

Leonard Vartic



Limbar cartografic

UTPRESS
Cluj-Napoca, 2020
ISBN 978-606-737-448-3



Editura U.T.PRESS
Str. Observatorului nr. 34
C.P. 42, O.P. 2, 400775 Cluj-Napoca
Tel.:0264-401.999
e-mail: utpress@biblio.utcluj.ro
<http://biblioteca.utcluj.ro/editura>

Director: Ing. Călin D. Câmpean

Recenzia: Conf.dr.arh. Francoise Pamfil
Conf.dr.arh. Dana Opincariu

Copyright © 2020 Editura U.T.PRESS

Reproducerea integrală sau parțială a textului sau ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al editurii U.T.PRESS.

ISBN 978-606-737-448-3

Motto: “studiul oraşelor nu are un limbaj de bază propriu. El împrumută mecanismele geografiei și arhitecturii, dar acestea sunt doar parțial utile”

Kevin Lynch

2020

Introducere

Limbajul cartografic reunește mijloace de expresie ale sugestiei grafice, o hartă conținând îndrumări precise, transmise în cadrul unui sistem de convenții. O structură cartografică, o hartă, un plan corespund unei organizări mentale, existând astfel posibilitatea dialogului și transmiterii de informații. Datorită acestui specific practic, concis și limpede, limbajul cartografic a fost folosit uneori pentru a structura și a transmite date cu alt caracter decât cel geografic.

Cartografia, împreună cu alte tipuri sau genuri de expresie, face parte dintre reprezentările grafice ale lumii, folosind un set propriu de convenții, specializări sau tehnici de sinteză și redare. Desenul, perspectiva, descrierea verbală, fotografia, pot fi mijloace complementare de comunicare și cunoaștere. Astfel, într-o anumită reprezentare, ponderea tipului de limbaj poate să aibă anumite proporții în funcție de mai mulți factori. Factorul principal este dat însă de receptorii mesajului. Receptorii pot fi dintr-o anumită zona geografică, dintr-o anumită perioadă sau având o anumită pregătire. Astfel, imaginea și setul de convenții pot descrie o situație în cele mai diverse moduri. Urmând cursul istoriei artei, ale raporturilor culturale dintre imagine și reprezentare, ale structurii politice și religioase ale diferitelor zone și perioade observăm că limbajul cartografic urmează și el specificul generat de toți acești factori și probabil de încă mulți alții.

Limbajul vizual, pus aici în discuție în tematica sa spațială, abordată de către arhitecți, reflectă relația dintre mijloacele folosite în comunicare, evoluția tehnologică, relația cu spațiul și înțelegerea acestuia, precum și impactul erei digitale. Exprimările limbajului cartografic, precum și căutările arhitecților sau ale artiștilor nu se rezumă însă la tematica spațială. Într-un mod implicit, prin încărcătura conotativă, imaginile transmit date culturale, istorice, uneori au o încărcătură spirituală.

Limbajul, specializat pe multe discipline de studiu, ajunge să sporească gradul de izolare al acestora și să le dezvolte în structuri autonome, artificiale

și obtuze la contextul general. Delimitarea prin excludere, prin separare- a diferitelor forme de limbaj dedicate artelor, arhitecturii sau cartografiei este artificială. Postmodernismul iar mai apoi apariția mediului virtual au început să dezvăluie construcția șubredă a sistemelor de convenții de limbaj care în tendința de a circumscrie anumite domenii și-au arătat limitele.

Lucrarea de față explorează latura culturală a acestui tip de comunicare urmărind și observând caracteristicile acestui tip de limbaj în varii situații și perioade. Această explorare ar putea descoperi și demonstra calitățile și posibilitățile de comunicare ale limbajului cartografic. De asemenea, odată dovedit impactul acestei forme de limbaj, se pot concepe noi variante de articulare ale sale, corespunzătoare scopurilor și situației actuale. Urmând procesul de formare al convențiilor cartografice de reprezentare se pot observa paralelisme cu diverse curente de gândire și paradigme sociale, se pot găsi domenii de aplicabilitate noi sau abandonate, se pot face comparații și emite judecăți.

Oamenii universali ai Renașterii, în timp, datorită volumului cunoștințelor dobândite de către omenire, au fost nevoiți să se aplece cu precădere asupra unui domeniu restrâns și specializat de cercetare, devenind astfel arhitecți, urbanști, matematicieni, ingineri, artiști, geografi sau poeți. Au rămas însă cu toții oameni de cultură care nu și-au pierdut afinitatea și curiozitatea legate de sferele culturale rămase în afara zonei profesionale de preocupări.

Unul dintre obiectivele studiului este acela de a identifica în reprezentările contemporaneității trunchiul comun, legătura difuză între cartografie, arhitectură și arte vizuale.

Accepțiunea cartografiei ca formă de comunicare umană este premiza principală de la care pornește acest proiect de cercetare. Din această perspectivă se poate vorbi de articularea unui limbaj cartografic. Pentru a-și atinge acest scop, forma și semantica limbajului cartografic s-au raportat contextului, mediului în care comunicarea era necesară. Contextul ar putea fi reprezentat schematic asemeni unor mulțimi intersectate, specifice unei anumite perioade, definite astfel :

- Cultura

- Cartografia
- Arta, arhitectura
- Convingerile religioase

Aceste mulțimi au o zona de intersecție, iar aceasta face obiectul acestui proiect de studiu.

Motivația de a cerceta această temă vine din exercițiul interdisciplinar implicat deja de colaborarea personală, ca artist vizual, cu domeniul arhitecturii. Continuând analogia matematică, peste intersecția mulțimilor Arte Vizuale și Arhitectură, s-a suprapus o noua mulțime, a Cartografiei, rezultând o intersecție care merită cuantificată și observată cu atenție.

Structura lucrării va fi dată de cele doua componente enunțate: perspectiva și prospectiva.

Prima parte va cerceta premisele, circumstanțele, istoricul formării unui limbaj cartografic. Definirea acestuia va fi dată de fapte și ipoteze.

A doua parte a cercetării va căuta să identifice necesitățile contemporane de comunicare specializată sau generală și direcția imprimată de acestea codului cartografic de limbaj, precum și factori care influențează sau ar putea avea un impact asupra aspectului, al componentei vizuale, grafice ale acestuia. Odată cu dezvoltarea rețelelor informatice implicarea în construcția de expresii cartografice a devenit largă și accesibilă, făcând posibile demersuri ambițioase de fuziune, de schimbare, de regândire, de utilizare în sensuri noi a limbajului de tip cartografic.

Capitolul I

Cartografie, aspecte critice

Limbajul cartografic face trimitere directă spre termenul de hartă sau plan, de reprezentare sintetică a spațiului. Această reprezentare a presupus convenții și simboluri menite a face mesajul clar unui anumit public mai mult sau mai puțin larg. Ca orice tip de limbaj, limbajul cartografic presupune existența unori emițători precum și a unor receptori. În această relație, limbajul cartografic a devenit uneori un mijloc de comunicare a unor mesaje care au trecut de sfera geografiei, a reprezentării spațiale, incluzând referințe, date, imagini de natură culturală.

În DEX (ediția 1975) definiția cartografiei este laconică: „Disciplina care studiază tehnica de întocmire a hărților și a planurilor topografice / din fr. Cartographie.” În același DEX, căutând termenul „hartă” obținem o descriere la fel de concisă: cartografia – „reprezentare grafică în plan orizontal a suprafeței pământului (totală sau parțială), generalizată și micșorată conform unei anumite scări de proporție și întocmită pe baza unei proiecții. Din gr. Hartis.”¹

În Webster (1989) definirea cartografiei este la fel de sumară, dar oferă termenului valențe mai largi: „producția de hărți, incluzând construcția de proiecții, design, compilații”. Referitor la termenul ”hartă”, în același Webster găsim următoarea definiție: „1. un desen sau o reprezentare, de obicei pe o suprafață plană, a unei părți sau a întregii suprafețe a pământului, sau unui alt corp ceresc, a paradisului, etc. Indicând un grup specific de trăsături, precum suprafețe terestre, țări, planete etc. În termenii poziției și mărimii lor relative: *O hartă a Canadei*. 2. o structură asemănătoare unei hărți sau reprezentare a orice altceva: figura unui om bătrân este o hartă a timpului”. După o serie de expresii care pot conține cuvântul „map”, găsim: -syn. 1. plan, contur, diagramă, hartă, tabel, grafic referitoare la reprezentarea suprafețelor, zonelor, sau faptelor. Harta se referă cel mai adesea la

¹ *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei R.S.R., București, 1975.

reprezentarea suprafeței pământului sau părți din aceasta sau o zonă a cerului: O hartă a Angliei. Un tabel poate fi o hartă cu simbolurile referitoare la anumite informații suprapuse pe aceasta, o hartă destinată special navigatorilor pe apă sau în aer, un tabel care oferă informații într-o anumită ordine: un tabel cu adâncimea zonelor de coastă. Un grafic poate fi o diagramă reprezentând un set de factori relaționați cu ajutorul punctelor și liniilor pe un fundal conținând coordonate; sau poate conține mici reprezentări figurative (oameni, animale, mașini etc.) potrivite cu datele care sunt reprezentate, fiecare figurină simbolizând un număr specific într-o statistică dată: un grafic al creșterii populației din 1900 până în 1940.²

O definiție a hărților care tinde să întrunească un accept larg este dată de către David Woodward în volumul de referință "Istoria cartografiei": "hărțile sunt reprezentări grafice care facilitează înțelegerea spațială a lucrurilor, conceptelor, condițiilor, proceselor și evenimentelor în lumea umană."³

Analizând cazul particular al hărților geologice, Martin Rudwick enunță caracterul acestora, care poate fi însă extrapolat situației generale a cartografiei: "O hartă geologică este un document prezentat într-un limbaj vizual. Precum orice limbaj verbal acesta conține un set complex de reguli tacite și convenții care trebuiesc dobândite prin experiență (...), (de aceea trebuie să existe) o comunitate socială care acceptă tacit aceste reguli și împarte o înțelegere comună a acestor convenții."⁴

Trecând peste primul contact cu termenii, definirea devine mai complexă, mai nuanțată. Cartografia combină știința și estetica pentru a obține un mijloc de comunicare eficient. Problematika se desprinde pe mai multe planuri. Subiectul reprezentării îl pot face atât obiectele și situațiile fizice cât și noțiuni abstracte, cum ar fi granițele.

Reprezentarea unei situații tridimensionale pe o suprafață plană trece, ca în cazul reprezentărilor artistice sau arhitecturale, prin domeniul perspectivei.

² *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy Books, New York, 1994.

³ David Woodward, *The History of Cartography*, vol.1, University of Chicago Press, 1987, p. 16.

⁴ Martin Rudwick, *The Emergence of a Visual Language For Geological Science, 1760-1840*, *History of Science*, vol. 14, 1976, p. 151.

Generalizarea este un alt termen care în domeniul cartografiei se referă la omiterea unor aspecte nerelevante într-un anumit caz, receptorul specializat urmărind să afle date specifice. Nu în ultimul rând, apare chestiunea designului care trebuie să fie, la rândul său, adecvat unui public țintă.

Ca public țintă putem căuta distanțe și proporții sau, de exemplu, succesiunea și intersecțiile stațiilor și liniilor de transport în comun. În funcție de aceste două tipuri de structură și accent al informației, hărțile pot fi topografice sau topologice.

