alta, în direcția progresului. Fiecare etapă a obiectualității se clădește peste precedentă și o pregătește pe următoarea, având ca stimul de creștere tocmai schimbarea cerințelor obiectuale ale societății umane, reprezentând în aceeași măsură și posibilitățile efective de realizare. Distanțele dintre ultimele secvențe tind să se micșoreze, la fel și distanța de la intenție la fapt, de la concept la realizare efectivă, designul devenind astfel rezultanta și mijlocul existenței umane moderne.

Diferențele acestor etape sunt date, așadar, de specificitatea mediului social și de particularitățile existențiale. Poate cea mai importantă trasătură ce transcende cele trei etape amintite este aceea a relației nemijlocite cu actul creator și cu cel de utilizare. Există, în mod firesc, și deosebiri ireconciliabile între aceste trei secvențe analizate aici, una dintre ele

fiind autarhia obiectuală, ca fapt inexorabil asociat secvenței obiectualității rurale, cu continuitate și în cazul celei meșteșugărești, dar de neconceput în cazul designului industrial.

Dincolo de considerentele sociale și spirituale, obiectele arhaice rurale și cele meșteșugărești pot fi considerate ca fiind situate pe o anumite axă a continuității prin perfecționare și adaptare a obiectualului funcțional.

Privitor la obiectualitatea de factură rurală arhaică, se distinge un mănunchi de factori determinanți acestei etape. În principal, poate fi vorba despre un anumit context istoric, ce poate varia mult de un areal la altul, de la un moment la altul. Aproape ca o regulă, în privința civilizației românești, transpare preocuparea neîncetată pentru conservarea identitară, cu o permanentă grijă existențială. Această izolare, ca măsură de rezistență la factorii externi ostili, a făcut ca civilizația românească să recurgă la soluții obiectuale autarhice, parcimonioase.

Soluții plurifuncționale în obiectul arhaic almăjean

Creatorul popular simplu, dar și meșteșugarul provenind din rândurile aceluiași țăran, sunt cei care au realizat obiectele, fiind totodată și cei ce le-au folosit. Având această dublă calitate, cea de executant și cea de utilizator, au putut observa neajunsurile în folosire, corectându-se prin încercări empirice de îmbunătățire a creațiilor următoare.

Așadar, obiectele realizate prin reconfigurări succesive sunt răspunsul firesc de adaptare la nevoile ocupaționale, la constrângerile impuse de materialele de realizare și la limitările tehnologice. Din acestea reies obiecte care au o strânsă legătură cu manualitatea, ca relație nemijlocită de adaptare la utilizare, ingeniozitatea unor rezultate fiind uneori remarcabilă, mai ales prin atribuirea unor funcții multiple. Trăsăturile autarhice ale obiectualității din zonele montane ale Banatului sunt evidențiate de modul simplu prin care acești locuitori și-au desfășurat viața. Ocupațiilor lor primare vizau muncile câmpului și creșterea animalelor, iar cele secundare erau pomicultura, albinăritul, vânătoarea și pescuitul. Aproape fiecare familie a învățat să își asigure pe cont propriu toate cele necesare traiului, ceea ce produceau în regim propriu fiind ceea ce consumau și foloseau ulterior. Această manifestare a fost cea care a făcut ca fiecare țăran din acest areal să fie, pe lângă un bun agricultor, și un bun făuritor de obiecte necesare traiului familial. Locuința și toate elementele de mobilier erau construite de bărbații din două sau chiar trei generații ale familiei. Textilele, de la cultivarea plantelor și până la decorațiunile de pe produsul finit, intrau în atribuțiile femeilor din respectiva familie. Astfel, este posibil ca unul dintre factorii care au putut asigura continuitatea identitară a neamului să fie și obiectualitatea autarhică.

Se disting o serie de obiecte ce vădesc relația dintre formă și trăsăturile preexistente ale materialului. Astfel, creatorul simplu din mediul rural a înțeles că, uneori, natura poate oferi forme care pot fi cu ușurință integrate în profilul unor obiecte ce altfel ar fi trebuit a fi construite. Au preluat efectiv configurația naturală integrând-o în forma obiectelor, iar exemplele sunt edificatoare în acest sens. Sculptând anumite coarne de animal, au putut

crea diferite recipiente, cel mai frecvent fiind cel folosit pentru *cucea* de ascuțit lama coasei sau pentru a depozita praful de pușcă ori alte pulberi utile prin gospodărie.

Uneori, pentru a confecționa un scaun mic cu trei sau patru picioare, s-a recurs la preluarea formei unui trunchi de copac secționat ale cărui crengi au fost păstrate la o anumită lungime, ce astfel au putut constitui picioarele de sprijin ale scaunului. Cu efort minim, s-a obținut un obiect cu o utilitate precisă, dar cu o formă întrucâtva întâmplătoare. Mai departe, este evidentă preocuparea pentru perfecționarea obiectelor simple, ce astfel devin mai eficiente prin faptul că pot oferi răspuns mai multor necesități existențiale. Există soluții arhaice care presupun perforarea șezutului unui scănel jos în care s-a introdus axul unei vârtelnițe folosite temporar în procesul de scărmanare a lânii pentru țesături. Funcțiile scănelului din lemn nu s-au limitat aici, chiar există mărturii ale informatorilor din zona Almăjului ce spun că în trecut s-a recurs la scobirea șezutului unui scănel, suficient pentru ca acolo a putea fi turnată apă cât pentru un spălat superficial pe mâini.

Un alt exemplu este cel al unei piese de mobilier care a rezolvat parțial lipsa de spațiu din locuință. *Clupea* este un element de mobilier arhaic almăjean, foarte asemănătoare unei băncuțe cu spătar. Elementul de originalitate este dat de posibilitatea de a re poziționa spătarul, astfel încât să poată îndeplini două funcții, poziționată fiind pe lateralul patului. În primă fază, pe timp de zi, era o bancuță alăturată patului, cu spătarul lipit de marginea acestuia. Cea de-a doua posibilitate era cu spătarul rotit în partea opusă (printr-o articulație ce permitea o rotație la 180°), peste clupe fiind puse câteva perne și alte așternuturi specifice, în felul acesta mărindu-se înspre lateral suprafața de dormit a patului, în special aici fiind culcați copiii mai mici pentru a se afla în apropierea mamei. Această soluție apare în vremurile noastre prin unele proiecte de design ce propun ca pătuțul să aibă posibilitatea atașării de lateralul patului părinților. Iată, astfel, cum capacitatea de observație a oamenilor simpli și constanta adaptare în vederea perfecționării obiectelor folosite au condus la o soluție oportună atunci, care, ca principiu, poate fi validă și în alt context, cu anumite date comune. Obiectualitatea meșteșugărească presupune un nivel superior al execuției profesionalizate, prin realizările cu mijloace specifice ale meșterilor specializați în acest sens. Nu este vorba nicidecum în această analiză despre artizanat, ci exclusiv despre relația dintre executant și obiectul creat, dintre utilizator și obiectul folosit. Pentru a evidenția diferențele, se impune a fi luate în considerare doar obiectele din anumite arealuri. De pildă, între obiectele meșteșugărești din mediul rural și cele din mediul orășenesc există diferențe majore, ca fapt și ca problematică. Necesitatea unui răspuns obiectual adecvat pentru un anumit context este condiția intrinsecă a obiectului, fie el arhaic, meșteșugăresc sau chiar industrial.

NOTE

[1] Jean, Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1996, p. 32

[2] Obiectualitatea, ca perfecționare și adaptare a obiectului în timp, are ca reper important în evoluția sa de la primitivism spre obiecte produse în serii mai mari, pe meșteșugarul care a preluat creația de acolo de unde a rămas după relația manuală. Christopher J. Jones spune astfel: „Primul inițiator al schimbării lucrurilor create de om nu a fost «cel care face desenele», ci «cel care face obiectele», meșteșugarul plin de talent, specialistul în design, care pornește de acolo de unde s-a oprit evoluția naturală. Este totodată necesar și apropiat să comparăm noile metode de design nu numai cu tradiția recentă a designului pe bază de desen, dar de asemenea cu metodele mult mai vechi din evoluția acestui meșteșug.” (Christopher J. Jones, *Design, metode și aplicații*, Editura Tehnică, București, 1970, p. 20).

[3] Christopher J. Jones observă că uneltele folosite de țărani au evoluat într-un mod firesc, intuitiv: „Este de asemenea surprinzător faptul că un meseriaș analfabet, numai cu ajutorul uneltelor sale simple, se dovedește a stăpâni un proces de evoluție fără a avea niciun echivalent de tip «cod genetic» din care să deducă formele complexe pe care el le creează.” (Christopher J. Jones, *Op. cit.*, p. 20).

[4] Iosif Mihailo, *Designul de mobilier în relație cu orizontul arhaic*, în revista interculturală bilingvă *Orizzonti Culturali Italo-Romeni, Orizonturi Culturali Italo-Române*, nr. 5, mai 2013, anul III, ISSN 2240-9645, (http://www.orizonturicultural.ro/ro_studii_losif-Mihailo-2.html)

BIBLIOGRAFIE

1. Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1996.
2. Beltechi Eugen; Faiciuc, Ioan; Mocanu, Nicolae; Neiescu, Petru, *Noul Atlas lingvistic român pe regiuni, Banat II*, Editura Academiei Române, București, 1997.
3. Constantin, Paul, *Industrial design, arta formelor utile*, Editura Meridiane, București 1973.
4. Jones, J. Christopher, *Design, metode și aplicații*, Editura Tehnică, București, 1970.
5. Mihailo, Iosif, *Conceptul obiectului în designul industrial*, Editura Artpress, Timișoara; Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2014.
6. Popescu Ioan Viorel, *Arhitectura casei bănățene: sec. XVIII-XX*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2009.
7. ***, *Civilizație milenară românească în Muzeul Astra – Sibiu*, Editura Astra Museum, Sibiu, 1996.
8. ***, *Orizonturi Culturale Italo-Române (revista interculturală bilingvă Orizzonti Culturali Italo-Romeni)*, nr. 5, mai 2013, anul III, Iosif Mihailo, *Designul de mobilier în relație cu orizontul arhaic*.

Corina NANI

Simț și emoție – experiențe spațiale

„Există ceva primordial, ceva care a existat înaintea ta.”[1] Iar acest lucru îl remarcăm atunci când ne aflăm în spațiu și intrăm “în contact cu sentimentele fundamentale ale omului și că arhitectura nu ar fi fost niciodată parte din moștenirea umanității dacă nu ar fi fost adevărul încă de la început.” [1]

Aruncând o scurtă privire asupra mărturiilor filosofilor din secolului al XVII-lea despre relația elementelor senzoriale cu simțurile umane, puse în act prin elaborarea teoriilor sofisticate, ne conduc la încercarea de a defini aceste concepte în artă, arhitectură și design.

Această curiozitate care asediază gândirea filozofilor contemporani (Martin Heidegger [2] , Maurice Merleau-Ponty, Juhanni Pallasmaa [3], Peter Zumthor, Steven Holl), urmează un traseu de același tip, căutând înrudiri cu jocurile pur senzoriale care se perfecționează și se diversifică în operele marilor artiști. Toate formele artei - cum sunt sculptura, pictura, muzica, cinematografia și arhitectura sunt moduri specifice ale gândirii. Ele reprezintă căi ale sensorilor și ale gândirii umane caracteristice mediului artistic specific.