Întrebările fundamentale care apar în relație cu hărțile sunt: “ce sunt hărțile?”, “au hărțile o funcție?”, “care este diferența dintre hartă și imagine?” ,”care este relația dintre o hartă și zona pe care o reprezintă?”, “cum citim hărțile?” Faptul că hărțile se “citesc” este subliniat cu umor de către Mark Twain printr-un dialog între personajele sale Tom Sawyer și Huckleberry Finn, în timp ce aceștia survolează în balon teritoriul statelor americane. Huck Finn nu strălucește prin educație:

“- Desigur, este așa cum credeam. Profesorul a mințit.

- De ce?

- Pentru că dacă am fi mers atât de repede am fi trecut de Illinois, nu-i așa?

- Desigur.

- Ei bine, n-am făcut-o.

- Din ce motiv n-am făcut-o?

- Îmi dau seama după culoare. Suntem încă deasupra Illinoisului. Și poți vedea cu ochii tăi că Indiana încă nu a apărut la orizont.

- Mă întreb ce-i cu tine, Huck. Îți dai seama după CULOARE?

- Desigur.

- Ce are de-a face culoarea aici?

- Păi are. Illinois e verde, Indiana e roz. Arată-mi un pic de roz aicea dacă poți. Nu domnule, e verde.

- Indiana ROZ? De unde, ce minciună!

- Ba nu-i minciună, am văzut pe hartă și e roz.”⁵

Denumirile istorice ale hărților vin să accentueze accepțiunea comunicantă a acestora, sensul mai larg pe care acestea îl acopereau, restrâns astăzi în accepțiunea generală la domeniul geografic. Cuvantul latin „mappa” desemna o suprafață, un plan, un “șervet” sau “față de masă”. De asemenea, cuvantul latin “carta” desemnează un document oficial. Noțiunea mai veche, provenită din limba greacă, “pinax” se referă la o tăbliță care putea fi confecționată din diverse materiale, pe care erau desenate imagini și cuvinte. Noțiunea “periodos ges” însemna “călătorie în jurul lumii”. În cultura arabă, cuvintele prin care erau denumite hărțile au fost “surah” și “naqshah”, însemnând și figură, respectiv pictură. Termenul chinezesc pentru hartă, în epoca premodernă, era “tu”. Acesta desemnează o hartă, un plan sau o largă varietate de imagini – picturi, diagrame, scheme. Adesea „tu” desemna atât o imagine precum și un text, un ansamblu complementar. Un înțelept din sec. al XII-lea spunea: “ imaginile (tu) sunt firele răsucite, iar cuvintele scrise (shu) sunt țesătura (...). A vedea textul fără imagini este ca și cum ai auzi o voce fără să vezi omul; a vedea imaginea fără text este ca și cum ai vedea o persoană, dar fără să-i auzi vorbele.”⁶ De asemenea, termenul “tu” poate desemna acțiunea de a face planuri, nu doar rezultatul acestei acțiuni.

În vechime privitorii unei hărți trăiau o experiență asemănătoare cu aceea a spectatorilor unei piese de teatru. Unul dintre primele atlase, cel creat de flamandul Abraham Ortelius în anul 1570 se numea “*Theatrum Orbis Terrarum*”. Cartea finalizată în anul 1154 de Al-Idrisi se numea “Amuzament pentru cel ce tânjește să călătorească pe mare”. Al-Idrisi spune: “Acum este clar că, atunci când un observator se uită la aceste hărți și la aceste țări, așa cum sunt ele explicate, vede o descriere adevărată și o formă agreabilă, dar în afară de asta trebuie să citească descrieri ale provinciilor și ale felului cum arată popoarele care trăiesc acolo, ale veștmintelor și podoabelor lor, ale drumurilor accesibile, ale distanțelor în mile și în parasange (unitate de măsură persană) și ale tuturor minunilor de pe

⁵ [Literature Network » Mark Twain » Tom Sawyer Abroad » Chapter 3](http://www.online-literature.com/twain/tom-sawyer-abroad/3/)
<http://www.online-literature.com/twain/tom-sawyer-abroad/3/>

⁶ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în 12 hărți*, Editura Polirom, 2013, București, p. 106, citat din the « *Powers of Tu* » Francesca Bray ... despre Zheng Qiao.

pământurile lor, așa cum le-au văzut călătorii și cum au fost menționate de scriitori care au fost pe acolo și confirmate de alți povestitori. Așadar după fiecare hartă am introdus ce am crezut necesar și potrivit la locul său în carte.”⁷

Joachim Blaeu, în exemplarul din “*Atlas Maior*” dedicat lui Ludovic al XIV-lea scrie: “hărțile ne permit să contemplăm de acasă, chiar de sub ochii noștri, lucruri care sa află la mare distanță.”⁸ Sub conducerea aceluiași monarh a apărut prima standardizare, primul “alfabet” cartografic. Contextul nașterii conștiințelor naționale a coincis cu ambițiosul proiect inițiat de către “Regele Soare” și realizat pe parcursul a trei generații de către familia Cassini: *Harta Franței*. Această creație unitară, “o singură hartă, o singură limbă, o națiune” a fost de asemenea unul dintre actele care au condus spre Iluminism, o perioadă a încrederii depline în datele științifice. Critica de specialitate se confruntă încă de atunci cu dihotomia dată de cele două componente ale cartografiei: latura sa de comunicare și partea sa științifică. Acest lucru este în parte datorat asocierii dintre puterile absolutiste și expansioniste cu astfel de proiecte cartografice ambițioase care își defineau prin acest limbaj stăpânirile teritoriale. *Harta Josefină* a Imperiului Habsburgic, realizată între anii 1764 – 1785 este un astfel de exemplu. În parte justificate, astfel de critici nu pot contesta efortul depus și amploarea realizărilor cartografice.

“Înțelegerea teoretică este menită a fi imparțială. Înțelegerea teoretică este aperspectivală și de aceea tratează toate locațiile din spațiu și timp ca teoretic echivalente (nu permite niciun privilegiu epistemologic acordat vreunui cadru spațio-temporal).”⁹ Hărțile nu pot fi tratate însă ca aperspectivice. Contextul creației lor, datele transmise, imaginile sunt subiective; “...o hartă este o construcție socială a lumii, exprimată prin intermediul cartografiei. Departe de a fi o simplă oglindă a naturii, adevărată sau falsă, hărțile descriu lumea – la fel ca orice document – în termeni de relații ai puterii și ai practicilor culturale, preferințelor, priorităților. Ceea ce

⁷ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în 12 hărți*, Editura Polirom, 2013, București, p. 69.

⁸ *Ibidem*, p. 231.

⁹ Joseph Rouse, *Knowledge and Power: Toward a Political Philosophy Of Science*, Cornell University Press 1987, p. 70.

citim pe o hartă este la fel de legat de o lume socială invizibilă și de o ideologie precum este legat de fenomenele văzute și măsurate în natură.”¹⁰ În celălalt sens, o hartă poate fi un termen care se poate extrapola în cazul științelor și teoriilor științifice. Orice teorie poate fi asimilată unei hărți care sintetizează, reduce la scară, oferă direcții. Harta poate fi paradigma care sintetizează caracteristicile unei teorii, ale unei căutări. Termenul englezesc “mapping” are un sens mai larg, care nu se referă doar la acțiunea de a produce hărți, de a cartografia, ci și de a organiza, a evidenția, a exprima rezultatele unei cercetări.

Abordarea psihologică propune o motivație inerentă pentru apariția hărților, o necesitate umană de ordonare spațială, ordonare care corespunde procesului mental de așezare spațială, temporală sau în virtutea unor alte criterii după o “hartă mentală”. Spațiul are un rol fundamental în ordonarea cunoștințelor și experiențelor. Hărțile “cognitive” au permis transmiterea de informații de la individ la individ sau de la generație la generație. Apare astfel, din nou, subliniată funcția comunicantă a hărților. Implicit, în actul de comunicare apare “punctul de vedere”, suprapunerea unei grile personale care aparține emițătorului, peste spațiul real, continuu. Hărțile sunt tributare unor noțiuni artificiale iar sistemul de gândire din care provin oferă perspectiva proprie asupra lucrurilor.

Reprezentarea cartografică se situează între două extreme: în primul rând, hărțile sunt selective, ele nu pot să arate tot ce se poate ști despre un anumit loc, iar în al doilea rând ele trebuie să prezinte ceva anume dintre toate caracteristicile unui teritoriu.

Jose Luis Borges în „*Despre rigoarea științei*” oferă o parabolă literară: “Colegiile de cartografi au făcut o hartă a Imperiului care era de mărimea Imperiului și coincidea punct cu punct cu el. Mai puțin înclinate spre studiul Cartografiei, generațiile următoare au înțeles că harta aceea enormă era inutilă și nu fără impietate au lăsat-o pradă rigorilor Soarelui și Iernilor. În deșerturile din apus dăinuie hărtănite rămășițe ale hărții locuite de animale

¹⁰ John Brian Harley, *Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps*, în volumul editat de către David Buisseret, *From Sea Charts to Satellite Images: Interpreting North American History through Maps*, University of Chicago Press, 1990, p. 4.

și cerșetori; în întreaga țară nu se mai află nici o altă relicvă a Disciplinelor Geografice.”¹¹

La extrema cealaltă, Lewis Carroll descrie în poemul său “*The Hunting of the Snark*” situația în care marinarii apreciază la unison o hartă care reprezenta doar marea, fără vreun reper, o hartă albă. Aceasta, spuneau ei, este în sfârșit o hartă pe care cu toții o pot înțelege.¹²

Aplicând de asemenea o dihotomie, hărțile se situează între cele două situații, din care una reprezintă tipul iconic, care tinde să reprezinte aspecte vizuale și tipul simbolic, cel care utilizează semne, simboluri, cifre, litere.

Cartografia acoperă o sferă de preocupări oscilând între o viziune științifică și o inerentă latură subiectivă. MacEachren definește harta ca fiind mai degrabă “o reflecție (sau o metaforă) a culturii care o produce, decât o reprezentare a unei părți a lumii și a evenimentelor din aceasta.”¹³ Harley a ajuns la concluzia că s-a creat un mit epistemologic al cartografiei, al progresului științific în acest domeniu. Se poate susține că în acest caz nu poate fi vorba de un domeniu obiectiv sau de o știință, în consecință nu poate fi documentat un progres științific, deoarece nu există un reper științific față de care să se poată aprecia gradele de “mai bine”. Cartografia, în această viziune, “este mai aproape de literatură decât de astronomie și geofizică.”¹⁴

Semiotica limbajului cartografic

Limbajul grafic, semne, sensuri, simboluri, semnificat – semnificant, toate aceste atribute ale limbajului pot fi regăsite și definite în cazul limbajului cartografic. Mumford Lewis definește arta ca fiind “abilitatea unică a omenirii de a sintetiza și reprezenta părți ale propriului mediu, părți ale propriei experiențe, părți ale sinelui într-o formă independentă și durabilă folosind simboluri.”¹⁵ Se poate observa că această definiție acoperă în parte și

¹¹ Jose Luis Borges, *A Universal History of Infamy*, Penguin Books, London, 1975, p. 131.

¹² Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*, <http://literature.org/authors/carroll-lewis/the-hunting-of-the-snark/>

¹³ Alan M. MacEachren, *How Maps Work*, Guilford Press, New York, 2004, p. 10.

¹⁴ J. B. Harley, *Deconstructing the Map*, în *Cartografica*, 26 (2), 1989, p. 9.

¹⁵ Citat în David Woodward, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, 1987, p. 123

limbajul cartografic. Simbolul a devenit însă un element “funcțional” odată cu evoluția civilizației. Funcțiile mitice și poetice ale simbolului au antedat funcțiile practice și raționale ale acestuia. Reprezentările cartografice urmăresc și ele această evoluție împreună cu toate aspectele vizuale care le compun. Cartografia, din perspectiva unui mijloc de comunicare al unei culturi, transmite experiențele mediului înconjurător prin simboluri, documentează schimbările culturale prin alegeri diferite ale simbolurilor folosite.

Imaginea – „corelator nonmimetic al părților unui referent”, poate fi “neterminată, sugerată, stilizată”, “evocă subiectul fără a fi copia lui exactă”. În cazul planurilor, al hărților, se operează “o transpunere iconică și lingvistică a realității care trebuie să permită stăpânirea unui obiect incomensurabil, greu de plasat în fața ochilor”. De asemenea, imaginea poate fi “o reproducere a unei realități fictive invizibile, amplificând, exagerând, imaginând.”¹⁶

Atributele imaginii îi desemnează un rol care, în cazul reprezentărilor cartografice, devine contestat în perioadele iconoclaste. În legătura dintre reprezentare și idee, se află cheia dificultății de abordare a imaginii.

Teritoriul, după Edward T. Hall este o extensie a organismului, percepția spațiului depinde în mare parte de cultură, ideea de teritoriu este o internalizare a spațiului, organizat în gândire.”¹⁷

Jacques le Goff atribuie apariția conceptului “Europa” dualității realitate – reprezentare, date cunoscute – organizare mentală. Mijlocul de comunicare ce operează cu aceste elemente este limbajul cartografic.¹⁸ Tema geopolitică folosește limbajul cartografic pentru exprimări teoretice, ilustrează concepte și percepții mai degrabă decât teritorii. Evoluția conștiinței europene s-a conturat prin antiteză cu orientul, care reprezenta oglinda inversată în care europenii se admirau. Astfel, descrierea celor două spații aflate în opoziție culturală nu este una de natură geografică. Un exemplu despre un spațiu care este definit geopolitic și nu geografic este cel al Balcanilor. Balcanizarea a

¹⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, București, 2004, p. 16.

¹⁷ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966, p. 28.

¹⁸ Jacques le Goff, *The Birth of Europe*, Blackwell, Oxford, 2005, p. 3.

devenit un termen peiorativ, care se referă la o formă de cultură și nu la o topografie.

Componentele comunicării și funcțiile limbajului, urmărite de asemenea în cazul exprimărilor cartografice sunt definite și evidențiate astfel:

Contextul, situația în care se transmite mesajul, este compus dintr-o serie de factori cum ar fi: dimensiunea fizică, (contextul fizic), dimensiunea temporală, (contextul temporal) și dimensiunea psihosocială, (contextul psihosocial) care se referă la interacțiunea între parteneri. Un alt factor care influențează forma limbajului este dat de supoziția despre cunoștințele interlocutorilor.

Funcția referențială a limbajului se referă așadar la modul de folosire al acestuia pentru a exprima o situație percepută de emițător.

Codul limbajului vizează elementele din care se construiește mesajul. Codul este comun emițătorului și receptorului. Semnele codului pot aparține limbajului articulat, limbajului corporal, alte limbaje, semne, simboluri.

Mesajul include datele transmise și simboluri care conțin informații, judecăți, trăiri personale.

Canalul de comunicare este o sumă a tuturor posibilităților fizice și mentale de comunicare, constituie calea pe care se difuzează mesajul.

Emițătorul poate fi un individ, un grup, o instituție cu o motivație și un scop.

Receptorul este destinatarul unui mesaj.

Se observă că principiile enumerate mai sus se aplică diverselor forme de limbaj cartografic apărute de-a lungul istoriei.

Semiotica, studiul modului în care funcționează comunicarea, relațiile dintre cod și mesaj, semn și discurs are o ramură aplicată pe acest studiu în cazul limbajului cartografic, denumită *cartosemiotică*. Unitatea fundamentală a semioticii, în consecință a cartosemioticii este semnul. Umberto Eco definește semnul ca “un artefact cu încărcătură culturală în virtutea căreia poate fi interpretat, (iar) acest lucru face din semiotică o teorie generală a culturii.”¹⁹

Pentru a explora valențele de limbaj, de comunicare ale diferitelor forme

¹⁹ Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008, p. 35.

cartografice apărute în istorie un demers util ar fi de a le supune acestei grile definitorii pentru caracterul lor comunicant. Se vor observa factorii care apropie limbajul cartografic de celelalte forme de limbaj, precum și particularitățile sale.

Semnele de care uzitează reprezentările cartografice se împart în două mari categorii, în semne iconografice și semne simbolice. Această împărțire comportă nuanțe, iar un efort de sistematizare a semioticii cartografice, precum cel făcut de Alan McEachran în studiul său despre cum “funcționează” hărțile²⁰ identifică mai multe tipuri de semne a căror legătură cu obiectul reprezentat poate fi mai mult sau mai puțin diluată. Din perspectiva unui studiu al reprezentărilor cartografice istorice, cele două categorii, iconografică și simbolică, rămân suficiente pentru a circumscrie și a caracteriza imaginile care oscilează în diferite grade între aceste două caractere.

Semnele folosite în limbajul cartografic sunt de cele mai multe ori polisemantice, iar binomului conotație – denotație i se pot alătura, în același registru, relațiile explicit – implicit, conștient – inconștient. Aceste antonime, precum și binomul denotație – conotație funcționează, în cazul cartografiei, în mod complementar, fiind vorba mai degrabă de o continuitate decât de o demarcație.

Conotația, aspectul studiat mai ales în cazul unui limbaj cu valențe artistice, cum poate fi definit și limbajul cartografic, diferă în funcție de receptori. Astfel, în cazul artefactelor istorice de tip cartografic, generațiile succesive au perceput în mod diferit semnificația acelor reprezentări, iar un studiu contemporan trebuie să țină cont de cel puțin două categorii de receptori. Prima categorie este formată din mediul cultural sau persoanele care erau vizate ca receptori de către autorii imaginilor respective, iar a doua categorie este formată din receptori aflați în mediul cultural contemporan, care au în față o întregă perspectivă istorică. Prin urmare, un aspect particular al semioticii este dat de relația între denotație și conotație. Cele două atribute ale unei reprezentări cartografice pun în relație un context istoric al producerii imaginilor cu un context actual al receptării. Pe de altă

²⁰ Alan McEachran, *How Maps Work*, The Guilford Press, New York, 2004.

parte, contextul istoric dedus, conotativ, include ipoteze despre relația între emițători și receptori în perioada în care aceste reprezentări au fost realizate.

Sintactica limbajului cartografic se referă la felul în care semnele conlucrează în cadrul unui ansamblu. Semnele grafice precum punctul, linia, pata, sunt folosite în cartografie prin atribuire de sensuri, în funcție de caracteristici grafice prin care fiecare dintre aceste semne sunt exprimate. Aceste caracteristici grafice pot fi legate de poziție, mărime, valoare, textură, culoare, orientare sau formă. Delimitările dintre semnificațiile semnelor conduc către un sens mai mult sau mai puțin clar al reprezentării, astfel, pentru obiecte similare se pot folosi semne similare, iar obiectele diferite sunt reprezentate prin semne diferite. Conform cerințelor actuale, sistemul de semne trebuie să îndeplinească trei necesități importante.

În primul rând, un număr limitat de semne trebuie să corespundă unui întreg univers, așadar acest univers trebuie clasificat, împărțit în categorii cărora li se pot atribui semne. A doua cerință spune că sintactica hărților trebuie să corespundă mediului cultural în care este creată. În fine, cea de-a treia cerință spune că nivelul de abstractizare al semnelor trebuie să corespundă nivelului de abstractizare al categoriilor reprezentate. Spre exemplu, pădurea poate fi reprezentată printr-o culoare verde, uniformă, într-un anumit context, dar în alt context ar putea fi nevoie de o subîmpărțire pe specii de arbori.²¹

Interpretarea mesajului, a conotației, poate uneori să fie independentă cultural, cvasiuniversală, dată de cutumele mai degrabă sociale, vechi de milenii, ale omenirii. Spre exemplu, prezența sau absența pe o hartă sugerează importanța, sau lipsa acesteia, a unui loc, a unui spațiu, a unui obiect. De asemenea, centralitatea este un semn al acestei importanțe. Ierarhia simbolurilor din punctul de vedere al dimensiunilor, al gradelor de detaliere, semnifică de obicei o ierarhie a importanței obiectelor reprezentate.

²¹ Reinder Rutgers, *Cartography Theory 2*, Material from *Technische Universiteit Eindhoven*, p. 16. http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_2.pdf

Urbanitatea, mediu cultural

Pentru a argumenta acest studiu interdisciplinar, căutarea legăturii dintre cultură, urbanitate și cartografie, ca limbaj și formă de comunicare, se poate aminti aici formularea lui K. Lynch, care spune că “studiul orașelor nu are un limbaj de bază propriu. El împrumută mecanismele geografiei și arhitecturii dar acestea sunt doar parțial utile.”²² Într-unul dintre dictioanele sale devenite celebre, Mumford Lewis afirmă: “Cultura, arta și scopurile politice, nu numărul locuitorilor sunt cele care definesc un oraș.”²³

Morfologie urbană, principii și premise

K. Lynch oferă o definiție a formei urbane ca rezultat al acțiunilor umane: “forma așezării a fost aranjamentul spațial al diferitelor persoane întreprinzând diferite acțiuni, rezultatul spațial al fluxurilor de persoane, bunuri, informații și trăsăturile fizice care au modificat spațiul într-un mod semnificativ în legătură cu acele acțiuni, incluzând incinte, suprafețe, canale, ambianțe și obiecte.”²⁴

Modul dihotomic, simplist, de clasificare a așezărilor antice și medievale în sistematizate și vernaculare cunoaște în ultima vreme nuanțări importante. Autori precum Amos Rapoport, Spiro Kostof sau Michael E. Smith propun categorii și grade diverse de sistematizare urbană. Criteriile rămân în esență cele legate de structura spațială, de formă. Forma planului implică o viziune de sinteză, un exercițiu intelectual care depășește limitările perceptuale. Având în vedere că cel mai vechi plan urban care a rezistat probei timpului, desenul *pe tăblița de lut de la Nippur* (fig.1 il.4) dovedește o astfel de capacitate de reprezentare schematică și de înțelegere a convențiilor de reprezentare este semnificativ în susținerea afirmației că organizarea mentală a spațiului a fost unul din factorii de cunoaștere ai

²² Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984, p. 351.

²³ Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, 1961, p. 125.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

omenirii.

Spiro Kostof²⁵ propune o clasificare a gradului de urbanizare mai detaliată a orașelor, în funcție de forma planului acestora. El identifică 4 modele spațiale ale planificării urbane. Primul model, cel organic, se referă la așezările care nu par să prezinte o planificare spațială a dezvoltării lor.

Un al doilea tip de sistematizare ar fi cea de tip ortogonal, care urmează o grilă de acest tip. Acest tip de “desen” al orașelor a fost în general identificat cu definirea urbanității ca “organizată”, sistematizată, în opoziție cu cea de tip organic, vernacular.