Luând ca exemplu meditația asupra senzațiilor din „*Geniul arhitecturii*”, vom observa diferențe despre studiul sistematic al percepției senzoriale făcute de filozofii empirici. Intenția lui Camus de Mezieres a fost să stabilească sensul artei nu numai prin experiența senzorială a lumii exterioare ci și prin emoțiile create de cel care observă creațiile arhitecturale. Ideea crucială în teoria lui se referă la faptul că arta și arhitectura pot transmite emoții

specifice celui ce observă și acționează direct asupra simțurilor. Așa cum mierea transmite în mod invariabil senzația de dulce, analogia dintre artă și senzațiile noastre presupune stimulii externi ce afectează simțurile. De altfel, forma, culoarea, lumina și chiar texturile și mirosurile, induc senzații specifice celui ce observă și că simțurile răspund consecvent la forme specifice în moduri specifice. Se insistă asupra legăturii dintre arhitectură și muzică, dintre culori și sunete întrucât toate formele de armonie induc pasiuni și afectează sufletul în mod similar. Deși, era tributar filozofiei empirice, spre deosebire de Locke și Condillac, este preocupat de stabilirea modului în care simțurile individuale răspund la stimuli externi mai puțin decât a stabili modul în care diferitele simțuri interacționează unele cu altele. În același timp, era interesat de felul în care arta sub toate aspectele ei, afectează toate simțurile pentru a crea un tot unitar: forme, culori și mirosuri. Toate acestea se întrepătrund pentru a oferi o experiență spațială care înglobează toate simțurile.

În documentata lucrare „*Studiul filozofic*”, Burke dedică câteva gânduri sublimului în artă. Succesiunea transmite ideea de progres dincolo de limite, iar părțile uniforme continuă acea neîntreruptă progresie, care constituie efectul nobil al formelor regulate și circulare din arhitectură. Toate acestea se datorează unei infinități artificiale. Rotonda, de exemplu, este o manifestare clară a acestui efect deoarece nu are limită, după cum vom observa în următorul citat:

„Întoarce-te în orice parte vrei, căci același obiect pare că tot continuă, iar imaginația nu are liniște. Dar părțile trebuie să fie uniforme, dispuse circular pentru a da acestei figuri forța deplină; întrucât orice diferență fie în dispunerea lor, fie în figură sau chiar în culoarea părților prejudiciază mult ideea de infinitate, pe care fiecare schimbare trebuie s-o controleze și s-o întrerupă, la fiecare schimbare începând o serie nouă.” [4]

Este interesant, cum această descriere a sublimului în arhitectură pare să anticipeze gândirea lui Camus de Mezieres. Prima structură circulară din Paris, este construită la scurtă vreme după publicarea tratatului lui Burke. Predominanța figurilor geometrice regulate care creează efecte „sublime” în arhitectură au marcat ultimele decenii, mai ales prin opera arhitectului Boullée. Ca o completare a mărturiilor filozofilor anteriori, Boullée și-a elaborat teoria corpurilor naturale care scoate în evidență noțiunea de sublim. Teoria sa, bazată pe fundamentele filozofiei senzoriale, presupune stabilirea proporției și armoniei în arhitectură după principii naturale. Întrucât acestea se bazau pe analogia cu corpul uman, aveau putere directă asupra simțurilor. În opinia lui, arhitectura nu mai era controlată de convenții sociale ci folosea efectul natural al masei și volumelor pentru a-și crea imaginile. Deoarece „*emoțiile noastre se nasc mai degrabă din efectul întregului decât al detaliilor*”, arhitectul poate transmite caracterul adecvat al unei clădiri tocmai prin mase și volume care au cea mai mare putere expresivă: „*Arta de a produce imagini în arhitectură derivă din efectul volumelor și constituie poezia sa. Tocmai prin efectul pe care masele îl produc asupra simțurilor noastre putem distinge corpurile ușoare de cele masive. Și tocmai printr-o implementare precisă,*

posibilă doar prin studiul corpurilor reușește artistul să dea operelor sale caracterul lor propriu.”
[5]

De altfel, aceste combinații diferite de mase și volume produc în mod evident efecte diferite. Pentru a crea seninătatea și liniștea la o clădire, scrie de Mezieres, arhitectul va combina mase similare pentru a evita proiecții și firide excesive. Dacă se dorește o mai mare severitate pentru a exprima caracterul unui tip diferit de clădire, succesiunea maselor va fi mai puțin regulată și tranzațiile mai frecvente. Simplitatea se exprimă prin evitarea diviziunilor și subdiviziunilor, care dau un efect de bogăție și abundență. Desigur, magnitudinea este un alt mod de a exprima sublimul, iar lungimea excesivă a clădirilor poate avea chiar un efect opus, deoarece *„perspectiva o va micșora în înălțime pe măsură ce câștigă în lungime; și o va reduce în cele din urmă la un punct, transformând întreaga figură într-un fel de triunghi, cel mai sărac efect al oricărei figuri, iată ce va percepe ochiul!”* [6]

Într-adevăr lumina a devenit cu timpul, un element crucial în evocarea unei game largi de emoții și în transmiterea sentimentului de oroare care în cele din urmă ar putea deveni sublim. Aceste observații le vom remarca atât în artă cât și în arhitectură. Camus de Mezieres înțelegând această putere a luminii și a umbrei, o integrează ca o unealtă crucială pentru arhitect. Astfel, piesa arhitecturală -teatrul Servandoni-, devine un precedent al teoriei sale arhitecturale. Dar -continuă Mezieres- contrastul dintre lumină și umbră poate să transmită în mod expresiv diferite caractere ale unei clădiri, de la blândețe, moliciune și spaimă. De asemenea după toate aceste mărturii putem să remarcăm importanța arhitectului asupra clădirilor care generează un câmp metaforic de simțuri. Burke cunoștea foarte bine forța luminii în arhitectură. În opinia lui, întunericul produce mai multe idei sublime decât lumina, *„se știe din experiență că (întunericul) are un efect mai mare asupra pasiunilor decât lumina.”* [7] De aceea, toate clădirile care sunt destinate *„să producă ideea de sublim, ar trebui [...] să fie întunecoase și sumbre [...]”* [8]

Totuși, Burke accentuează și contrastul în crearea efectului de sublim. În timpul zilei, întunericul este important când intri într-o clădire întrucât *„nu poți intra într-o lumină mai mare decât cea din aer liber”,* regula inversă se aplică noaptea, când, *„cu cât o încăpere este mai luminată, cu atât mai mare va fi pasiunea”.* Accentul care s-a pus asupra contrastului lumină - întuneric a avut un impact major asupra lui Camus de Mezieres și a altor arhitecți de la sfârșitul secolului XVIII. Și tocmai acest efect al luminii și întunericului a fost mai puternic perceput în Cenotaful în memoria lui Newton, creat de arhitectul Boullée. Cenotaful, două monumente într-unul, încearcă să recreeze efectul unui cer înstelat în timpul zilei și autotputernică lumină a soarelui, noapte. Pentru Boullée arhitectura era *„arta de a impresiona sufletul prin efectele luminii.”*[9] De asemenea, suntem martorii unei viziuni artistice a arhitecților de astăzi, ce se apropie de filozofia senzorială și de atenția acordată de contrastul lumină - umbră, fiind vizibilă în următoarele lucrări. Ei folosesc acest joc, tocmai pentru a accentua ordinea interioară față de haosul exterior. Calitatea vitală a arhitecturii de-

pinde de captarea senzorială, prin intermediul pipăirii și al vederii. Această calitate depinde de aglomerarea terestră de volume, de libertatea extraterestră a luminii. Lumina este prima care pune volumul în mișcare, pentru a-l sublima, apoi, printr-o mișcare supersenzorială de agitare dinamică și ritmică. Lumina este prima care delimitează precizia matematică și exprimă tendința conștientă a spațiului spre libertate, lucru ce reprezintă independența și, în același timp, legitatea creației arhitecturale.

Cu ocazia unei conferințe, intitulată *„Spațiu și inspirație”*, arhitectul contemporan, Louis Kahn [10] folosește cuvinte „[...] precum Lumina, Umbra, Întunericul” *„dorința de a fi”* (Kunstwille) pentru a descrie sentimentele sale interioare [...]. Toate aceste sentimente l-au determinat să creeze prin forme și spații o arhitectură pură, dedicată Luminii și Întunericului situat *„între realul iluminat și idealul silențios, un loc pe care l-a numit „pragul unde Tăcerea se întâlnește cu Lumina, Tăcerea cu dorința sa de a fi, iar Lumina, creatoare a tuturor prezențelor”* [11]

Curtea interioară al acestui institut, subliniază monumentalitatea proiectului, devenind o nouă fațadă a ansamblului. Aspectul mineral al acesteia este marcat prin firul de apă ce izvorăște din fântână și în același timp creează o legătură dintre natură și arhitectură. Clădirile sale realizate în forme geometrice pure, se impun prin masivitate și perfecțiune. Iar prin temele propuse precum spațiu, creație, antiteză lumină-întuneric, propune un spațiu modern, propriu cunoașterii, în care forma transcendențială devine o simplă metaforă.

Alți arhitecți care abordează tema duală a existenței lumină - întuneric sunt Tadao Ando [12], Peter Zumthor [13], Steven Holl [14]. În operele lor, lumina este protagonista scenei ce se desfășoară sub privirile noastre. În același timp, devine unul din cele mai interesante elemente folosite de arhitecți. În majoritatea operelor lor lumina vine de sus prin golurile pe care acesta le creează în mod intenționat pentru a surprinde bogăția spațiului și prin ferestrele largi de dimensiunea unui întreg perete care dau senzația de libertate într-un spațiu închis. De altfel, nu putem vorbi despre o măreție a operelor deoarece aspectul exterior este deseori lipsit de importanță și nu trezește sentimentul că înăuntru s-ar regăsi ceva spectaculos. Aici intervin arhitecții prin juxtapunerea dramatică a întunericului și luminii care creează în același timp spiritualitate și un sentiment de teamă. Toate acestea ne aduc aminte de viziunea lui Burke asupra contrastului lumină-întuneric. De altfel, puterea luminii de a stârni emoții l-a incitat pe Boullée să dezvolte ceea ce a numit arhitectura umbrelor, exploatând tema morții pentru a evoca groaza și sublimul. În teoria lui Burke, opusul sublimului este frumosul. Dacă sublimul inspiră groază și admirație, susține Burke, frumosul se găsește în calitățile corpurilor ce inspiră dragoste sau pasiune. Totuși, senzația este comparabilă cu sublimul întrucât și el se bazează în primul rând pe simțuri și induce în suflet pasiuni. El argumentează această încercare de a stabili o analogie proporțională între corpul uman și elemente arhitectonice, care este destinată să valideze operele de arhitectură:

„Aceste analogii au fost create pentru a da credit lucrărilor de artă, arătând

asemănarea dintre ele și cele mai nobile creații ale naturii, nu că acesta din urmă ar fi furnizat idei pentru crearea celor dintâi [...] Adepții proporției și-au transferat ideile artificiale la natură, dar n-au împrumutat de la ea proporțiile pe care le folosesc în lucrările de artă.” [15]

Forma artei în arhitectură mediază și evocă sentimente și senzații. Arhitectura din zilele noastre a normalizat emoțiile și a eliminat complet emoțiile extreme cum sunt necazul și fericirea, melancolia și extazul. Locurile și străzile concepute de literatură, pictură și cinema sunt atât de saturate de emoție și așa de reale ca și casele și orașele construite din piatră, conform afirmațiilor lui Juhani Pallasmaa. Din nou trebuie accentuat faptul că, nezezimea construcțiilor de astăzi e strâns legată de simțul materialității. Materialele naturale - piatră, cărămidă, lemn - permit vederii noastre să penetrăm suprafețele lor și în același timp, ne permite să ne convingem de faptul că sunt adevărate.