A treia categorie identificată de Kostof, exemplificată prin imaginea orașului italian Palmanova și a diagramelor propuse de arhitecți ai Renașterii (fig. 1), se referă la aplicarea unei diagrame, o sumă a unor principii geometrice, o soluție care ar conduce spre “orașul ideal”, sigur dar și armonios. În fine, cea de-a patra categorie, denumită de Kostof “Grand Manner” este maniera autoritară, a spațiilor largi, a propunerilor ambițioase. Caracterizată în parte de abordările baroce, nu exclude însă alte momente istorice și culturale caracterizate de raportarea prin exagerare la scara umană.

După Michael E. Smith²⁶ planificarea, sistematizarea orașelor antice și medievale urmează două mari direcții. Aceste direcții, atitudini, au generat forme urbane distincte.

Primul tip morfologic a rezultat din coordonarea între clădirile și spațiile urbane, având în continuare câteva criterii de judecată. *Un prim criteriu ar fi dat de ordinea, orientarea în spațiu a construcțiilor.* Aceste moduri de dezvoltare urbană sunt tributare unor axe conectoare și unor mase conectoare.

Al doilea tip de dezvoltare urbană a fost generat de propensiunea către formalism și monumentalitate. Formalismul se referă aici la aspectul “vizibil” organizat al clădirilor și spațiilor. Kevin Lynch, citat de către Smith în sprijinul acestei sistematizări, identifică 10 calități formale sau categorii de

²⁵ Spiro Kostof, *The City Shaped*, Thames and Hudson, London, 1991.

²⁶ Michael E Smith, in *Journal Of Planning History*, Vol. 6, No. 1, February 2007 3-47
DOI: 10.1177/1538513206293713 © 2007 Sage Publications.

design urban dintre care 5 se referă la aspectul formal și anume “singularitate”, “Simplitate a formei”, “continuitate”, “dominantă”, “claritate a îmbinării, a alăturării, a legăturii”. Monumentalitatea implică construirea la o scară mai mare decât ar fi necesar din punct de vedere utilitar. Printre caracteristicile formale care se regăsesc în orașele antice și medievale se regăsește axialitatea, prezența spațiilor publice, simetria, fortificația. Un “inventar” al elementelor, subansamblelor care definesc orașul este elaborat de Spiro Kostof în lucrarea complementară celei care se referă la forma orașului, “*The City Assembled*.”²⁷

Ortogonalitatea – criteriu generator de morfologie urbană este identificată de către Smith ca fiind un caz particular al celor două criterii descrise anterior. Astfel, folosirea unghiului drept se face în virtutea coordonnării dintre clădiri și spații într-o viziune formală. Cele mai cunoscute organizări ortogonale sunt cele grecești sau romane, însă ortogonalitatea în diferite grade de aplicare și de coerență se regăsește inclusiv în alte culturi, cu exemple precum Tenochtitlan. Planificarea ortogonală, centralizată, este o expresie a statului puternic. Acest fapt nu stabilește apriori o relație de cauzalitate, însă parcursul istoric al omeniirii a definit ortogonalitatea urbană în acest fel ca un cod cvasiuniversal. Puterea se poate afirma în acest fel, limbajul cartografic oferindu-i un mijloc de expresie.

Geometria, ca mijloc de planificare urbană și-a găsit adepți în mod special în perioada Renașterii. Acest fapt s-a produs ca urmare a descoperirii textelor antice, a concepției platoniene cu privire la orașul ideal sau elaborarea acestui concept de către Vitruviu în tratatul său de arhitectură. Schemele urbane căutate tindeau să armonizeze relația dintre societate și principiile geometrice. În analiza lucrărilor cartografice ale lui Leonardo da Vinci această sumă de preocupări legată de orașul ideal va fi prezentată mai pe larg.

Un ultim criteriu din categoria relațiilor spațiale este identificat de către Smith ca un binom acces – vizibilitate. Accesul implica în cele mai multe cazuri fortificații și puncte de acces, dar demarcațiile puteau fi și simbolice,

²⁷ Spiro Kostof, *The City Assembled*, Thames and Hudson, London, 1992.

marcate de interdicții (orașul interzis, Beijing). Vizibilitatea, un factor care a influențat reprezentările urbane, trebuie înțeleasă în două sensuri. Vizibilitatea se referă pe de o parte la imaginea orașului, așa cum se vede el dintr-un punct, iar pe de altă parte la punctele care se văd din diverse părți ale orașului, reperele arhitecturale. Aceste criterii de vizibilitate descriu parcă reprezentările urbane de tip *“Civitates Orbis Terarum”* ilustrările din primele atlase geografice.

Al doilea mare concept morfologic identificat de Smith se referă la standardizare. Aceasta implică existența unui factor comun, a unui model standard față de care să poată fi făcute evaluări comparative, așadar o perspectivă mai largă și un volum amplu de informații.

Dintre aspectele care pot fi supuse standardizării primul se referă la inventarul arhitectural. Un bun exemplu în acest sens este dat de orașele imperiale chineze. De asemenea orașele maya sau inca au fost construite pornind de la un grup de construcții elementare.

A doua categorie a standardizării se referă la tiparele, modelele spațiale statuate ca referințe pentru “desenarea” orașelor.

Deoarece, din nou, orașele imperiale chineze oferă cel mai bun exemplu în acest sens, este nevoie de o descriere a acestui caz. Nancy Shatzman Steinhardt²⁸, în studiul său privind “urbanismul” Chinei imperiale identifică prezența în textele vremii a principiilor care duc spre forma ideală a orașului. Aceste principii marchează pașii care conduc la forma finită. Astfel, primul pas este dedicat preparării terenului, prin reconcilierea cu formele naturii, implicând aportul geomantiei. Apoi, construcția începe prin a determina un punct median, un centru în raport cu care se va dezvolta orașul. Dinspre mijloc, a treia etapă trece spre limite. Hotarele orașului, zidurile, vor avea întotdeauna forma unui pătrat. Construcția fizică a acestor ziduri trebuie măcar începută înainte de a porni la ridicarea clădirilor dinspre centrul deja fixat. În aceste ziduri se vor deschide trei porți. Următorul principiu spune că arterele orașului se vor intersecta în unghiuri drepte. Referitor la inventar, reglementările spun că fiecare oraș imperial trebuie să conțină un templu

²⁸ Nancy Shatzman Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, University of Hawaii Press, 1990, p. 33.

dedicat strămoșilor conducătorului înspre est, altare pentru sacrificiu înspre vest, o sală de audiențe înspre sud și piață înspre nord. (Fig. 2)

Din punct de vedere al standardizării urbane, Smith identifică *o ultimă categorie care se referă la orientare și metrologie*. Regăsim aceste preocupări în tradiția chineză, de asemenea, dar pentru ilustrarea faptului că, de pildă, orientarea este o preocupare și un factor important pentru mai multe culturi, se pot aminti convingerile cosmice și cosmologice de bază, așa cum le-a identificat Mircea Eliade.²⁹ În raport cu orientarea și sensul așezărilor, Eliade afirmă că există în primul rând o paralelă între formele, obiectele, lucrurile divine, cerești și cele terestre. Omenirea a căutat mereu această corespondență iar realizările acesteia au tins către oglindirea cosmosului sau a divinului. Legătura identificată de către Eliade se numește "Axis Mundi". Cosmosul, spune el, este orientat către patru puncte cardinale iar umanitatea urmărește aceste puncte. Identificarea locurilor sacre se face cu ajutorul divinației. Omenirea tinde să-și identifice astfel de locuri, pe care le consideră ca având o încărcătură spirituală și pe care le urmează, în orientare.

Această clasificare pe criterii morfologice este urmărită în acest studiu din prisma încărcăturii ei culturale, al mesajului transmis de forma urbană, așa cum apare ea în diferite reprezentări cartografice, ca rezultat al unei anumite culturi, sau, cum este cazul de multe ori a unor straturi sedimentate, rezultate în urma unor culturi succesive. Aceste culturi pot fi definite prin apartenență la o naționalitate, la o religie sau doar la curente de gândire diferite. Autorii reprezentărilor cartografice erau și ei membri și exponenți ai unor asemenea definiții culturale, astfel că imaginile realizate de ei poartă această dublă încărcătură, de informație, documentare și de operă culturală cu ample conotații.

²⁹ Mircea Eliade, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, Harper & Row, New York, 1959, p. 5-12.

Percepție și reprezentări

Odată parcursă, pe scurt, această sistematizare a criteriilor de apreciere și de formare a structurilor urbane, problematica de care se ocupă acest studiu devine mai limpede. De fapt, dincolo de înțelegerea unei forme, apare un set nou de probleme care vizează relația dintre percepție și reprezentare. Definirea unui oraș, imaginea acestuia, implică un mediu cultural. Din acest mediu și cu ajutorul lui apar reprezentările urbane care vor fi studiate în continuare. Înainte însă de aspectul reprezentativ apare celălalt element al binomului, respectiv percepția și implicit reprezentarea cognitivă. Forma orașului trece printr-un proces subiectiv de înțelegere. Această înțelegere este perceptuală dar și logică, uneori efortul de a contura imaginea unui oraș trebuie să depășească unele limite perceptuale. Kevin Lynch întreprinde acest studiu din prisma locuitorilor, conturând imaginea unor orașe prin felul în care aceștia se raportează la unele elemente definitorii. Acest studiu întreprins de K. Lynch se referă la orașe contemporane. Față de primele orașe reprezentate cartografic au avut loc unele schimbări majore. În primul rând a dispărut incinta, fortificația, care definea forma orașului. Limitele orașelor au devenit simbolice, Mumford Lewis citând o definiție a adevăraților londonezi (de fapt, a adevăraților cockney) ca fiind aceia născuți până la o distanță la care clopotele catedralei St. Mary-le-Bow, celebrele "Bow Bells" sunt audibile.³⁰ Față de setul de criterii care definea structura ideală a orașului vitruvian, în vigoare încă în "cinquecento", cei care se ocupă astăzi de problemele urbane au devenit copleșiți de multitudinea opțiunilor în raportarea la această preocupare, de a găsi și defini structura urbană optimă. K. Lynch observă abordarea urbanistilor în raport cu receptarea și atitudinea lor față de valorile urbane. Astfel, el evidențiază două viziuni distincte, legate de percepție, raportare la valori și mod de acțiune:

"1. Orașul va fi apreciat pentru "urbanitatea" sa, diversitate, surpriză, pitoresc și un nivel mare de interacțiune.

2. Orașul ar trebui să exprime și să sublinieze societatea și natura ei. Elementele de bază sunt: simbolismul său, încărcătura culturală, stratificarea

³⁰ Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, 1961, p. 80.

istorică, forma tradițională.

3. Ordinea, claritatea și expresia funcției sunt principalele criterii. Orașul este apreciat ca un fascinant, uriaș, complicat mecanism.

4. Sensul cel mai potrivit al designului urban, al urbanismului, este simpla asigurare și menținere a facilităților și serviciilor, ceea ce înseamnă o bună inginerie. Orașul este un suport tehnic, neutru, al vieții.

5. Orașul este un sistem în mișcare care în esență trebuie condus. Elementele sale cheie sunt piața, funcțiile instituționale, rețeaua comunicațiilor spațiale și procesul de decizie. Aceasta este o vedere de sus: un vapor solid și o călătorie lină

6. Din contră, principalele valori sunt controlul local, pluralismul, eficiența apărării drepturilor, reguli de conviețuire și primatul grupurilor mici. Aceasta este o vedere de jos.

7. Mediul este valorizat prin modul în care este perceput individual* și pentru calități precum deschidere, claritate, sens și plăcere senzorială. (*printr-o notă la subsol K. Lynch își asumă identitatea acestui "individ")

8. Orașul este un mijloc de a extrage profit sau putere. Este o scenă a competiției, stăpânirii, exploatării și împărțirii resurselor. Lumea este o junglă, un câmp de oportunități, un teren de luptă socială.

9. Nu contează ce este, acceptă mediul așa cum ți-este dat. Învață să supraviețuiești în el. Gustă realitatea sa, prezența sa, complexitatea și ambiguitatea sa. Separă-l de sensurile convenționale și devino un cunoscător și creativ observator."³¹

Conform categoriilor de studii de caz, care pot fi intrinseci, colective, explicative, descriptive, explorative³², demersul următor ar putea fi încadrat ca intrinsec, nu în mod exhaustiv însă, tangențial atingând și celelalte categorii. Studiul de caz intrinsec analizează datele dintr-o perspectivă interioară, subiectivă. Această perspectivă este, în cazul de față, dată de premiza că formele de cartografie sunt în primul rând forme de comunicare și păstrează în planul secundar aspectele științifice, tehnice, legate de evoluția cartografiei ca știință.

³¹ Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984, p. 366-367.

³² *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009 vol. 1, p. 441.

Ilustrații:

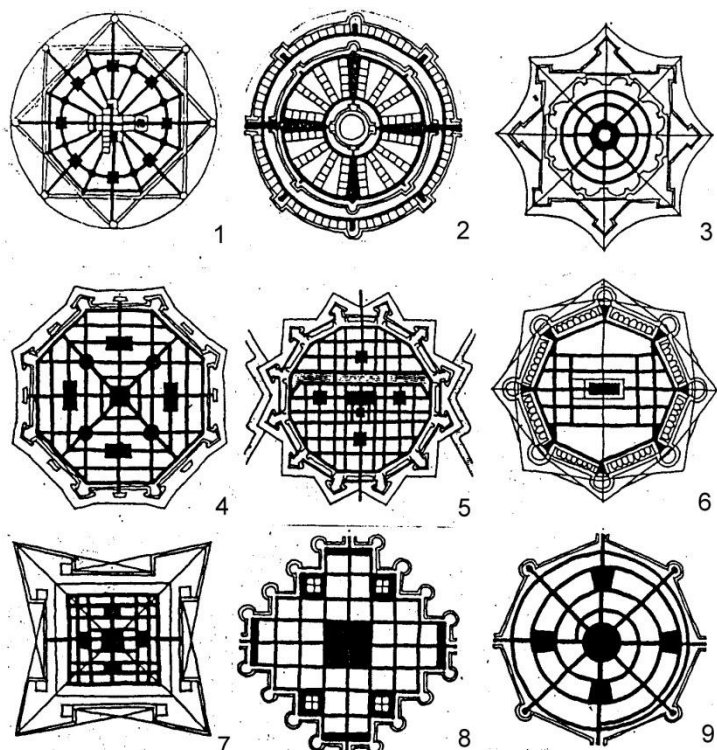


Fig. 1
 La Sforzinda Filarete (1460-1465)
 2 - Fra Giocondo (Giovanni di Verona), c.1433-1515
 3 - Girolamo Magi (or Maggi) c.1523-1575
 4 - Giorgio Vasari (1598)
 5 - Antonio Lupicini (c.1530-1598)
 6 - Daniele Barbaro (1513-1570)
 7 - Pietro Cattaneo (1537-1587)
 8-9 Francesco di Giorgio Martini (1439-1502)

TABARELLI, Gian Maria (1974). La 'cita ideale' e l'arte della fortificazione nel Rinascimento. Pp. 38 - 57 in : CERIOTTI, Guido (Ed.). L'illustrazione Italiana. L'uomo, le armi, le mura. Anni I, numero 2, 1974. Bramante Editrice, Milano

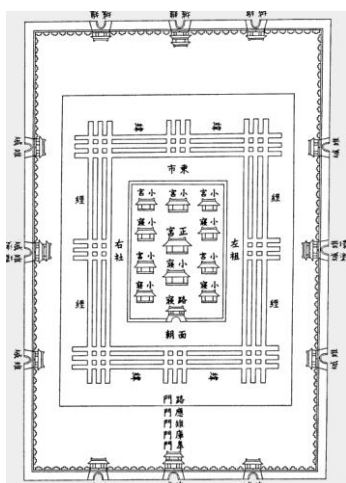


Fig. 2 Model ideal al orașului, în tradiția chineză
http://wideurbanworld.blogspot.ro/2011_04_01_archive.html

Capitolul II

Scurt istoric al reprezentărilor cartografice

De-a lungul istoriei, diferitele culturi și-au reprezentat lumea în concordanță cu cunoștințele și credințele specifice. Astfel, o istorie a cartografiei este înainte de toate o istorie culturală. Mediul geografic al omenirii nu a cunoscut schimbări în timp, însă raportarea umanității la acesta a cunoscut diferențe spectaculoase. Înainte de a analiza unele expresii cartografice punctuale este necesară o succintă trecere în revistă a istoriei reprezentărilor cartografice, pentru a stabili contextul în care au apărut reprezentările studiate.

Inscripțiile neolitice de la Catal Hoyuk sau Valcamonica (fig. 1) au atins, se pare, tema reprezentării spațiului. Desenele par a reprezenta case, planuri ale așezărilor, însă definirea lor ca atare nu este certă. Precizarea “cele mai vechi reprezentări cartografice” nu se poate face, așadar, cu datele actuale, iar descoperirile arheologice lasă mereu loc de revelații în acest domeniu.

Inscripțiile cu simboluri cuneiforme oferă, din momentul descifrării acestei scrieri, o privire de ansamblu asupra civilizației sumeriene, bazată în mare măsură pe legile cunoscute datorită “codului lui Hammurabi”. Fragmentul descoperit la Nippur, la care se va face referire (fig. 1, cap. 4), aruncă un fascicul de lumină asupra orașului acelor timpuri, printr-un limbaj simplu dar explicit, un plan, așa cum este înțeles și astăzi. Începând cu această formă de organizare umană, cu această cultură, expresiile cartografice devin lizibile, sensul lor poate fi înțeles de către omul contemporan, iar o privire asupra celorlalte date ale formei de civilizație care le-a produs este posibilă.

Civilizația Greciei antice și civilizația elenistică au marcat modul în care omul se raportează la spațiul terestru. Mult timp considerate doar opere literare, Iliada și Odiseea au desfășurat firul narativ între spații mitice și

locuri concrete. Periplusul, călătoria, devine un mod de cunoaștere pe care textele antice îl transmit mai departe. Schliemann a fost unul dintre visătorii care au crezut în existența Troiei, în timp ce istoricii acelei perioade nu credeau că civilizația greacă era mai veche de anul 700 î.e.n. Interpretând ad-literam textele lui Homer, Schliemann căuta în posibilele locații de pe teritoriul Turciei indiciile geografice date de către poetul antic. Cu textul “în mână”, acesta verifica temperatura izvoarelor locale, fiindcă în apropierea Troiei lui Homer existau două astfel de izvoare, unul cald și unul rece. De asemenea, el încerca să ocolească situl de trei ori, așa cum o făcuse Ahile, iar dacă acest lucru era sau nu posibil califica sau nu situl ca o posibilă locație a orașului mitic. În cele din urmă Schliemann a descoperit Troia, însă mulți visători caută încă Atlantida, un teritoriu pe care Platon îl situa dincolo de “Coloanele lui Hercule”, Strâmtoarea Gibraltar. Prezența acestui indiciu geografic concret a aprins imaginația căutătorilor de mistere, iar posibilitatea ca descrierea lui Platon să fie de natură alegorică a fost ignorată, iar apropierea față de Gibraltar a fost și ea relativizată, Atlantida fiind localizată în cele mai diverse locuri.

Eratostene a fost cel care, în secolul al II-lea î.e.n. a folosit termenul “*Geografika*”, pentru a intitula cele trei volume ale sale care însumau cunoștințele legate suprafața terestră. Aceste cunoștințe se bazau pe textele disponibile în biblioteca din Alexandria referitoare la călătorii și date legate de acestea precum și pe propriile calcule și deducții. Eratostene a calculat circumferința terestră observând lungimea umbrei la prânz în timpul solstițiului de vară în Alexandria, comparativ cu faptul că în Asuan, în același moment, soarele se afla pe o axă verticală, iar bețișorul folosit de Eratostene nu proiecta nicio umbră. De aici, a calculat că între cele două orașe aflate pe același meridian există $1/50$ din circumferința cercului. Cunoscând distanța dintre cele două orașe, Eratostene a estimat așadar circumferința terestră la 252.000 de stadia (unitate de măsură greacă), însă date fiind diversele valori ale acestei unități de măsură, rezultatele acestui calcul se situează între 39.690 km și 46.620 km. Dacă se aplică însă metoda lui Eratostene pe măsurătorile actuale, rezultatul este de 40.074, o diferență de doar 66 km față de valoarea reală. De asemenea, Eratostene a folosit o împărțire a

spațiului terestru în zone climatice.

Eratostene a influențat evoluția ulterioară a studiului geografiei. Structura scrierii sale, împărțită în volume cu tematici diferite a condus către abordări ulterioare similare sau specializări pe ramuri de studiu diferite. Primul volum al lui Eratostene, cu comentarii critice privitoare la topografia lui Homer, poate fi considerat ca o privire retrospectivă, un istoric al domeniului. Al doilea volum, care cuprinde calculul circumferinței terestre, este dedicat matematicii geografice, în timp ce al treilea volum se ocupă de geografia politică, descriind popoare, frontiere. De asemenea, lui Eratostene i se atribuie o considerație profetică, el afirmând că “dacă Oceanul Atlantic nu ar fi atât de mare, cineva aproape că ar putea naviga din Spania în India pe aceeași paralelă.”³³

Ptolemeu, de asemenea din Alexandria, a lăsat o moștenire care va marca, peste timp, studiul geografiei. Cartea sa, “*Geografia*”, s-a perindat în timp, prin diferite copii manuscrise, în lumea greacă și arabă, iar odată cu exodul oamenilor de cultură din lumea bizantină a ajuns în lumea vestică, europeană. Cea mai veche hartă care ilustrează *Geografia* lui Ptolemeu datează din secolul al XIV-lea, astfel încât nu se cunoaște dacă textul original era însoțit de o expresie cartografică vizuală sau acestea sunt completări ulterioare ale textului ptolemaic (fig. 2). Influența sa în lumea vestică a fost imensă. Sistemul de paralele și meridiane, cunoștințele, unele pierdute, despre teritorii care se întindeau de la insulele Canare până în Sri Lanka și nu în ultimul rând aprecierea lui Ptolemeu despre circumferința terestră au influențat următoarele aventuri și explorări geografice. În timp ce Eratostene atribuia unui grad 700 de stadia, Ptolemeu estima acest arc de cerc la 500 de stadia, de unde a apărut o subestimare a dimensiunilor globului terestru, fapt care a influențat decisiv hotărârea lui Columb de a porni către India mergând spre vest.