Diverși arhitecți se pot distinge pe baza modalității simțurilor pe care vor astfel să le accentueze. Pe lângă arhitectura dominantă a ochiului există o arhitectură haptică a mușchiului și a feței. Există și arhitectura care recunoaște tărâmul auzului, al mirosului și al gustului. Arhitecții ca Le Corbusier și Richard Meyer de exemplu, favorizează în mod clar vederea ca o întâlnire frontală (chiar dacă în lucrările sale de mai târziu Le Corbusier încorporează puternice experiențe tactile în prezența plină de forță a materiei și greutateii). În arhitectura lui Mies van der Rohe predomină o percepție de perspectivă, frontală, dar sensul unic al ordinii, greutateii și măiestria îmbogățeste decisiv paradigma vizuală. Pe de altă parte, o lucrare de arhitectură e măreață datorită intențiilor opoziționale și contradictorii precum și aluziile pe care acesta reușește să le fuzioneze. Desigur o tensiune între intențiile conștiente și acțiunile inconștiente e necesară într-o lucrare pentru a deschide participarea emoțională (simțurilor) privitorului. Pe de altă parte, arhitectura expresionistă, începând cu Erich Mendelsohn [16] și Hans Scharoun [17], favorizează musculatura și plasticitatea haptică ca o consecință a anihilării dominantei oculare în perspectivă. Arhitecturile lui Frank Lloyd Wright și Alvar Aalto se bazează pe recunoașterea deplină a stării întruchipate a omului și pe multitudinea de reacții instinctuale ascunse în inconștientul uman. Wright a reușit să obțină un echilibru senzorial prin „*Casa de la cascadă*”. Datorită amplasării în apropierea pădurii și cascadei, mirosul naturii, sunetul râului, alături de culorile și texturile materialelor, oferă o experiență multisenzorială a spațiului: „*lespezi grele și pereți traforați sau rugoși, masivi, în straturi subțiri*” [18]

Alvar Aalto era foarte preocupat de toate simțurile în lucrările sale de arhitectură. Comentariul său despre intențiile senzoriale în designul de mobilier redă foarte clar această preocupare: „*mobila care formează o parte din locuirea zilnică a unei persoane nu va trebui să strălucească foarte mult la reflexia luminii: La fel ea nu trebuie să fie dezavantajoasă în raport cu sunetul, absorbția sunetului etc. O piesă care intră va trebui construită din materiale care sunt conducători excesiv de buni de în contactul cel mai intim cu omul, ca de exemplu așa cum o face scaunul, nu căldură.*” [19]

Aalto era mai interesat de obiectul și corpul utilizatorului decât de estetica vizuală. Arhitectura lui, expune o prezență musculară și haptică. Ea încorporează dislocări, neregularități și poliritm pentru a stârni trăiri corporale. Textura și detaliile suprafețelor făcute de el, cu îndemânarea mâinii invită la simțul atingerii și creează o atmosferă de intimitate și căldură. În locul idealismului cartesian lipsit de întruchipare arhitecturii ochiului, arhitectura lui Aalto se bazează pe realismul senzorial. Clădirile sale nu se spijină pe un singur concept dominant sau de acțiune; mai degrabă ele sunt aglomerări senzoriale.

În arhitectura zilelor noastre multitudinea de experiențe senzoriale este prezentată pe larg în lucrările lui Peter Zumthor. El a creat o vastă simfonie în piatră, o lume în care toate cele cinci simțuri sunt sollicitate (pielea în contact cu piatra cu diferite texturi, cu apa la diferite temperaturi, cu lumina, cu efecte acustice). Linii drepte și paralele, reflexiile apei pe pereți și jocul luminii, creează un efect de scenă. Pentru a reda acest efect teatral, însuși arhitectul „[...] utilizează piatra în mod masiv și face legătura organică între clădire și mediul înconjurător, această aparență pe toate suprafețele interior-exterior, pereți, pardoseli, bazine, în straturi, definind o structură monolitică sedimentară parcă crescută organic în sit, dar modelată de o geometrie riguroasă.” [20]

Referindu-ne la aceasta, putem să spunem că toate aceste forme de expresie pe care le-am discutat până acum, pornesc de la existența comunicării ce se realizează prin experiențele multisenzoriale. De altfel, senzațiile se obțin prin armonia perfectă a formelor, volumelor și materialelor obiectului. Pe baza celor enunțate, se poate afirma că totul pleacă de la mărturiile filozofice cu semnificații profunde și nuanțate în acest context, unde „adevărata relație dintre arhitectură și filozofie o constituie faptul că sunt, și una și cealaltă, lumi integrale, coerente și totale - și tocmai de aceea inevitabil întrepătrunse.” [21]

Limita dintre ființă și univers e identificată de simțurile noastre. Contactul nostru cu lumea se face prin piele cu ajutorul părților specializate ale membranei învelitoare. Toate simțurile inclusiv vederea sunt extensii ale simțului tactil și toate experiențele senzoriale sunt moduri ale atingerii. Atingerea e modul senzorial care integrează experiențele lumii. Chiar percepțiile vizuale sunt fuzionate și integrate în hapticul continuu al ființei. Experiența cea mai existențială a auditoriului creată de arhitectură e liniștea. Arhitectura prezintă drama construcției redus la tăcere în materie, spațiu și lumină. În final arhitectura este arta unei liniști pietrificate, devine un muzeu al așteptării, al liniștii răbdătoare, dar mai ales, reușește să fuzioneze imensitatea cadrului cu intimitatea atingerii într-o singură experiență. Arta, designul și arhitectura mediază o experiență a proceselor cu ajutorul cărora s-a realizat obiectul și construcția. Promovează niște piese magice de complexitate și subtilitate, materialitate și lumină, gradație și levitație. Într-un fel ele invită privitorul sau utilizatorul la o experiență tactilă. Astfel simțul atingerii mediază mesaje ale invitației sau repulsiei, ale apropierii sau distanțării, ale plăcerii sau respingerii.

NOTE

- [1] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, *"Identitate și alteritate în spațiul urban"*, Ed. Fundația Arhitect design, București, 2009, p. 121
- [1] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, op.cit., p. 121
- [2] Martin Heidegger, unul din cei mai importanți filozofi germani din secolul al XX-lea. Opera sa a exercitat o influență hotărâtoare asupra gândirii unei serii de filozofi ca, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre și Jacques Derrida.
- [3] Juhani Pallasmaa este un teoretician și arhitect finlandez.
- [4] Louise Pelletier, *Architecture in words theatre, language and the sensuous space of architecture*, Ed. Routledge, London & New York, 2006, p.140
- [5] Louise Pelletier, op.cit., p. 141
- [6] *Ibidem*, p. 136
- [7] *Ibidem*, p. 143
- [8] *Ibidem*, p. 143
- [9] *Ibidem*, p. 144
- [10] Louis Isadore Kahn, arhitect celebru, a fost mereu preocupat de vibrația luminii și de animarea pe care i-o conferă spațiului.
- [11] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, *"Identitate și alteritate în spațiul urban"*, Ed. Fundația Arhitect design, București, 2009, p. 120
- [12] Tadao Ando, este un arhitect japonez autodidact, laureat al Premiului Pritzker, un continuator al ideilor lui Alvar Aalto. Proiectând mai mult în Japonia, insistă asupra combinării valorilor naționale ale țării cu arhitectura clădirilor moderne și asupra faptului că arhitectul trebuie să se adapteze la peisajul înconjurător, și nu să îl modifice. Printre cele mai notabile lucrări ale sale se află Templul Apei din Awaji și Biserica Luminii din Osaka.
- [13] Peter Zumthor, arhitect elvețian contemporan, a fost laureat al premiului Pritzker Architecture Prize.
- [14] Steven Holl, arhitect american contemporan.
- [15] Louise Pelletier *"Architecture in words theatre, language and the sensuous space of architecture"*, Ed. Routledge, London & New York, 2006, p.144
- [16] Erich Mendelsohn, (1887 - 1953), arhitect german renumit pentru arhitectura expresionistă în anii 1920
- [17] Hans Scharoun, (1893- 1972), arhitect german, exponent important al arhitecturii organice
- [18] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, *"Identitate și alteritate în spațiul urban"*, Ed. Fundația Arhitect design, București, 2009, p. 220
- [19] Juhani Pallasmaa *"The thinking hand, Existential and embodied wisdom in architecture"*, Ed. John Willey&Sons, 2009 p. 18
- [20] Ioan Andreescu & Vlad Gaivoronschi, *"Identitate și alteritate în spațiul urban"*, Ed. Fundația Arhitect design, București, 2009, p. 221
- [21] Dana Vais, *"Arhi-texte, În căutarea unei noi modernități"*, Ed. Fundația Arhitect design, București, 2008, p. 138

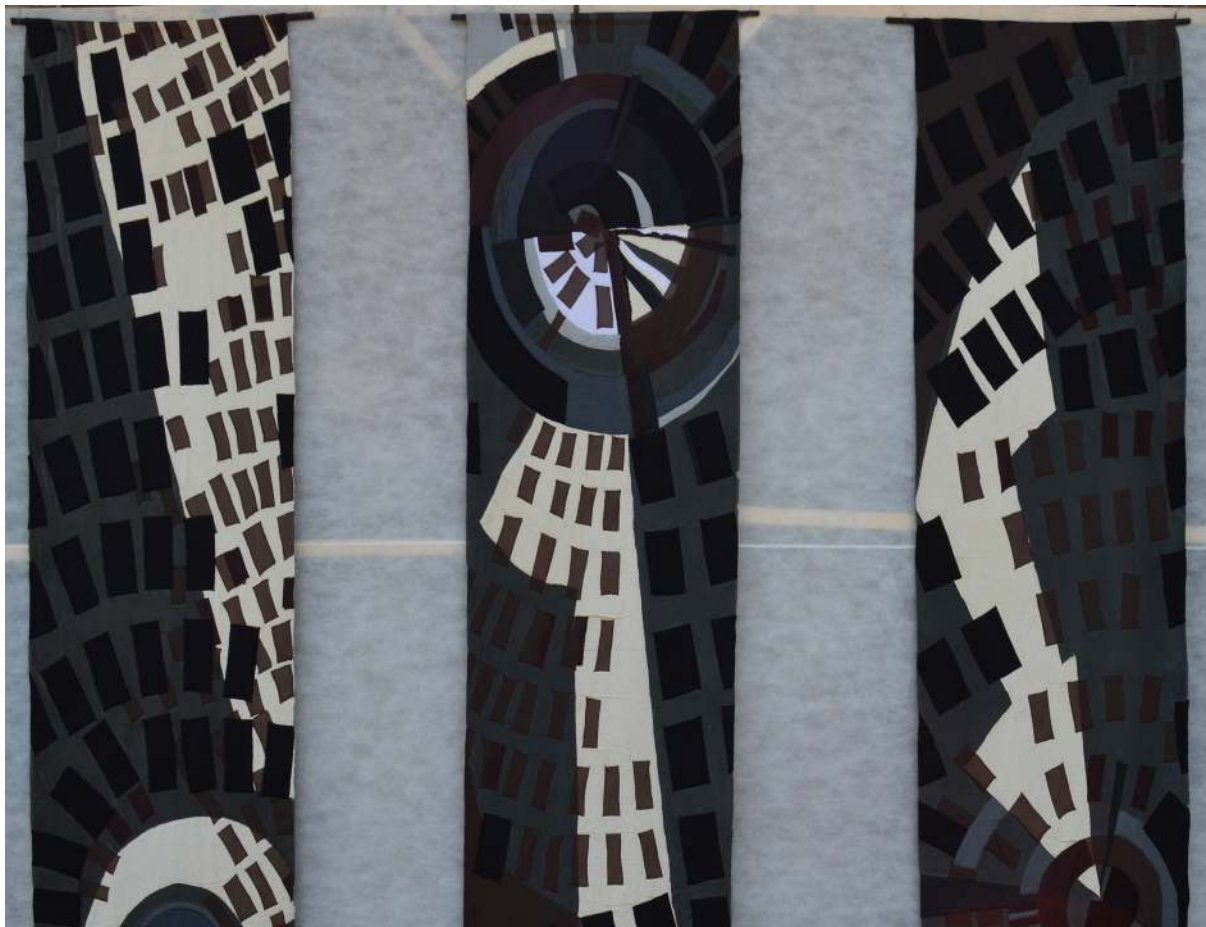
Alina PAINA

„My house. Experiment textil”, un proiect de succes în Arad

Fundația Umanitară Art Mondo Arad, este o fundație al cărei principală zonă de interes este arta plastică, dar și domenii corelate precum și restaurare, educație prin artă, etc. A fost înființată în anul 1999 de către sculptorul Dumitru Paina, realizând de-a lungul anilor diverse proiecte care vizau zone precum, sculptură, restaurare sculptură sau crearea de spații de joacă pentru copiii și parcuri tematice.