Până la descoperirea continentului american însă, locuitorii europeni își dezvoltau alte imagini asupra lumii. Tradiția elenistică a tratatelor se dezvoltă în epoca romană, iar acestea devin adevărate enciclopedii, care tind

³³ Joseph Jacobs, *The Story of Geographical Discovery*, ebook 2004, iso 8859-1, p. 29.
<http://www.gutenberg.org/files/14291/14291-h/14291-h.htm>

să însumeze cunoștințele umane despre lumea înconjurătoare. Un autor roman care a lăsat în urmă o astfel de lucrare este Pliniu cel Bătrân. Un adevărat arhetip al omului de știință, Pliniu cel Bătrân, în cei 57 de ani de viață reușește să strângă un volum de date impresionant. Din munca lui se mai pastrează „*Historia Naturalis*”, o enciclopedie dedicată lui Titus, fiul Împăratului Vespasian. Din această enciclopedie, cărțile 3-6 sunt dedicate geografiei, cuprinzând date legate de toate teritoriile cunoscute la acea dată în Europa, de la Coloanele lui Hercule până în Sri Lanka, respectiv din nordul Africii până în nordul Europei. Cunoștințele geografice aveau o formă scrisă, iar forma de limbaj adaptată acestui gen de cunoștințe era una specifică. În mod cu totul diferit de structura grafică a unei hărți de astăzi, forma literară cerea un set diferit de cunoștințe din partea receptorului. Acesta lua contact cu o geografie conceptuală, care conform lui Trevor Murphy, era dominată de cinci moduri imaginative:

- imaginarea unei regiuni ca itinerariul unei călătorii de la o mare la alta;
- o vedere imaginară de pe un loc înalt;
- zone definite de teren și climă specifice;
- cele mai apropiate locuri unde romanii au fost: cum ar fi, spre exemplu teritoriul inamicilor gali;
- o schemă geometrică descrisă de simetrii ale reliefului și râurilor.”³⁴

Dincolo de perspectiva romană asupra lumii, opera lui Pliniu definește și spiritul acestei civilizații. Materialismul specific abordării romane, logica “pământeană”, transpare din modul în care autorul interpretează textele mai puțin verosimile referitoare la teritorii îndepărtate. El transmite aceste relatări ca pe “citate”, afirmându-și rezerva personală față de credibilitatea lor. De asemenea, abordează orice subiect cu rigoare și franchețe. În ediția în limba engleză a *Historia Naturalis* de la mijlocul secolului al XIX -lea³⁵, pasajele lui Pliniu referitoare la subiecte sensibile în societatea victoriană, cum ar fi nașterea sau reproducerea, sunt accesibile doar în limba latină. De

³⁴ Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford Scholarship Online, 2007, p. 131.
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199262885.001.0001/acprof-9780199262885>

³⁵ Pliny, *Natural History*, edited for Wernerian Club, 1847-48, exemplar al Library of University of California.

asemenea, amplitudinea acestei înțepinderi pare a fi specifică civilizației romane, care gândea la o scară fără precedent. În acest spirit, *Forma Urbis Romae*, (sau *Planul Severin al Romei*) operă abordată pe parcursul acestui studiu (fig. 3, 4, 5, cap. 4), pare a se integra perfect în lumea romană, prin monumentalitate și materialitate.

În afară de *Planul Severin al Romei*, alte hărți produse de epoca romană nu au ajuns până în zilele noastre, cu excepția *Hărții Peutingeriene* (fig. 17, 18, 19 cap. 4), care este însă o copie medievală a unei hărți romane. Abordarea romană, cum reiese și din *Harta Peutingeriană* se concentrează pe practicabilitate. Încet, abordarea elenistică asupra cartografiei, bazată pe studii matematice, este abandonată în favoarea hărților utile Imperiului Roman din punct de vedere administrativ și militar.

În timp ce Imperiul Roman de Apus se dezintegrează și urmează un proces îndelungat de adoptare a creștinismului și de construcție a unei noi identități culturale, Imperiul Roman de Răsărit are în primul mileniu o formă de cultură articulată. Stilul bizantin, reprezentat în arhitectură și artă este un continuator al artei romane. Deja, în timpul lui Constantin cel Mare, schimbarea de atitudine față de creația artistică este vizibilă. Arcul lui Constantin din Roma dovedește o aplecare spre decorativism și eclecticism și o mai puțină atenție pentru logica și acuratețea reprezentării. De asemenea, statuia colosală care îl reprezenta pe împărat, din care se păstrează capul și mâinile, vine să probeze momentul de tranziție între arta romană și arta bizantină. Portretul lui Constantin este hieratic, în timp ce mâinile dovedesc un realism viu și o atenție la detaliile anatomice. Mai departe, arta bizantină renunță la reprezentările care fac referire la o realitate imediată în favoarea unor reprezentări simbolice, filtrate de credința creștină. Creștinismul răsăritean dezvoltă o formă specifică a ceremonialului și a ambianței, se înfășoară în opulență. Mijlocul de expresie preferat de către bizantini este cel al mozaicului. În aceste condiții, o hartă precum cea descoperită la Madaba, în Iordania de astăzi, pare o creație firească a epocii sale (fig. 10, 11, cap. 4). Harta de la Madaba înfățișează teritoriul Palestinei, drumurile romane și detaliile practice pe care un pelerin trebuie să le cunoască, locurile importante din punct de vedere spiritual în credința creștină și este realizată

în tehnica mozaicului.

Cartografia musulmană medievală are ca exponent principal pe omul de cultură Al-Idrisi, care a realizat un compendiu al cunoștințelor geografice, denumit "*Amuzament pentru cel care tânjește să călătorească prin lume*". Cartea era ilustrată cu nu mai puțin de 70 de hărți. Lucrarea lui Al-Idrisi nu este însă doar o expresie a culturii musulmane. Ca un moment unic în istoria medievală, cartea a apărut într-un climat de colaborare, de "convivencia" cum defineau spaniolii conviețuirea pașnică între musulmani, creștini și evrei. În anul 1140, aflându-se în Sicilia, Al-Idrisi primește de la regele Roger al II-lea sarcina de a alcătui o carte despre toate teritoriile cunoscute, bazându-se pe toate sursele aflate la dispoziție, în special în lumea arabă. După 15 ani, când Al-Idrisi reușește să prezinte regelui această operă, el declară că sursele sale principale de informații au fost Ptolemeu, consultat în greacă, Paulus Ortelius, un geograf creștin care a lăsat texte în limba latină, precum și autorii arabi Ibn Khurradhbih și Ibn Hawqal. Regele, Roger al II-lea era un cuceritor normand, care stăpânea Sicilia după ce aceasta cunoscuse pe rând guvernările greacă, romană, bizantină. În cancelaria regală, scribii latini, greci și arabi munceau împreună (fig. 3). Acest scurt moment de colaborare nu a supraviețuit mult timp regelui normand. Circulația lucrării lui Al-Idrisi a fost restrânsă, atât în lumea musulmană dar mai ales în lumea creștină, unde abia în anul 1592 a apărut o versiune prescurtată în limba latină, prezentată mai mult ca o curiozitate istorică, un exemplu al culturii înapoiate musulmane. Din punctul de vedere al reprezentării cartografice, hărțile care ilustrează manuscrisele acestei cărți aruncă o lumină asupra tradiției cartografice musulmane, care reprezintă lumea cu sudul în partea de sus. Acest fapt se datorează prezenței primelor comunități islamice la nord de Mecca, astfel încât direcția privilegiată a fost aleasă spre sud.

În același timp, China avea deja propriile opțiuni de reprezentare cartografică. Datată în anul 1136, o stelă din piatră cu suprafața de 80 cm pătrați, are încrustate pe cele două fețe ale sale două reprezentări cartografice. Una dintre ele, denumită "*Harta itinerariilor lui Yu*" (fig. 4), este surprinzător de modernă. Suprafața Chinei, al cărei contur este redat cu

precizie în unele locuri, este împărțită în peste 5000 de pătrate, fiecare dintre ele acoperind o suprafață de aproximativ 50 km. Grila cartografică de acest fel, nu reprezintă o încercare de a proiecta suprafața globului terestru pe un plan, ci este folosită pentru a calcula distanțele și suprafața. Pe cealaltă față a stelei, este reprezentată "*Harta pământurilor chineze și străine*", o hartă care, în mod surprinzător, diferă de prima prin tipul de limbaj cartografic folosit. De această dată grila lipsește, în schimb harta oferă informații complementare, care trebuie coroborate cu reprezentarea de pe partea opusă. Cartografierea veche chineză oferă o surprinzătoare relație între aspectele concrete, cuantificate cu deosebită migală și viziunea idealizată asupra lucrurilor. Astfel, planurile urbane vechi chinezești se referă de multe ori la felul în care ar trebui să fie așezat un oraș, în mod ideal și nu la dispunerea reală, uneori condiționată de aspectele de relief, care împiedicau respectarea unui proiect ideal.

În Evul Mediu european, cunoștințele geografice proveneau în mare parte din „*Wonders of the East*”, o culegere de texte populară în Evul Mediu mai degrabă decât din sursele antice, mai profunde, precum Pliniu, Strabo sau Ptolemeu. Elitele creștine ale Europei medievale occidentale au ales să simplifice mesajul pentru a-l face înțeles, de multe ori aceștia fiind pe deplin conștienți de consecințele acestui act. Au renunțat la rafinamente pentru a vorbi pe înțelesul mulțimii. „Au ales să devină ignoranți pentru a cuceri.”³⁶ A fost aleasă calea deschisă de Sf. Augustin, care spunea: „e mai bine ca cineva să fie dezaprobat de literați decât neînțeles de către popor.”³⁷ Cunoștințele geografice, în măsura în care ele erau moștenite din antichitate, erau trecute prin filtrul dogmei creștine. „Contactul oamenilor medievali cu realitatea se făcea pe calea unor abstracțiuni mistice și pseudoștiințifice.”³⁸ Vechi simboluri și mituri păgâne au fost „creștinate”. Au apărut „*cele patru râuri ale Paradisului*”, „*cele patru vânturi*”... orizontul geografic se confunda cu orizontul lumii creștine. Ca o regulă generală, geografia creștină a secolului al XIII-lea reprezenta lumea astfel: în centru, ca nod ombilical, se afla

³⁶ Jaques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988, p. 117.

³⁷ *Ibidem*, p. 117.

³⁸ *Ibidem*, p. 138.

Ierusalimul, iar în est, care pe hărțile de atunci se afla în partea de sus, lumea se sfârșea cu un munte. Acest munte, probabil Takt-i-Sulayman din Azerbaidjan, era locul paradisiului terestru, de unde izvorau cele patru râuri ale Paradisiului: Tigru, Eufrat, Gange, Nil. Această reprezentare cunoaște o esențializare totală în tipul denumit T-O, *Terarum Orbis*, în care lumea era circumscrisă de un cerc (O), iar cele trei continente erau despărțite de un T înscris în cerc (fig. 5). Ulterior, această iconografie se dezvoltă în forma denumită Mappamundi.

În prezent se mai păstrează circa 1100 de astfel de reprezentări, majoritatea în manuscrise, unele având doar câțiva centimetri. *Mappamundi de la Hereford* este cea mai mare reprezentare de acest tip, după distrugerea în al Doilea Război Mondial a *hărții de la Ebsdorf*. *Mappamundi de la Hereford* este o apariție stranie și impresionantă (fig. 6). Realizată pe piele, această lucrare era partea centrală a unui triptic, un altar din care părțile laterale s-au pierdut. Funcțiunile ei, de reprezentare cosmogonică religioasă, reprezentare geografică, obiect de cult sunt contopite într-un artefact cultural unic, reprezentativ, al culturii medievale.

„*Mappamundi de la Herford* a fost așadar menit să funcționeze la diferite niveluri: să le arate credincioșilor minunile lumii create de Dumnezeu; să explice natura creației, a mântuirii și, în fond, a judecății finale a lui Dumnezeu; să proiecteze istoria lumii prin intermediul unor locuri, trecând în mod gradat dinspre est către vest, dinspre începutul timpului către sfârșitul său; și să descrie lumea fizică și spirituală a pelerinajului, precum și sfârșitul din urmă al lumii. Toate acestea se bazează pe îndelungata tradiție istorică, filozofică și spirituală pe care o moștenește, ale cărei origini se pierd în vremurile Părinților Bisericii și în epoca romană.”³⁹ *Mappamundi* este o expresie vizuală a istoriei omenirii și o descriere secvențială a judecății divine și mântuirii personale. Tema „contemptus mundi” era impregnată în credința creștină medievală. Sursele de informații ale reprezentărilor de acest tip și în mod special al amplei lucrări de la Hereford erau lucrări teologice din secolul al XII-lea precum „*Descriptio mappe mundi*” și „*De Arca Noe mystica*” ale lui Hugo de Saint-Victor sau lucrările unor autori precum

³⁹ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 94.

Sfântul Ieronim, Orosius, Martianus Capella, Isidor, Pliniu cel Bătrân, Julius Solinus și desigur, Biblia. O altă sursă de cunoaștere o constituia pelerinajul, singura sursă posibilă pentru unele toponimii din Țara Sfântă, prezente pe *Mappamundi de la Hereford*, dar care nu apăreau pe alte hărți ale vremii.

Enigma emisferei sudice, lipsa informațiilor și lipsa menționării biblice se suprapuneau peste părerea că emisfera sudică ar fi totuși locuită. Tărâmurile delimitate de Oceanul Indian erau subiectul exercițiilor de imaginație. Locurile îndepărtate erau populate de oameni mitologici, animale și monștri de tot felul. Orânduirea socială, obiceiurile, totul trebuia să fie antagonic cu lumea creștină. Chiar Marco Polo amintește de oameni cu coadă, precum câinii și de unicorni, probabil rinoceri, al căror aspect l-a cam dezamăgit : „este o fiară foarte urâta la vedere și dezgustătoare. Nu este deloc precum o descriem noi când afirmăm că lasă fecioarele să o țină la piept.”⁴⁰ (Albrecht Durer reprezintă încă rinocerul ca o ființă mitologică, cu platoșe și solzi, în 1515). (fig. 7)

Călătoriile lui Marco Polo se înscriau în tendința europeană a secolelor XIII-XIV de a stabili legături cu lumea mongolă, despre care o credință naivă spunea că ar fi dispuși să se creștineze sau ar fi chiar creștinați în secret. Odată realizată o astfel de legătură, creștinismul s-ar întinde până la marginile lumii și ar contrabalansa decisiv raportul de forțe cu lumea musulmană, dușmanul tradițional. Locul de unde veneau tătarii era de asemenea unul mitologic, o câmpie imensă, mărginită de munți insurmontabili, locul popoarelor mitologice Gog și Magog. În mod oarecum paradoxal, creștinismul a limitat cunoștințele umane la o sumă de date corelate cu prevederile biblice și comprehensibile de către omul de rând, însă în același timp, permanenta tendință misionară a acestuia (respectiv a laturii catolice), a dus la descoperiri geografice. Această dualitate a creștinismului rezidă încă din accepțiunile diferite, cea din Vechiul Testament care indică apartenența la această religie a „celor aleși”, pe de o parte, și cea din Evangheliile, care definește creștinismul, ca fiind o religie cu vocație universală.

Hărțile Evului Mediu sunt așadar schematice, relațiile dintre locuri sunt

⁴⁰ Jaques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988, p. 140.

nedefinite. Așezările umane erau izolate în mediul împădurit al Europei medievale, dispunerea relativă dintre ele fiind vag înțeleasă de către locuitori. Drumurile drepte, romane, fuseseră în mare parte abandonate în favoarea potecilor șerpuitoare.

În Extremul Orient, harta realizată în 1402 sub îndrumarea lui Kwon Kun, demnitar al noului regim corean Choson înfățișează teritoriile cunoscute ale Terrei, însă mai mult decât atât, viziunea orientală asupra lumii. Originalul s-a pierdut însă trei copii ale sale se păstrează încă. Cea mai veche și mai bine păstrată dintre ele, cunoscută sub denumirea „*Kangnido*”, este, dincolo de semnificația sa, un artefact impresionant. (fig. 8) Este pictată pe mătase cu cerneală colorată și măsoară 164/171 cm. Modul în care teritoriile sunt reprezentate transmite mesajul clar al supremației Chinei, ca singura civilizație terestră. Coreea, de asemenea își declară apartenența și susținerea acestei civilizații printr-o apariție supradimensionată. Moștenirea budistă și confucianistă a Chinei îi conferă acesteia un caracter izolat, lipsit de responsabilitatea asumată de creștini și islamiști de a-și răspândi religia pe tot pământul. Lumea din afara Chinei, populată de „barbari” este subdimensionată și tratată schematic. Surprinde însă conturul Africii, desenat înainte ca navigatorii portughezi să descopere că aceasta poate fi inconjurată pe mare.

Jumătatea secolului al XV-lea aduce cu sine evenimente care au influențat decisiv evoluția civilizației umane. Căderea Constantinopolului este un astfel de eveniment, care a cauzat exodul oamenilor de cultură, în special greci, înspre Europa. Aceștia au adus cu ei cunoștințe și texte pierdute pentru lumea creștină occidentală, iar această întâlnire a culturilor a stat la baza Renașterii. Printre aceste texte se afla și *Geografia lui Ptolemeu*. Redescoperirea lui Ptolemeu a fost un moment de cotitură în percepția europenilor asupra lumii.

După apariția tiparului, un alt factor decisiv al evoluției civilizației, la Vicenza, în 1475, la Roma, în 1478, la Bologna, în 1482 și la Ulm, în 1482, se publică pentru prima oară *Harta lui Ptolemeu*. Spre deosebire de cunoștințele anterioare despre Oceanul Indian, detalii suplimentare sunt descrise aici, în special referitoare la conturul costal. Până la Ptolemeu,

imaginea confuză medievală descria zona delimitată de Oceanul Indian ca fiind alcătuită din trei Indii. Această reprezentare a deschis universul imaginar european. Totuși, și după această deschidere de orizont, Oceanul Indian a rămas închis, un ocean-fluviu, circular, și a fost nevoie de o nouă schimbare, la nivel conceptual, iar așa cum spune Jurgen Baltrusaitis, „în locul spațiilor închise în cercuri concentrice, spații nesfârșite au început să apară în zare.”⁴¹ Dar până când să descopere că oceanul nu fierbe la ecuator⁴², europenii au păstrat în Oceanul Indian un spațiu mitic. Cu toate că s-au succedat călătorii care au avut ca destinație India, acestea s-au desfășurat preponderent pe uscat, iar relatările păstrate din acestea au alimentat mai departe miturile și imaginarii europenilor cu privire la teritoriile adiacente traseului lor.

În conștiința medievală europeană, Oceanul Indian era oglinda inversată a Mării Mediterane. În timp ce „*Mare Nostrum*” reprezenta zona cunoscută, rațională, Oceanul Indian era simbolul antagonic, al unei lumi opuse. Toate restricțiile sociale și religioase ale creștinătății erau acolo abolite. Ființele fabuloase care populau cele 12.700 de insule din Oceanul Indian, (număr furnizat de Marco Polo), se dedau la practici culinare, sociale, sexuale de neconceput. Aceste ființe se constituiau într-o categorie diferită, fiind descrise ca făcând parte din specii noi. Oamenii cu cap de câine, fără cap, cu ochi în burtă sau cu un singur ochi, cu un singur picior, pot fi încă văzuți în desenele europene sau reprezentările cartografice ale vremii.

Dincolo de aspectul înfricoșător al acestor relatări, se desprinde însă și o mare atracție. Aceasta se împărțea pe mai multe planuri. În primul rând, părea un tărâm al libertății, al lipsei de constrângeri, locul spre care locuitorul medieval european, apăsător de greutate, își proiecta visele de eliberare. Pe de altă parte, datorită formelor primitive de trai, băștinașii din Indii sau din Etiopia erau priviți, deși cu condescendență, cu un oarecare respect pentru inocența lor. Aceste populații păreau să fie încă într-o stare de grație, în ignoranța față de păcatul originar și de creștinism, într-o „epocă de aur”.

⁴¹ Jaques le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1980, p. 190.

⁴² Una din „fricile” medievale, enunțată de către Jean Delumeau, în *Frica în occident*, Editura Meridiane, București, 1986

Aceștia erau vecinii paradisului terestru, localizat precis pe *harta calugărului Beatus* în imediata vecinătate a Indiei, locul de unde izvorau cele patru fluvii (fig. 9). Europeanii atribuiau așadar starea de „primitivism” acestei situații geografice în proximitatea paradisului terestru.

Atracția exercitată însă de teritoriile de la „antipozi” a avut și o componentă cât se poate de materială. Marco Polo, prin descrierile bogățiilor fabuloase, corăbiile încărcate cu piper și oamenii îmbrăcați doar în perle, deschide un orizont nu doar oniric, ci și comercial.

Europeanii vedeau în Oceanul Indian un orizont exotic, iar cultura medievală devenea influențată de conștiința existenței acestuia.

Odată cu redescoperirea lui Ptolemeu, care a folosit pentru prima dată sistemul de coordonate încă în uz, aplicând rețeaua de latitudine și longitudine, distanțele terestre deveneau din nou măsurabile. Odată ce în conștiința oamenilor s-a depășit și pragul care considera Oceanul Indian ca fiind unul închis, premisele pentru marile expediții geografice maritime ulterioare erau deja create.

Cucerirea Constantinopolului a făcut ca europenii să considere alte rute către India, sursa bogățiilor exotice râvnite de europeni. Primul act temerar, menit a scurtcircuita drumul lung și costisitor al mirodeniilor, a fost expediția lui Bartolomeo Dias în jurul Africii, în anul 1488. Consecința acestei reușite a fost transformarea Portugaliei, în decurs de o generație, dintr-o țară mică într-o putere navală de prim rang și un pol financiar. Cristofor Columb a plecat de asemenea spre Indii, folosind o rută și mai îndrăzneță, bazându-se însă pe estimările eronate ale lui Ptolemeu cu privire la circumferința terestră.