În 2014 fundația este preluată de către criticul de artă, drd. Alina Paina, care organizează prin ea diferite activități și evenimente. Principalul proiect rămâne însă „My House. Experiment textil”, proiect în cadrul căruia, în anul 2014, se organizează șase expoziții de artă textilă.

Deoarece publicul în galeriile de artă se împuținează pe zi ce trece și încet, încet dispar consumatorii acestui gen, coordonatorul evenimentului încearcă scoaterea din tipare a vechiului mod de expunere al operelor de artă și apropierea prin acest fel de publicul larg. Este vorba de un șir de expoziții de durată scurtă, de o zi, pe fațada unei case din oraș, în fața unei stații de tramvai foarte populate, deoarece deservește două licee, o școală generală, trei grădinițe, două biserici, etc, deci o stație intens utilizată, unde timpii „morți”, de așteptare ai oamenilor se adună la ore pe parcursul unei zile întregi. Astfel se dorește fructificarea acestui timp mort de așteptare, oferindu-le un alt fel de imagine a fațadelor. Expunerea operelor de artă pe fațadele clădirilor din oraș în puncte cheie, nu numai că le face accesibile publicului dar putem spune că le face inevitabile.



Ideea de a scoate arta în stradă și de a "forța" publicul să și-o asume nu este nouă, dar este nouă pentru Arad și mai ales pentru locațiile din afara zonei centrale a orașului.

Modalitatea prezentării unor lucrări de artă pe fațada clădirii care adăpostește și sediul fundației, și care este în imediata vecinătate a unei stații de tramvai, a impus vizual aceste lucrări de artă unui public de câteva mii de persoane, dintre care, marea lor majoritate staționate în refugiu, în așteptarea tramvaiului, "pierzând" un timp care de data aceasta nu a fost tocmai pierdut.

Lucrările de artă expuse au trezit curiozitatea publicului și au generat diverse reacții, surprinse de coordonatorul proiectului cu camera foto. Pe toată durata expunerii lucrărilor de artă în stradă, reacțiile „vizitatorilor”, au fost înregistrate, într-un fel de jurnal fotografic al expozițiilor ceea ce ne dăposibilitatea ulterior de a quantifica impactul avut de opere, numărul de persoane care au beneficiat de această expunere stradală, precum și de a urmări reacțiile privitorilor și cum se transformă ele de la o săptămână la alta, interesul crescut de la o săptămână la alta, dezbaterile în plină stradă, etc.

Iată cele șase evenimente :

05.06.2014 Rodica Banciu Regep – „Lumini zodiacale”

Colajul textil de dimensiuni mari, triptic de 3x3 m, realizat după un desen

identic ca mărime, impresionează prin clar-obscurul prezentat, contrastele de alb-negru fiind însoțite de griuri colorate. Autoarea ne prezintă forme circulare, spiralate, dar și pătratul folosit ca modul repetitiv. „Contrastele predomină în atât în rezolvarea tonală cât și în jocul elementelor, de la forme ordonate până la liniile în aparență disparate în spațiu, de la pătratul perfect la linia elicoidală și modulată ce pare a desemna o scriere indescifrabilă.” Lucrarea prietală, care are o funcție pur artistică, prezintă ca centre de interes ale celor 3 compoziții forma rotundă, iar legătura dintre elemente se realizează prin irizările de alb completate de griurile brun. Un oarecare efect de transparență și de circulație a luminii este redat prin utilizarea materialelor transparente suprapuse peste cele opace, dând impresia de întrepătrundere a luminii și a culorii.



12.06.2014 Diana Lucaci Bota - „Între tradițional și modern”

Lucrările : „Conjunție primordială I” - dim. 100 x 120 cm, imprimeu, tehnica baticului; „La izvoarele vieții” - dim. 100 x 120 cm, imprimeu, tehnica baticului; „Semn pentru străbunii mei” - dim. 100 x 200 cm, tehnică mixtă; „Țesătură în proiecție imaginară” - dim. 100 x 200 cm, tehnică digitală; „Păretar în tehnică digitală” - dim. 300 x 100 cm, tehnică digitală; sunt toate realizate în anul 2010 în cadrul cercetării doctorale a artistei pe care a susținut-o public în același an, urmând a fi publicată.

19.06.2014 Andrada Marcu, „Neconvențional”

Prezentate sub titlul de “Neconvențional” lucrările Andradei Marcu au ca sursă de inspirație perioada barocului, curent artistic care este mesagerul creațiilor care “te scot din obișnuit” după cum ne mărturisește autoarea la vernisajul expoziției: „Pornind, mai exact de la ținutele vestimentare ale vremii respective, am creat un spațiu în care am accentuat volumele, efectele dinamice, asimetria, exuberanța curbelor și contracurbelor, toate acestea ducând cu gândul spre teatralitate. Aceste obiecte de vestimentație au la bază studiu, schițe și ulterior realizarea propriu -zisă, fiind expuse sub formă de instalație.” Deși obiectele au fost gândite și prezentate inițial ca obiecte de vestimentație, în cadrul unei parade de modă, în prezentarea de față autoarea alege să prezinte corsetele și rochiile cu crinolină



sub forma unei instalații dându-le o cu totul altă semnificație, aceea a unei forme organice asemănătoare unei scoici, cochilii, care ne duce cu gândul din nou la formele barocului, însă de data aceasta se evidențiază detaliile, atât în material, formă cât și în culoare.

13.11.2014 Blazena Miroslava Karkus, „*Scrierea ca artă*”

Artista alege această temă deoarece scrierea reprezintă una din cele mai vechi, dar totodată și cele mai actuale și mai des utilizate modalități de comunicare între oameni, iar oamenii sunt ceea ce sunt, într-o mare măsură, datorită comunicării pe care o trăiesc ca viață însăși. Cuvintele și scrierea stau la baza tuturor compozițiilor ei prezentate în acest proiect, însă sunt ascunse în întrețeserea formelor și a culorilor, și implică participarea privitorului în încercarea de a le descifra. După cum însăși artista mărturisește, compozițiile sunt reprezentări ale universului ideatic ce sălășluiește în om, dar și ale sufletului, pentru că mesajele care se regăsesc în fiecare compoziție redau un sentiment, o stare.”



21.11.2014, Kremer Anamaria Rut, „Umbre înaripate”

Instalația „Umbre înaripate” înglobează elementele arhetipale, armonizându-le, în vederea asocierii cu nevoile născute în ființa individului mai presus privite de nevoile societății, impuse în vederea unui dicteu uniformator, lipsit de libertatea exprimării sufletești, în care se întrezăresc viziuni optimiste, în dorința înlăturării scepticismului, care naște bariere stagnând dezvoltarea și libertatea exprimării personale. Contraste, opoziții, amestecuri complementare, lumină, umbră, sentimente, valori, reflexe, treceri – toată aceasta gamă de exprimare se regăsește în complexitatea sufletului omenesc avid de cunoaștere, și vizează stabilirea echilibrului său interior racordat la lumea celestă în care s-a născut.

„Pornind de la suprafețe luminate cu treceri nuanțate înspre umbre și pen-umbre, m-am simțit atrasă de impulsul lor senzual, silindu-mă a nu rămâne în această fază, ci având o dorință de întoarcere la înlănțuirea organică a formelor, căutând „osatura” sub reliefurile luminoase și conturul prin materialitatea izofomului și a efectelor sale translucide, în vederea penetrării luminii și a fasciculelor sale, care au în vedere relevarea adevăratei vieți, dorind să fie o expresie revitalizantă, de eliberare.” - Kremer Anamaria Rut

27.11.2014, Rodica Banciu Regep, „Geneza Imaginii”



Tripticul „Geneza Imaginii”, compus din 3 module cu dimensiunea de 180/180 cm fiecare, are ca punct de pornire pentru realizarea compozițiilor 3 coduri matematice : $A=\{11,8,4,3,5,2\}$; $B=\{3,6,7,2,5\}$; $C=\{4,8,2,5,6,7\}$ și mulțimile: $D=\{1,7,1,2,4,3\}$; $E=\{4,4,7,4,3,2\}$; $F=\{3,2,7,5,1,6\}$.

Iată ce ne mărturisește artista : „Ținând cont de operațiile cu mulțimi putem avea mai multe variante de evenimente grafice, dintre ele am ales trei ca să le transpun în



material textil prin tehnica colajului. Este vorba de asociativitatea intersecției, dar am obținut și alte variante grafice din cele trei multimi D, E, F, cu ajutorul operațiilor de: intersecție, reuniune și diferență.”

NOTE:

[1] Rodica Banciu, „Expresivitatea materialelor și tehnicilor în redarea ideatică a tapiseriei contemporane, izvorâtă din cercetarea formei generată de semantica matematică”, teză de doctorat, coord. Științific Prof. Univ. Dr. Rodica Vârtaciu, Timișoara, 2004, p.155

[2] Karkus Blazena Miroslava, „Scrierea ca artă”, lucrare de licență, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2007, p.35

[3] Rut Kremer Ana Maria, „Umbre înaripate”, lucrare de dizertație, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2010, p.26

[4] Preocupările aristei pentru generarea imaginilor prin coduri și operațiuni matematice sunt expuse în Banciu Regep Rodica, „Geneza matematică a imaginii”, Editura Marineasa, Timișoara, 2004.

BIBLIOGRAFIE

1. Banciu Regep, Rodica, „Geneza matematică a imaginii”, Editura Marineasa, Timișoara, 2004.
2. Banciu Regep, Rodica, „Expresivitatea materialelor și tehnicilor în redarea ideatică a tapiseriei contemporane, izvorâtă din cercetarea formei generată de semantica matematică”, teză de doctorat, coord. Științific Prof. Univ. Dr. Rodica Vârtaciu, Timișoara, 2004
3. Karkus, Blazena Miroslava, „Scrierea ca artă”, lucrare de licență, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2007
4. Rut Kremer, Ana Maria, masterand, „Umbre înaripate”, lucrare de dizertație, coord. științific Prof. Univ. Dr. Rodica Banciu Regep, Timișoara, 2010

Filip PETCU

Conservarea și restaurarea unei icoane pe suport de pânză cu tema *“Răstignirea Domnului și însemnele Patimilor Mântuitorului Iisus Hristos”*

Lucrarea de față ilustrează în mod didactic metodologia de elaborare a unui succint raport de lucru propriu specificului atelierului de conservare-restaurare. Structura articolului ilustrează schema de diagnosticare a stării de conservare și parcursul tratamentului de conservare-restaurare a unei icoane inedite, pictate în tehnica tempera grasă pe suport de pânză, a cărei compoziție se înscrie tematic în Patimilor Mântuitorului Iisus Hristos. Procesul de restaurare s-a desfășurat în cadrul atelierului de Conservare-Restaurare al Facultății de Arte și Design a Universității de Vest din Timișoara, derulându-se la nivelul mai multor etape, între anii 2014-2015, conform demersului enunțat în cele ce urmează :

Date de identificare:

Natura obiectului: Tablou (pictură pe pânză)

Titlu, temă: icoană, subiect religios creștin, tema Patimilor Domnului Iisus Hristos, scena centrală *Răstignirea Domnului înconjurată de simbolurile Patimilor*.

Autor: Anonim

Datare: după 1766 (?) Cf. datei corespunzătoare rezidării bisericii după ce aceasta a ars în 1760

Stil: factură postbizantină cu influențe stilistice baroce, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Banat

Inscripție: pe avers, în slavonă bisericească, alfabet chirilic; culoarea - alb pe fond albastru; poziționată pe cadrul ce înscrie tema centrală a Răstignirii Domnului, ocupând



ТАКШ ЕС КОЗАЮБИИ БГГ. ТАКА И СЪА СЕВЕРНО СЪАДНОС
 РОДНАГО ДАЛТЪ ЕСТЬ, ДАВСАКЪ ВЪРВАИ ВОНЪ, НЕ ПОГИБЕТЕТЬ:
 СОБОРЪ НЕПРАВЕДНИИ, ТЕБЕ НА ПЪТЪ КОЗДНИЖЕ АГНИЦА, ВЗЕМАЮЩАГО МИРА ТРЕГУШЕНА, И КОТОСАМЪ ТВОА
 РЕБРА ПРОВОДОША ДОЛГОУРАТЪЛИКЕ. И РЪКИ ПРИВВОДИША ТВОА И НОГИ. БОСЪВЪСТВА СЛАГШ.

registrul superior și inferior al cadrului de circumscriere, desfășurându-se orizontal pe direcția laturilor mici ale pânzei

Traducere în limba română: "Așa a iubit Dumnezeu (Lumea) încât și pe Fiul Său Unul Născut L-a dat, ca fiecare care crede în El, să nu piară" / "Adunarea necredincioșilor pe Cruce Mielule pe Tine Te-a pironit, păcatele lumii să le ridici, cu sulita coastele tale au străpuns (mutilat) Mântuitorule, și mâinile și picioarele Tale Le-au pironit".

Material și tehnică: tempera grasă pe bază de gălbenuș de ou și ulei, pe grund de clei aplicat pe pânză grunduită; poleire cu foiță de argint nuanțată cu vernis colorat pe suprafața cadrului geometric al compoziției centrale; foiță aur la aureole și potirele poleite purtate de îngerii din scena Răstignirii Domnului, suport: pânză de in întinsă pe șasiu din lemn, esență moale din categoria rășinoaselor (brad), șasiu neîmpănăt; fixarea în cuie manuale din lemn.

Dimensiuni: 84,5 x 63 x 2 cm

Proveniență: Biserica creștin-ortodoxă din satul Utvin (rezidită 1766 după incendiul din 1760)

Colecția: Biserica ortodoxă din satul Utvin, Arhiepiscopia ortodoxă a Timișoarei, Mitropolia Banatului

Descrierea constatativă a stării de conservare înainte de restaurare:

Șasiu: rectangular, îmbinare fixă tip nut și feder, din lemn de esență moale (brad), fără pene, imobil, fără pantă de retragere la avers. Cuie manuale din lemn, de formă piramidală, lungimea ca. 1-1.8, 2 cm, cu baza de ca. 4 mm, pentru fixarea pânzei pe șasiu. Stare de conservare deosebit de precară privind structurii materialului constitutiv. Atac biologic activ: atac microbiologic, discolorări ale fibrei celulozice; atac xilofag prezent prin găuri de zbor, galerii larvare și făină de lemn; suport fragilizat structural cu rezistență mecanică scăzută, până la pulverulență. Depuneri superficiale de murdărie neaderentă și murdărie ancrasată. Șasiul prezintă urme ale unor noduri căzătoare pe zona canturilor. Segmentele componente sunt întrefixate cu ajutorul unui cui ce perforează cele două lățimi intersectate. Șasiul actual trebuie înlocuit cu o variantă de șasiu care să dispună neapăratat de sistemul pantei de retragere la nivelul baghetelor corespunzătoare aversului.



Pânza: proveniență vegetală, in; tramă medie, fir de grosime medie; Număr de ca. 144 noduri pe cmp. Stare de conservare precară, datorită expunerii necorespunzătoare la variațiile parametrilor t și RH; Oxidări, detensionări de pe șasiu și deformări ale pânzei datorate unor șocuri mecanice, lovături, rosături, rarefierii ale pânzei și deșirări, discontinuitate a țesăturii la nivelul suprafețelor periferice. Reversul indică depuneri neaderente și depuneri ancrasate, pete datorate unor oxidări ale fibrei celulozice și întunecări ale tonalității sale inițiale. Pânza necesită curățări ale fibrei celulozice prin mijloace fizico-mecanice și chimice, consolidări, operațiuni de planeizare a suprafeței, montarea unor benzi de întindere pe noul șasiu.

Preparația: Grund alb pe bază de clei animal și material inert. Aderență scăzută la suport cu frecvență ridicată de cracluri în rețea. Aspect casant, cu desprinderi de la suport; textura proprie se remarcă prin faptul că lasă aparent microrelieful stratului de preparație să apară fragmentat datorită unei rețele de solziri de suprafață redusă, cu răspândire regulată și frecvență ridicată, având diferite anverguri de creastă. Pierderi de strat de preparație până la suport și clivaje active, adeziune slabă la substrat, coeziune fragilă în ansamblu, cu rare dizlocări ale unor particule de strat pictural desprins. Suprafețe lacunare până la suportul de pânză. Pe avers, canturile interioare ale muchiilor șasiului neprevăzut cu panta corespunzătoare de retragere au determinat craclarea specifică întâlnirii pânzei cu muchia șasiului din lemn, pe direcția acesteia, la nivelul tuturor laturilor; pe aceleași zone putem sesiza una dintre direcțiile principale pe care s-au propagat pierderile de strat de preparație, prin pierderea adezivității acestuia la substrat, respectiv prin propagarea și extinderea succesivă a suprafețelor lacunare. Grundul necesită în regim de urgență refacerea adeziunii sale la suport prin operațiuni de consolidare.



Stratul de culoare: Stratul de culoare este în general lis, cu accente de împăstare. Acesta prezintă în ansamblu o adeziune relativ bună față de stratul de preparație, cu unele excepții de delaminări. Se remarcă alterări cromatice ale pigmentilor originali ca urmare a interacțiunii acestora cu lianții și verniul, la nivelul stratului pictural; totodată se pot sesiza produși de reacție cu impact inestetic, săpunuri metalice formate în reacție cu acizii grași liberi, saturați. Stratul de culoare apare destul de casant, erodat pe anumite zone, evidențiind un procent mediu de desprinderi superficiale, lacune până la grund și zone de clivaj. Coeziunea la nivelul stratului de culoare apare satisfăcătoare spre medie, solicitând totuși intervenții profilactice de consolidare. Suprafețe poleite cu foiță de aur sunt prezente la aureole și potirele îngerilor și prezintă lacune până la substrat. Suprafețele poleite cu foiță de argint corespund chenarului ce încadrează scena centrașlă și au fost patinate cu un verni cu un adaos de colorant, nuanțând cromatic pelicula metalizată cu o tentă de galben auriu. Stratul protectiv de suprafață: Verniul îngălbenit prezintă urme masive de foto-oxidare, un strat neuniform de depuneri neaderente, precum și depuneri aderente de praf și fum, ca unele urme de ancrasare, ce contribuie laolaltă la facilitarea unei percepții vizuale eronate asupra cromaticii originale a compoziției picturale. Stratul protectiv prezintă erziuni, urme de



abraziune ce parcurg inclusiv stratul de culoare. Subțierile și clivajele fac aparent substratul de culoare. Verniul necesită a fi subțiat și îndepărtat pentru a reliefa raportul cromatic original al compoziției picturale.

Anexe: Ramă neoriginală, în stare de conservare precară, revopsită, la nivelul celui mai recent strat de culoare cu alb. Rama este fixată impropriu printr-un cui inserat dinspre revers, ce străpunge întreaga grosime a șasiului, inclusiv pânza.

Operațiuni de restaurare propuse și efectuate:

Propunerile de tratament s-au stabilit în acord cu principiile fundamentale de conservare și restaurare, urmărind stabilizarea structurală a condiției materiale a bunului cultural mobil și restituirea unității potențiale a ansamblului în acord cu identitatea sa istorico-estetică și funcția sa de obiect de cult în cadru eclezial. În acest sens s-au parcurs următoarele etape:

Desprăfuirea obiectului pe avers și revers.

Consolidarea preliminară a stratului pictural și foiță profilactică (soluție de colletta).

Extragerea cuielor. Desprinderea pânzei de pe șasiul original.

Curățarea reversului pânzei prin mijloace fizico-mecanice și chimice (radieră, scalpel, soluții tensioactive, amestec de solvenți organici).

Efectuarea testelor preliminare de curățare a stratului pictural. Îndepărtarea depunerilor de suprafață. Subțierea controlată și îndepărtarea progresivă stratului de verni în urma testelor aferente cu amestecuri de solvenți organici și soluții apoase (metiletilcetonă, etanol, hidrocarburi alifatiche, gel celulozic de tricitat de amoniu adaptat unui pH optim).

Consolidarea stratului pictural prin metoda impregnării cu soluție Beva 371 în hidrocarburi alifatiche, presare la cald.

Planeizarea pânzei suport prin tratament umed, călcare la cald și presare alternativă.

Confecționarea benzilor de întindere. Deșirarea mariginlor.

Fixarea, înclierea și presarea benzilor de tensionare cu soluție adezivă.

Tensionarea pânzei pe noul suport. Întinderea pânzei pe noul șasiu a fost precedat tratat antifungic cu soluție biocidă (Preventol RI 80).

Pregătirea lacunelor în vederea chituirii prin degresare și curățare mecanică.

Vernisarea intermediară cu vernis de retuș.

Chituirea lacunelor cu chit de restaurare termoplastice și gesso de Bologna.

Finisarea și aducerea chiturilor lor la nivelul optim. Texturarea acestora.

Reintegrarea cromatică în culori pe bază de rășină B 72 în tehnica de retuș imitativ standard.

Peliculizarea finală a ansamblului folosind vernis de Dammar și Regal Varnish.



Condiții optime pentru conservare:

Încadrare a tabloului cu ramă compatibilă stilistic și prevăzută cu protecție a reversului (carton neutru). Condiții de microclimat neoscilante.

Temperatura recomandată: 18-22 grade Celsius

Umiditate relativă: 60%

Iluminat: 150 Lux

CONCLUZII:

S-au eliminat deformările structurale ale pânzei și s-au consolidat marginile acesteia, înlocuindu-se și șasiul inițial afectat de atacul xilofag. S-a restabilit cu succes coeziunea internă a straturilor constitutive ale picturii, precum și adeziunea stratului pictural la suport. S-au înlăturat depunerile inestetice de pe suprafață, precum și stratul de verni îmbătrânit și oxidat. S-au chituit lacunele existente, s-a protejat suprafața printr-o peliculizare de protecție și s-a reintegrat cromatic și morfologic sintaxa compozițională, refăcându-se unitatea potențială a compoziției picturale în acord cu principiile de restaurare.

BIBLIOGRAFIE

1. Baldini, Umberto, *Teoria del restauro e l'unita di metodologia*, Ed. Nardini, 1983;
2. Berger, A. Gustav; Russell, H. William, *Conservation of paintings*, Research and Innovations, Archetype Publication, 2000;
3. Brandi, Cesare, *Teoria restaurării*, Ed. Meridiane, București, 1996;
4. Casazza, Ornella, *Il restauro pittorico nell' unita di metodologia*, Ed. Nardini, 1983;
5. Cennini, Cennino, *Tratat de pictură*, Ed. Meridiane, 1977;
6. Cremonesi, Paolo, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Ed. Il Prato, Padova 2004
7. Cremonesi, Paolo, *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*, Ed. Il Prato, Padova, 2005
8. Cremonesi, Paolo, *El Ambiente acuoso para el tratamiento de obras policromas*, Il Prato, 2015.
9. Knut, Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, Koennemann Verlag, Koeln, 1996
10. Mihalcu, Mihail, *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor de artă*, Ed. Științifică, 1970;
11. Mihalcu, Mihail, *Valori medievale românești*, Ed. Sport-Turism, 1984;
12. Mihalcu, Mihail, *Fața nevăzută a formei și a culorii*, Ed. Tehnică, București, 1996.
13. Moldoveanu, A., *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, vol. I, II, Buc., 1999

Eugenia Elena **RIEMSCHEIDER** Costumul popular românesc

Omul și veșmântul au existat și evoluat împreună. Așa cum afirmă și Paul Petrescu „vârstele omului, cele biologice, generale (discernabile în viziune etnologică), pot fi citite după piesele de costum și din obiectele care înconjoară statornic viața omului, de la naștere până la moarte” [1].

Fiecare perioadă istorică se caracterizează prin forme și croiuri diferite de îmbrăcăminte, realizate din materiale și contexturi variate, în funcție de zone geografice, structură etnică și aspecte economice.

În preistorie, veșmântul arăta ca o simplă bucată de blană cu care omul își acoperea trupul. Funcția veșmântului era de apărare față de influențele negative ale mediului înconjurător. Arta torsului, împletitului și țesutului au condus la crearea unor noi materiale asociate cu descoperirea unor croiuri derivate din veșmântul monolit. Țesătura din lână sau in, în formă dreptunghiulară, era fixată prin drapare în jurul corpului, formând cute și falduri.

Pe teritoriul României documentele istorice dovedesc că primele triburi care s-au așezat aici, au fost cele ale geto-dacilor. Despre îmbrăcămintea lor ne vorbesc vestigiile arheologice, scrierile lui Ovidiu, poetul exilat la Pontul Euxin, dar și figurinele găsite în complexul arheologic de la Bogatain în care „ rochia ce îmbracă femeia de la gât până la gleznă, realizată dintr-o singură bucată de țesătură, ornamentată în față” [2].

Basoreliefurile de pe Columna lui Traian și de pe monumentul triumfal de la Adamclisi din Dobrogea, înfățișează și ele costumele bărbătești și femeiești ale populației



Război de țesut

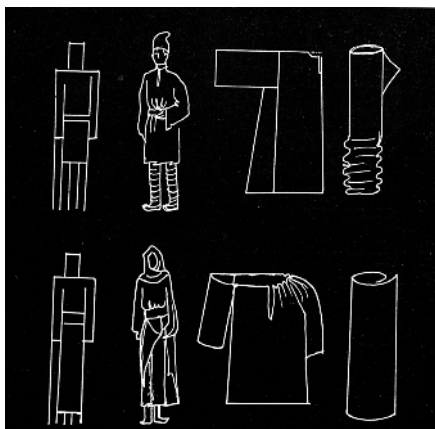
dacice care „sînt în fond primele și cele mai mari două albume ale portului tradițional românesc” [3].

Pe *Columna lui Traian*, bărbații sunt îmbrăcați cu o cămașă, din pânză de cânepă groasă, lungă până la genunchi despăcată în lateral și strînsă în talie cu o curea. Ea este purtată peste pantaloni, numiți cioareci când erau dintr-o țesătură groasă din lână-pănura și ițari când erau din pânză. Cojocul este purtat fie cu blana în afară fie cu ea pe dinăuntru.

Femeile au rochii lungi, peste care poartă o mantie largă drapată înnodată în față și în spate. În îmbrăcămintea reprezentată pe monumentul de la Adamclisi femeile poartă rochia lungă încrețită la mânecă și la gât, cămașa cu mâneci lungi, cu guler mic, ornamentat cu motive, sau cu decolteu și pliuri și cu bentiță în față. Fota este purtată peste o fustă largă cu ornamente la poală.

Aristofan și Menandru, autori atenieni, în scrierile lor prezintă veșmintele geto-dacilor ca fiind colorate, mai ales ale femeilor.

Compoziția simplă și clară a costumului, accentuează forma corpului, iar cromatică și ornamentația îl înfrumusețează. Costumul ne dezvăluie personalitatea celui care



Elemente ale costumului dacilor păstrate în portul popular românesc



Modele de broderii pe ii



Modele de broderii pe ii

I-a creat, sufletul sensibil și iubitor de frumos. Costumul geto-dac, asemănător cu cel al țăranului nostrum este o mărturie a geniului creator al românilor.

În timp, forma costumului popular a evoluat împrumutând elemente din costumele altor popoare sau derivând din evoluția internă și rezultând un costum variat de o mare frumusețe și rafinament cromatic. Majoritatea motivelor decorative care împodobesc costumul popular sunt geometrice, dispuse echilibrat, simetric, repetitiv și alternativ. Varietatea pieselor de costum ne sugerează complexitatea portului popular, purtat atât de copii cât și de adulți, la muncă și în zilele de sărbătoare „ pentru că structura și forma lui îl fac să fie adecvat traiului de fiecare zi.” [5]

Pe un vas, descoperit la Cucuteni, vedem încălțăminte care se purta în vechime: călțuni de pâslă, opinci de piele cu gurgui sau un tip de încălțăminte care seamănă cu mocasinii din ziua de azi.

După cucerirea Daciei de către romani, locuitorii au adoptat modul lor de viață, în toate domeniile, inclusiv cel al vestimentației, dar au păstrat și unele piese tradiționale.

Costumul popular era cel totuși preferat în momentele festive, evidențiind dragostea de țară și de tradițiile strămoșești. Costumul era realizat în fiecare casă și cunoaște multe variante dar, are totuși aspecte comune și anume: **materia primă** folosită din țesături albe din cânepă, in, bumbac, lână sau borangic; **croiul** simplu folosind toate bucățile rămase din tăierea țesăturii dreptunghiulare, transmis din generație în generație; **decorul**, subliniază liniile croiului iar motivele florale, antropomorfe, geometrice sau animaliere au fost stilizate și amplasate pe umeri, piept, manșete la cămăși și poale la fuste, toate cusute pe fond alb dând o notă de distincție deosebită;

Cromatica, diferă de la o zonă etnografică la alta, în combinații rafinate de culori care se obțineau din „scoarța și frunzele unor arbori, din tulpina, frunzele și florile unor *buruieni*” [6] sau minerale. Culorile astfel obținute, sunt mai trainice, își păstrează intensitatea și frumusețea iar în contact cu pielea nu sunt periculoase.



Costume populare românești, zona Banat

Arta de a colora veșmântul se mai practică în satele depărtate de orașe, așa cum au învățat-o și moștenit-o sătencele de la strămoși, dar pe zi ce trece dispăre, se pierde deoarece femeile bătrâne care au ținut la datinile și portul popular, sunt tot mai puține.

Costumul feminin este mai variat și mai decorat, decât cel masculin și se compune din: găteala capului, care ne indică starea civilă a femeii, cu elementele sale componente legate de pieptănătură și acoperitori de cap, precum conciul, ceapsa, baticul sau cârpa lungă, cămașa (ia, ciupagul, spăcelul), poalele iar peste poale cătrința, opregul cu și fără ciucuri (în funcție de zonă), brâul și betelele pe talie, pieptarul sau cojocul iarna, iar în picioare opincile, pantofii, ghetele sau cizmele.

Costumul masculin este mai simplu, diferențierea pieselor de la o zonă la alta fiind dată de croi și particularitățile de ornamentică. El este compus din: pălărie sau căciulă, brâul sau chimirul, din piele, peste cămașa scurtă sau lungă, pantaloni sau cioareci, pieptar-chintușă, șubă sau vestă și opinci, bocanci sau cizme.

Costumul diferă în funcție de vârstă (copil, adolescent, matur și bătrân), de anotimp (vară-iarnă), de ocazie (de lucru, de sărbătoare, nuntă). Costumul de lucru se remarcă prin simplitate și funcționalitate, date de materiale și croiuri, iar cel de sărbătoare se distinge prin bogăția ornamentației și țesăturile mai fine.

Croiul cămășii la femei, se întâlnește în trei modele: încrețită în jurul gâtului

lui, dreaptă sau bărbătească (fața și spatele croite dintr-o singură bucată, răscroită la gât) și cu platcă. Cămașa bărbătească se diferențiază ca și croi prin modul de atașare a mânecii și lungimea ei.

Ornamentația cămășii feminine este cu: altiță, tablă, umerăși și rânduri pe braț, cu pui peste tot. Punctul și linia sunt cele mai simple elemente ornamentale, de ordonare plastică a spațiului compozițional. Simetria, repetiția, alternanța ajută în realizarea ritmului specific artei populare. Linia o mai putem vedea sub formă: frântă, ondulată, linia cu puncte care formează figuri geometrice: pătratul-rombul, cercul-rozeta sau figuri compuse. După Nicolae Dunăre, „motivele și compozițiile ornamentale se pot grupa după: formă, structură, semantică, simbolism, istorie.” [7]

Ornamentele simbolice redau obiceiurile, credințele populare, fiind clasificate în elemente, motive și compoziții folclorice, religioase, mitologice, emblematice. Decorarea costumului popular s-a realizat și prin cusături-broderie numărând firele țesăturii prin diferite puncte de coasere: cu caracter funcțional (festonul, însăilatul), decorativ (șabacul, cheița).

Motivele cusute pe țesături pot fi sub formă de: broderie plină, perforată (extragerea firelor din țesătură) și prin coaserea paietelor-mărgelelor. Aceste cusături se execută manual cu acul pe țesătură prin puncte, utilizând fire colorate de arnici, de bumbac, mulineuri, fire metalice (aur și argint), fire de mătase. Cele mai cunoscute puncte de coasere sunt:

- punctul bănățean, sub formă de lăntișor;
- punctul în cruce-cruciuliță;
- punctul oriental cu fir metalic, cusătură plină peste fire pe modelul desenat;
- punctul de feston, marginile elementelor decorative;
- ajur pe fileu, broderie perforată;

Costume populare germane, zona Banat



Costume populare sârbești, Serbia



- șabacele, ajururi dese pe firele de băteală tăiate;
- ajurul găurele-cioplica, broderie perforată;
- ciurătura, broderie perforată pe modelul desenat.

În casele de la sate se mai pot încă vedea cum sunt dispuse acestea ornamente pe diferite scoarțe, ștergare și alte veșminte prețioase.

Deosebirea portului popular, de la o zonă geografică la alta, este dată de particularitățile mediului de viață și de coabitarea cu alte etnii în același spațiu. Costumul popular s-a modificat în funcție de transformările socio-economice, de apariția și dezvoltarea tehnologiei, a materialelor industriale (pânza, dantelele, postavul, ața de brodat), a coloranților chimici (variație cromatică, culori intense), de apariția mașinii de cusut și brodat.

Sursa principală de informare, asupra costumului popular, o reprezintă materialul etnografic din muzee, dar și cel păstrat de oameni, în casele lor, fotografiile vechi ale țăranilor, albumele și cărțile documentare, dar și din picturile murale ale bisericilor rurale.

Datorită etniilor cu care românii au conviețuit în Banat: maghiari, germani, sârbi, bulgari, ucrainieni, evoluția costumului popular românesc a fost influențat și are aici un anume specific, dat tocmai de această convențuire.

NOTE

[1] P. Petrescu, *Arcade în timp*, Editura Eminescu, București, 1983, p.77

[2] Constantin Oros, *Pagini din istoria costumului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1998, p.99

[3] Paul Petrescu - „*Costumul popular*”, *Valori ale artei românești*, în revista *Arta 74*, anul XXI, nr.11/1974, p.3

[4] Marius Matei, *Portul bănățean*, Editura Martor, București, 2014, p. 54

[5] S. Fl. Marian, Tudor Pamfile, Mihai Lupescu, *Cromatica poporului român*, Editura Saeculum I.O., București, 2002, p. 5

[6] Nicolae Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979, p.41

BIBLIOGRAFIE:

1. Dunăre, Nicolae, *Ornamentica tradițională comparată*, Editura Meridiane, București, 1979
2. Marian, S. Fl.; Pamfile, Tudor; Lupescu, Mihai, *Cromatica poporului român*, Editura Saeculum I.O., București, 2002,
3. Matei, Marius, *Portul bănățean*, Editura Martor, București, 2014
4. Miclea, Ion, *Columna*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1971
5. Oros Constantin, *Pagini din istoria costumului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1998
6. Petrescu, Paul, *Valori ale artei românești „Costumul popular”* în revista *Arta 74*, anul XXI, nr.11/1974
7. Petrescu Paul, *Arcade în timp*, Editura Eminescu, București, 1983

Sergiu ZEGREAN

Multifuncționalitatea mediului ambiant în designul de iahturi

Funcționalitatea unui obiect sau a unei ambiante este rezultatul unui amplu proces de concepție și producție și, în acest sens, designul reflectă în primul rând aspectele lor funcționale, iar mai apoi trece la reliefaarea celor de ordin estetic. În viața de zi cu zi, majoritatea obiectelor, alese în funcție de mediul de utilizare, sunt concepute spre a răspunde unei singure funcțiuni, cum ar fi, drept exemplu, un scaun, o masă, un instrument de scris sau un obiect electrocasnic. În paralel cu acestea există medii de activitate care presupun existența unor obiecte (sau spații) cu rol multifuncțional. Acestea, prin designul lor, oferă posibilitatea de a răspunde cu succes la diverse tipuri de acțiuni, în urma unor transformări ale structurii și formelor lor. În acest sens, putem menționa, de pildă, o masă extensibilă sau rabatabilă, care, prin transformările ei, face ca acțiunile specifice obiectului să varieze și care poate transforma chiar și funcționalitatea spațiului. Ideea de multifuncționalitate se conturează, în designul de interior, pe fundalul unor spații deosebit de reduse în dimensiune, în cadrul cărora tipuri distincte de activități fac necesară existența unor piese de mobilier specifice care, prin forma și structura lor, și în urma unor diverse transformări, pot îndeplini mai multe funcțiuni.

Multifuncționalitatea prinde contur în urma unor transformări și a unor metamorfozări, atât ale obiectului cât și ale spațiului. Asociem în mod direct obiectul și spațiul, pentru că, mai ales în designul de iahturi, cele două sunt elemente ale căror rosturi conlucrează la optimizarea aspectelor funcționale și estetice ale ambianțelor, formând un întreg. Obiectul, în astfel de spații, este, de regulă, alipit suprafeței pereților exteriori cu care pare a se contopi. Pe fundalul transformărilor structurale, urmărind o succesiune de pași, geometria obiectului trece de la o stare inițială, proprie unei

funcționalități specifice, către o a doua treaptă, distinctă din toate punctele de vedere față de prima. Obiectul pășește liber între aceste laturi funcționale diferite și, prin designul său, se adaptează ușor noilor necesități ale omului.

Conceptele care stau la baza amenajării interioarelor de iahturi aduc în prim-plan ideea de design multifuncțional, conturând nevoia unor structurări funcționale și ambientale inedite, de o complexitate aparte. Remarcând o foarte clară oscilație între structurile morfologice și raporturile dimensionale ale vaselor, aspectele multifuncționale ale obiectelor fluctuează și ele odată cu proporțiile și geometria zonelor în care sunt situate. La bordul unui iaht mic întâlnim unele spații multifuncționale, iar în cadrul lor, o gamă foarte variată de obiecte cu multiplu rol funcțional. Cu toate acestea, un obiect nu marchează mereu o transformare a interiorului.

Din punct de vedere ambiental, problemele principale întâlnite în conceperea interioarelor de iahturi sunt definite de raporturile dimensionale foarte diferite ale interioarelor. În cazul celor foarte mici sunt concentrate o gamă foarte variată de funcțiuni. Salonul unui iaht este, de regulă, un singur spațiu în care sunt concentrate mai multe zone de activitate (bucătăria, zona de navigare, zonă de socializare sau zonă de odihnă nocturnă), toate acestea fiind incluse în limitele unui spațiu restrâns. Acesta trebuind să integreze o gamă variată de activități distincte, își schimbă temporar destinația ca rezultat al transformărilor pieselor de mobilier. Toate zonele menționate mai sus sunt comprimate și adaptate să funcționeze în acest spațiu, fie pe rând, fie în același timp, pe anumite intervale de timp.

Determinarea unei compoziții spațiale trebuie, bineînțeles, să urmărească o dispunere coerentă în cadrul ansamblului ambiental. Elementele componente pot fi făcute astfel să comunice între ele iar transformările ulterioare ale obiectelor denotă bineînțeles și preschimbarea ambianței. De exemplu, transformarea zonei de zi în spațiu de odihnă presupune re poziționarea uneia sau mai multor piese de mobilier care pot fi alăturate, îndepărtate, interșanjate, înlesnindu-se astfel dialogul dintre două stări ale spațiului.

În designul de iahturi întâlnim conceptul de multifuncționalitate sub două aspecte:

1. Multifuncționalitatea spațiilor – se referă la capacitatea unui spațiu sau a unei ambianțe de a putea răspunde unui număr de necesități, nefiind obligată să dispună de subîmpărțiri spațiale individuale pentru fiecare dintre acestea. Putem spune că este spațiu multifuncțional acela care fie își transformă geometria interioară spre a răspunde unor acțiuni diferite, fie grupează în el, și încadrează în mod practic, o serie de zone care sunt specifice unor activități diferite. Spațiile care își transformă geometria pot fi definite prin mișcarea și reorganizarea elementelor care delimitează interiorul (deplasarea unor pereți despărțitori etc.). Acest concept devine practic dacă transformările la care este supus spațiul sunt ușor de realizat, atât din punctul de vedere al aspectelor tehnice implicate, cât și al confortului și ușurinței cu care utilizatorul poate recurge la ele. Constrângerile de ordin tehnic, specifice unui vas de genul iahtului, cât și particularitățile geometriei spațiului, impun anumite limitări ale procesului său de transformare.

Al doilea aspect al spațiilor multifuncționale se referă la gruparea echilibrată a mai

multor zone de activitate. În acest sens facem referire la ideea prezentată de Lars Larsson și Rolf Eliasson [1] în lucrarea lor, conform căreia întreaga structură spațială, cu toate piesele de mobilier din componența sa, trebuie gândită sub forma unui joc de puzzle în trei dimensiuni. Un astfel de concept implică o intercalare, pe anumite porțiuni, a zonelor distincte din cadrul interiorului, fără a fi afectată funcționalitatea fiecăreia dintre ele.

2. Multifuncționalitatea obiectelor – privește mai în amănunt rolul multiplu al obiectului în cadrul unui spațiu. În funcție de destinația sa, de funcțiunile pe care trebuie să le îndeplinească și de transformările pe care le presupune, remarcăm astfel o structură funcțională variabilă. Specifice iahturilor, spre exemplu, sunt obiectele de șezut care suportă diferite transformări. Aici remarcăm canapele care se transformă în paturi, făcând astfel trecerea de la activități diurne la cele nocturne; mese rabatabile sau pliabile care pot deveni paravane sau pereți despărțitori, suprafețe de lucru care se preschimbă în obiecte de șezut sau corpuri de depozitare. Simpla reorganizare a obiectului după alte coordonate spațiale implică un mod diferit de utilizare a acestuia. Un raport de înălțime variabil poate aduce obiectul în trei zone distincte, transformându-i astfel caracterul și funcționalitatea, acționând și asupra funcționalității întregului spațiu. Un design multifuncțional apare, de regulă, ca răspuns la o problemă de ordin spațial iar, unde nu există spațiu pentru a îngloba două corpuri distincte, proprietățile celor două sunt îngemănate într-un singur nucleu capabil să genereze o transformare, o trecere de la o funcțiune la alta.

Piesele de mobilier, ca obiecte de design și elemente componente ale ambianțelor, cu deosebire în designul de iahturi, au în primul rând caracteristica de a se integra și de a se adapta volumetriei spațiului, din punct de vedere structural și estetic. În interioarele ambarcațiunilor, unele dintre acestea au o geometrie unică și relativ complexă, astfel că mobilierul poate fi perceput ca o extensie a unui contur trasat pe suprafețele ce delimitează spațiul. Interioarele unor iahturi precum Kaitos 76 [2] sau Dark Shadow [3] evidențiază cel mai bine acest aspect. O astfel de origine a volumelor le poate atribui pieselor de mobilier o parte din spiritul formelor organice ale geometriei vasului, definind și concepte inovative de rezolvare ambientală. Ne putem imagina astfel suprafețe delimitate de contururile spațiale menționate, care oscilează pe diverse trepte de adâncime, definind piese de mobilier distincte, care se transformă după necesități. Diversele stiluri în care sunt concepute piesele de mobilier, cu ambianțele lor specifice, atenuează sau amplifică aspectul organic al volumului și geometriei spațiului iahtului.

Diferit față de obiectele tradiționale, mobilierul este dimensionat și corelat cu structura morfologică a vasului, deja condiționată din punct de vedere dimensional. Astfel, dacă în cazul unei locuințe oarecare întâlnim în zona de odihnă patul amplasat la o înălțime specifică, adaptată ergonomiei corpului uman; în cazul interioarelor de iahturi acesta este amplasat la o cotă cu totul diferită. Datorită structurii spațiale dificile în zonele caracteristice amplasării spațiului de odihnă (pupa sau prova ambarcațiunii), raporturile dimensionale sunt radical alterate pentru a menține funcția de bază a piesei de mobilier în limite funcționale. Partea superioară, cea care se află în directă legătură cu utilizatorul, este zona principală a obiectului, definindu-i, încă de la prima vedere, funcționalitatea

și aspectul. Pe lângă acest prim rol, obiectul mai poate ascunde o serie de alte funcțiuni, putând fi spațiu de depozitare sau chiar un tip diferit de obiect de șezut.

Piese de mobilier pliabile au o amplă utilitate în spațiile restrânse, înlesnind, prin transformările lor, circulația spațială și o percepere mai amplă a interiorului. În starea lor pasivă, forma și structura este reorganizată spre a ocupa un spațiu cât mai redus, fapt care implică o poziționare comodă a lor în limitele spațiului. Conceptele de design multifuncțional, pe lângă rolul principal, au ca scop secundar amplificarea percepției spațiului interior. Ambianța, în designul de iahturi se dezvoltă în jurul acestei eficientizări a percepției și a interacțiunii omului cu spațiul.

Modularitatea pieselor de mobilier definește un concept des întâlnit în designul contemporan, reprezentativ într-o multitudine de domenii. Aceasta poate oferi soluții funcționale deosebit de practice în limitele unui anumit concept. Obiectul se încadrează în limite dimensionale precise spre a răspunde nevoilor utilizatorilor, pentru a fi ergonomic, devenind, în același timp, o extensie a geometriei spațiului. Un obiect modular nu este neapărat un obiect multifuncțional, dar poate prin regruparea modulelor în variate moduri înlesni utilizarea sa în scopuri diferite celui inițial. Prin modularitate înțelegem, în contextul designului de iahturi, adaptabilitatea obiectului la tipul de spațiu, determinând trepte funcționale variabile, cât și o constantă remodelare ambientală. Un exemplu de design modular este sistemul de rafturi conceput de Satyendra Pakhale [4], care, printr-o serie de brațe metalice și articulații ingenioase, își poate mări suprafața funcțională și, în același timp, își poate modifica aspectul estetic. Variațiunea stabilită prin organizări multiple ale pieselor modulare poate crea un dinamism spațial debordant, un dinamism care intervine și întrerupe ritmul cotidian, schimbând constant morfologia spațiului și felul în care omul interacționează în cadrul său. Morfologia spațiilor caracteristice iahturilor determină o abordare diferită a designului pieselor de mobilier. Fiind în mare măsură spații ce pot fi considerate neconvenționale datorită formei lor și contextului lor de existență, designul mobilierului urmează un proces complex, dinamic și inedit. În urma sa este evidențiată o amplă conștientizare a tuturor aspectelor spațiului, de la avantajele și dezavantajele sale și până la evaluarea și particularizarea felurilor distincte în care omul se integrează și interacționează în acest mediu.

După cum am remarcat, legătura dintre spațiu și formă este evidențiată printr-o serie de contururi transpuse la nivelul suprafețelor carenei vasului. Acestea reflectă o serie de constrângeri dimensionale, urmărind stabilirea unei scheme optime din punct de vedere ergonomic, care mai apoi va sta la baza întregii volumetrii a interiorului. În paralel, acest mod în care sunt organizate formele, este factorul reprezentativ al viitoarei compoziții spațiale. Prima sa menire nu este însă aceea de a rezolva estetic obiectul sau ambianța, ci de a delimita zonele funcționale care pot fi intercalate în cele mai variate moduri. Stabilirea unor axe de delimitare este un proces cu un dublu rol care, în primele etape ale designului, determină specificul funcțional al interiorului, și, mai apoi, specificul compozițional care la final va fi reperul întregii ambianțe. Laturile multifuncționale ale spațiilor și ale obiectelor sunt la rândul lor asociate subîmpărțirii axiale a interiorului. Evidențierea zonelor spațiului prin intermediul obiectelor poate fi făcută în așa măsură încât să reliefeze o serie de

module care, prin reorganizarea lor, înlesnesc forme de activitate diferite. De asemenea, delimitările definesc modurile în care transformările obiectelor sau ale structurii spațiului pot genera noi spații sau zone funcționale. Spre exemplu, transformarea spațiului central, al salonului iahtului, destinat activităților diurne, în mai multe compartimente separate, individuale, specifice activităților nocturne. Suprafețele spațiului îl pot comprima pe acesta sau îl pot extinde, făcându-l astfel specific unor zone de activitate diferite.

Oscilația suprafețelor marcate de aceste contururi, pe trepte variabile de adâncime, este asociată aici unei metode prin care proprietățile spațiului sunt ușor remarcate și utilizate în beneficiul unei percepții echilibrate a ambianței. În același mod, obiectele din componența spațiului sunt trecute printr-o multitudine de trepte volumetrice distincte, lucru care face remarcate posibilele transformări ale obiectelor. Forma și funcționalitatea spațiului și a obiectelor este relaționată acțiunilor omului, acesta adaptându-le în funcție de propriile sale necesități.

Percepția ambianțelor este considerată un proces relativ și, în mare măsură, dinamic [5], fiind în permanență asociat cu transformările la care sunt supuse de trecerea timpului, de locația din care sunt observate de privitor sau de stările și trăirile variabile ale acestuia. Influențate de relațiile funcționale și estetice ce sunt stabilite între spațiile existente și om, ambianțele sunt definite pe un fundal al mișcării și al dinamismului. Atât spațiul, cât și ambianța sunt percepute în mod diferit în funcție de poziția omului în spațiu sau în afara lui, iar pe acest fond, transformările apărute în cadrul ambiental diversifică modurile în care ele sunt percepute. Astfel, resursele multifuncționale ale pieselor de mobilier, după cum am văzut, implică o metamorfozare, o transformare, o trecere de la un nivel morfologic la altul și, implicit, o accentuare a variațiilor de percepție ale interioarelor. Aceste resurse, în designul de iahturi, sunt într-o evidentă asociere cu natura geometriei spațiului, fiind capabile de a subtiliza sau accentua trăsăturile geometrice ale interiorului.

Un caz remarcabil de design multifuncțional este proiectul propus de Setmund Leung Kam Biu [6] este interiorul unui mic apartament este convertit într-un spațiu de locuit decent pentru două persoane, adaptat condițiilor moderne. Spațiul este compus din o serie de module, fiecare reprezentativ unei funcțiuni a locuinței (baie, bucătărie, living etc.), care rulează de-a lungul axului longitudinal al încăperii, fiind deschise utilizatorului după dorințele și necesitățile sale. Baza acestui concept constă în aceea că spațiile sau funcțiunile neutilizate ale apartamentului pot fi ascunse sau comprimate, iar spațiul astfel eliberat este adăugat unei zone active. Ambianța ergonomică [7], despre care vorbește Cosma Jurov are, și în designul de iahturi, un rol fundamental pentru întreaga planificare spațială. Cadrul ambiental obișnuit este rigid construit pentru a răspunde cerințelor fiziologice ale utilizatorului. Funcționalitatea spațiului și a ambianței se bazează pe doi factori: spațiul fizic destinat activităților (acesta comportă organizare spațială și conține totalitatea volumelor spațiului) și condițiile pentru efectuarea unei mișcări cu consum cât mai redus de energie. [8]

Printre conceptele de design elaborate de *Resource Furniture* [9], menționăm o piesă de mobilier care încorporează două paturi suprapuse, ascunse în structură. În faza închisă, mobilierul acționează ca extensie a pereților sau ca element decorativ în contextul spațiului. În faza deschisă

Însă, atât spațiul cât și ambianța devin reprezentative unui spațiu de odihnă bine structurat. Sunt puse în evidență astfel două laturi esențiale ale obiectului, iar trecerea de la una la alta înseamnă schimbarea proprietăților ambianței.

Transformarea pieselor de mobilier se poate desfășura în cele mai variate și impresionante moduri. Este un proces asociat, mai ales în designul de iahturi, unor constrângeri ergonomice foarte clare, în oricare dintre treptele de transformare obiectul fiind obligat să răspundă optim interacțiunii cu omul. Cosma Jurov distinge cinci moduri de utilizare a mobilierului, dintre care seremarcă cel transformabil și cel ergonomic. [10] Uzual, modul ergonomic este relaționat tuturor caracteristicilor celorlalte categorii, aspectele ergonomice ale mobilierului fiind de o considerabilă importanță, regăsindu-se, inevitabil, în structura oricărui obiect. Necesitățile unor interioare de iahturi presupun piese de mobilier foarte bine structurate din punct de vedere ergonomic, de la obiecte de mobilier care, prin forma lor, susțin corpul în poziția ridicată, când o persoană lucrează, spre exemplu, în bucătăria vasului (cum este cazul iahtului YD-40), până la zone de odihnă, obiecte de șezut foarte confortabile sau detalii ale pieselor de mobilier care oferă echilibru sau sprijin omului în cazul unor mișcări intempestive ale vasului (vezi sistemele de siguranță ale unor iahturi precum JP-54, sau forma și organizarea unor piese de mobilier din iahturi precum Gimla [11] sau Dark Shadow [12]).

Designerul japonez Yuko Shibata [13] folosește obiecte cu multiplu rol funcțional în amenajarea unui interior de apartament, marcând existența, în cadrul spațiului, a unor zone care își schimbă particularitățile spațiale și care, în urma transformărilor, creează noi geometrii spațiale. Se remarcă, în conceptul său, un corp de bibliotecă de care este atașată o structură plană (un perete despărțitor) care, prin glisare, duce la apariția unui nou spațiu (bibliotecă și zonă de studiu), izolat în mare măsură de restul încăperilor, fiind astfel transformat într-un spațiu de lectură liniștit, practic și intim. Zona principală, activă, reprezentativă unei sufragerii clasice, este împărțită în două zone secundare, fiecare dintre ele fiind specifică unei anumite acțiuni, între cele două însă existând o dialogare marcată de compoziția volumetrică a peretelui despărțitor. Rigiditatea coordonatelor spațiilor în designul de iahturi definește, de regulă, un cadru ambiental fix. Pe acest fundal, introducerea unui concept asemenea celui deja exemplificat soluționează o serie din problematicile spațiale, conturând și numeroase metode dinamice de interacționare dintre om și spațiu.

Le Corbusier, în cazul casei realizate de el la Stuttgart, în 1927 (aceasta făcând parte dintr-un întreg cartier la care au lucrat o serie de alți arhitecți de renume), prezintă un cadru ambiental remarcabil, bazat pe soluții de multifuncționalitate. [14] El face o clară distincție între zona locuinței care înglobează spațiile de lucru (bucătărie, baie, studiu) și zona de locuit, nucleul locuinței. Spațiile de lucru sunt concepute spre a ocupa un cadru cât mai restrâns, lăsând o zonă cât mai amplă zonei centrale a locuinței. Aspectul cel mai interesant reiese din structura dinamică a interiorului. Imaginea pe care o prezintă arhitectul este aceea a unei case flexibile, o casă a viitorului, care este transformată după dorințele utilizatorilor. Interiorul unui iaht prinde contur pe fundalul acelorași caracteristici. Aici, spațiul deosebit de restrâns al salonului poate fi împărțit în două sau mai multe zone: prima este cea care să răspundă unui tip de activități (prepararea mâncării, zona de igienă sau

navigarea și studiul) și care, în funcție de dimensiuni, trebuie să fie cât mai restrânsă, pentru a lăsa o porțiune considerabilă celei de a doua, care va cuprinde zona de locuit. Cele două însă, mai ales în designul de iahturi, sunt, de regulă, suprapuse, prin multiplul rol funcțional al obiectelor făcându-se trecerea între zonele distincte de activitate.

Aranjarea mobilierului în spațiile vasului se remarcă, în primă fază, în funcție de compartimentările și forma interiorului. În acest sens, întreaga amenajare urmează o serie de repere clare, precum poziționarea zonelor active și a celor pasive, circulația dintre spații sau amplasarea lor față de zonele de acces. Aici trebuie menționate cele patru cerințe referitoare la aranjarea pieselor de mobilier, formulate de către Cosma Jurov: aranjarea clasică, funcțională, psihologică și ambientală. [15] În designul de iahturi, în majoritatea cazurilor, toate aceste aspecte se regăsesc alăturate spre a compune întreaga ambianță.

NOTE

[1] Lars Larsson, Rolf Eliasson, *Principles of yacht design*, Adlard Coles Nautical, London, 2006, pp. 11-16.

[2] Anja Llorella, *Yacht interiors*, DAAB, Köln, London, New York, 2005, pp. 162-169.

[3] *Ibidem*, pp. 80-87.

[4] Charlotte & Peter Fiell, *Design now!*, Taschen, Köln, 2007, pp. 424-429.

[5] Cosma Jurov, *Arhitectura ambianțelor*, Editura Capitel, București, 2006, pp. 60-62.

[6] www.yankodesign.com/tag/setmund-leung-kam-biu/

[7] Cosma Jurov, *Op. cit.*, pp. 128-130.

[8] *Ibidem*, p. 128.

[9] www.resourcefurniture.com

[10] Cosma Jurov enumeră cele cinci moduri de utilizare al mobilierului: 1. Mobilierul ușor sau greu deplasabil, desemnând piese de mobilier caracterizate prin materialele de realizare și prin dimensiunile variabile, 2. Mobilierul imobil, desemnând piesele de mobilier alăturate pereților sau așezate la nivelul pardoselii și care sunt nedepasabile, 3. Mobilierul înzidit, desemnând piesele de mobilier dispuse între anumiți pereți, fapt care le reduce considerabil prezența în cadrul spațiului deoarece volumetria lor este ascunsă, 4. Mobilierul transformabil (s.a.), desemnând piesele de mobilier conceput pentru utilizarea lor în cadrul spațiilor foarte mici, 5. Mobilierul ergonomic, desemnând piesele care, prin forma și dimensiunile lor, oferă un anumit grad de confort utilizatorului și oferă un mod prielnic pentru reducerea eforturilor.

[11] Anja Llorella, *Op. cit.*, pp. 60-69.

[12] *Ibidem*, pp. 80-87.

[13] www.yukoshibata.com

[14] www.stuttgart.de/weissenhof/

[15] În cazul aranjării clasice a mobilierului, Jurov vorbește despre mobilarea care se va face în același timp cu cadrul arhitectural, indiferent de tipul pieselor de mobilier, acestea putând fi moderne sau în stil clasic. Aranjarea după considerente funcționale se referă la amplasarea mobilierului în cadrul spațiului astfel încât să satisfacă funcțiunile locuinței. Organizarea după considerente psihologice se referă la dispunerea mobilierului în așa fel încât să reflecte interesele sau sensibilitățile utilizatorilor, facilitând de asemenea comunicarea dintre indivizi. Organizarea după considerente ambientale determină elaborarea unui cadru care combină modul de aranjare al mobilierului cu finisajele, tonalitățile dorite, luminile sau culorile, generând un cadru estetic bine definit.



ISSN 2393 - 042X
ISSN-L2393 - 042X

Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Euroștampa