După descoperirea continentului american lumea este împărțită, la propriu, prin tratatul de la Tordesillas din 1494, între cele două puteri maritime rivale, Castilia și Portugalia. Tratatul prevedea ca o frontieră trasată în linie dreaptă de la un pol la celălalt să delimiteze posesiunile. Tot ce se afla la vest de această linie aparținea Castiliei, iar teritoriile din estul demarcației aparțineau Portugaliei. Linia trecea pe la vest de Insulele Capului Verde, secționând teritoriul Braziliei actuale. Nu a durat mult însă și descoperirile de la antipozi au pus în încurcătură aplicarea tratatului, care nu

prevăzuse faptul că linia de demarcație pe glob este continuă, ajungând în partea opusă. Aici, teritoriile disputate erau insulele Moluce, pe care cartografii celor două mari puteri le plasau fie într-una fie în cealaltă dintre zonele de influență. Această dispută a condus la încercarea lui Magellan de a ajunge la aceste insule fără a traversa posesiunea portugheză, în anul 1519. Expediția temerară ajunge, decimată, la antipodi, Magellan moare, dar o singură corabie, sub conducerea lui Sebastiao del Cano, continuă drumul spre vest și înfăptuiește primul ocol al globului terestru, ajungând la punctul de plecare în anul 1622.

Marile descoperiri geografice au avut așadar ca un factor catalizator cucerirea Constantinopolului de către turci, care au blocat rutele comerciale terestre către Extremul Orient și au provocat în mod indirect emulația renascentistă. Descoperirea tiparului a permis circulația și înmagazinarea informațiilor, iar producția de reprezentări cartografice a crescut exponențial.

Secolul al XV-lea aduce cu sine mari schimbări și încheie o eră. Din punctul de vedere al expresiei cartografice, acest final de ev aduce și o urmă de regret. În sec. al XV-lea turcii, prin cel mai cunoscut exponent al cartografiei otomane, Piri Reis, încă își notau cunoștințele geografice în manuscrise elaborate minuțios. Poarta interzicea, sub amenințarea pedepsei cu moartea, deținerea tiparnițelor pe teritoriul aflat în stăpânire. Cu toate acestea, se păstrează încă în toată lumea 40 de copii manuscrise ale lucrării lui Piri Reis Kitab-i Bahriye (cartea de navigație). Acest lucru dovedește popularitatea lucrării lui Piri Reis și extinderea Imperiului Otoman, însă marchează ultimul moment important al cartografiei otomane. Viitorul aparține tiparului și tragerilor multiple, iar teritoriile vizate de hărți trec cu mult dincolo de orizontul mediteranean. Manuscrisele lui Piri Reis se înscriu însă în panoplia artefactelor cartografice cu valoare de unicat, a lucrărilor care au depășit caracterul utilitar, având calități estetice și încărcătură spirituală, fiind exponente culturale ale unei epoci istorice. Privind retrospectiv momentele amintite în această prezentare se poate observa că produsele cartografice anterioare au această calitate, de artefact cultural. Amintind doar suportul material al reprezentărilor, fie lutul, în epoca

babiloniană, marmura, în cea romană, mozaicul bizantin, papirusul original al hărții peutingeriene, pielea hărții de la Hereford, piatra stelei chineze sau mătasea hărții Kangnido, se poate constata schimbarea expresiei cartografice produsă de tehnica multiplicării tehnice, renunțarea pe viitor la calitatea materială a suportului în favoarea prezenței ubicue și standardizante a hârtiei.

Cartografia în perioada postrenascentistă și barocă a fost marcată de noile opțiuni de stil, de luptele religioase și de noile descoperiri geografice. Cel mai cunoscut cartograf, Mercator, nu a fost ferit de persecuții religioase. Opțiunea protestantă era de a cerceta lumea creată de Dumnezeu, de a găsi fundamentele științifice care duc la funcționarea acestei lumi. Melancton spunea: “după voia lui Dumnezeu putem păși pe urmele lui în lumea aceasta studiind științele.”⁴³ În domeniul cartografiei această preocupare se manifesta pentru început în studiul geografiei Țării Sfinte. Acest studiu propunea o cunoaștere nemijlocită, o clarificare a scripturii prin ilustrare grafică. Un subiect predilect al protestanților era localizarea pe hartă a Exodului, văzut ca o paralelă între persecuțiile la care erau supuși evreii și persecuțiile la care erau supuși coreligionarii lor de către puterea Romei. Unul dintre autorii unei hărți a Țării Sfinte este Lucas Cranach, adept al protestantismului. (fig. 10)

Parcursul cartografiei trece în etapa nouă a matematicii. Puterea cartografiei de a transcende conflictele și atitudinile intolerante se pierde. David Harvey spune: “tradiția renașcentistă a geografiei care înțelegea totul în termeni de spațiu, de Cosmos, a fost eliminată (...) (geografia) era forțată să se înarmeze cu curaj, să administreze imperii, să cartografieze și să planifice utilizarea terenurilor și drepturile teritoriale, să adune și să analizeze date utile pentru a fi folosite în afaceri și în administrarea statului.”⁴⁴

Tendința specifică barocului de supraîncărcare, de “lipsă de măsură” se manifestă în cartografie prin amplitudinea atlaselor geografice, un gen care ajunge în cele din urmă la proporții autodestructive. Practica compilării

⁴³ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 186.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 207.

acestor atlase nu a urmat un parcurs evolutiv, scopul creării lor era comercial și concurențial. Din acest motiv hărțile atlaselor baroce nu sunt coerente sau consecvente. Drepturile de autor erau încălcate prin tot felul de tertipuri, astfel că atlasele se dezvoltau pe baza unor hărți vechi, cumpărate sau dobândite pe căi mai puțin cinstitute. Din primele atlase ale lui Ortelius și Mercator se dezvoltă apoi atlasul lui Hondius, după care, mereu în rivalitate, producțiile lui Blaeu și Janssonius iau amploare. “De fapt, succesul *Atlasului* mai degrabă a împiedicat decât a ajutat progresele geografice către sfârșitul secolului al XVII-lea. El a reprezentat sfârșitul tradiției inspirate din lucrările clasicilor de a dobândi cunoștințe geografice universale care îi stimulasera pe cartografi încă din vremea lui Ptolemeu. Amploarea lucrării lui Blaeu nu putea compensa incapacitatea sa de a oferi noi metode geografice de creare a unei imagini a lumii, căci răspundea nevoilor unui public care era mai interesat de valoarea decorativă a hărților și a atlaselor sale decât de inovațiile lor științifice sau de acuratețea geografică. Ea nu oferea o nouă metodă de a privi lumea în termeni de scară sau proiecție, deși, în mod subtil, prezenta o lume care nu mai era masată în centrul universului. Însă pentru Blaeu, teoria heliocentrică nu era bună decât dacă se vindea. *Atlas maior* a fost cu adevărat o creație barocă, marcând o ruptură decisivă cu descendența sa renascentistă. În timp ce unii cartografi anteriori, precum Mercator, au căutat să elaboreze o viziune științifică singulară asupra locului pe care îl ocupă lumea în cosmos, Blaeu nu a făcut decât să adune mai multe materiale despre diversitatea lumii, motivat mai degrabă de piață decât de dorința de a stabili o anumită înțelegere a lumii. Lipsit de un principiu intelectual definitiv, *Atlas maior* a tot crescut, o capodoperă imperfectă și neterminată, motivată în egală măsură de bani și de cunoaștere.”⁴⁵ (fig. 11)

Epoca lui Ludovic al XIV-lea, cunoscută îndeobște pentru extravaganțele monarhului și a curții regale a consolidat puterea centralizată și a definit națiunea franceză, a impus conștiința națională iar la acest fapt a contribuit și harta Franței realizată de familia Cassini pe parcursul a trei generații.

Istoria acestei hărți este interesantă din mai multe puncte de vedere. Ea a marcat începutul cartografierii științifice, a inițiat un proces unitar și

⁴⁵ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 233.

organizat de cartografiere, a impus un sistem unitar de simboluri și semne. Prin această hartă Franța a trecut din epoca barocă în epoca iluministă.

Prima parte din harta Franței realizată de familia Cassini și de către Picard înfățișa fragmente din profilul costal al Franței, cartografiat prin metoda triangulației. Spre surprinderea neplăcută a asistenței în fața căreia a fost prezentată această primă realizare, din care făcea parte însuși monarhul, Franța lui Cassini se “retrăsese” din Atlantic spre est, pe alocuri chiar cu zeci de kilometri, comparativ cu hărțile anterioare. De asemenea, profilul costal mediteranean se “retrăsese” la rândul lui spre nord (fig. 12). Acest moment este simptomatic pentru schimbarea de viziune în domeniul cartografiei. Din acest moment, cartografia este rezultatul unui proces științific, rezultatele procesului de cartografiere sunt obiective, nu menajează sensibilitățile ci informează. Pe un cadru de practici stabilit și un sistem de reprezentare standardizat, geografilor care culegeau informații sub îndrumarea lui Cassini, în mod special al reprezentantului celei de-a treia generații, (Cassini al III-lea), au transformat geografia într-o activitate de rutină continuă, aflată în slujba statului. “Epoca savanților erudiți care combinau înțelepciunea ezoterică a astronomiei, astrologiei și cosmografiei pentru a-și crea hărțile se apropia de sfârșit. Încet dar sigur, geografilor se transformau în funcționari.”⁴⁶

Exigențele lui Cassini și volumul de date au impus renunțarea la caracterele de litere înflorite. Astfel, în decurs de câteva generații, tehnica gravurii și moda au impus pe rând schimbarea caracterului textelor care însoțeau expresiile cartografice. Renașterea a impus caracterele italice, sau de cancelarie, cum erau cunoscute în epocă. Înaintea acestora scrisul avea un caracter decorativ, de inspirație gotică, pentru ca hărțile lui Cassini să simplifice cu totul textul, anulându-i rolul decorativ în favoarea celui de informare precisă.

Exemplul francez este urmat în scurt timp de Imperiul Habsburgic, care inițiază în anul 1764, sub Maria Tereza, o ridicare topografică a întregului imperiu. Această operațiune s-a încheiat în anul 1785, sub stăpânirea împăratului Iosif al II-lea, de aceea lucrarea este cunoscută drept “*Harta Iosefină*”. Autorii acestei realizări impresionante, care surprinde Transilvania

⁴⁶ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 255.

și orașele sale din acea perioadă nu au folosit însă o tehnică unitară a triangulației precum au făcut-o francezii. În schimb metoda a fost preluată de către englezi, care înființează în 1791 *Ordance Survey*, agenție care este activă până în prezent.

Din acest moment, forma reprezentărilor cartografice se află pe un curs determinat de pozitivismul științific, până în momentul în care postmodernismul și apariția mijloacelor digitale provoacă întrebări și propun schimbări. Este un interval în care, după cum spunea Anatol E. Baconski “occidentul modern a distrus gândirea simbolică a societăților tradiționale, punând în locul acelei inepuizabile surse epifanice realismul percepției, naturalismul ateu, antropocentrismul derealizat și dictatura semnului profan.”⁴⁷

Acest parcurs general a ignorat formele populare de înțelegere și reprezentare a spațiului. În prezent aceste culturi sunt reanalizate iar forma lor de cunoaștere ancestrală este reconsiderată. Din momentul în care acuratețea științifică nu mai este singurul obiectiv al expresiei cartografice “hărțile” produse de populațiile din Oceania, cu ajutorul unor bețe și ale unor scoici, folosite la navigație și la orientare pe suprafețele vaste de apă, desenele aborigenilor australieni sau ale nativilor americani care înțelegeau suprafața terestră ca pe un loc sacru, sunt redescoperite și privite cu respect.

⁴⁷ Anatol E. Baconski, *Occidentul Iconoclast*, rev. *Dilema*, nr. 97/nov., 1994.

Ilustrații:

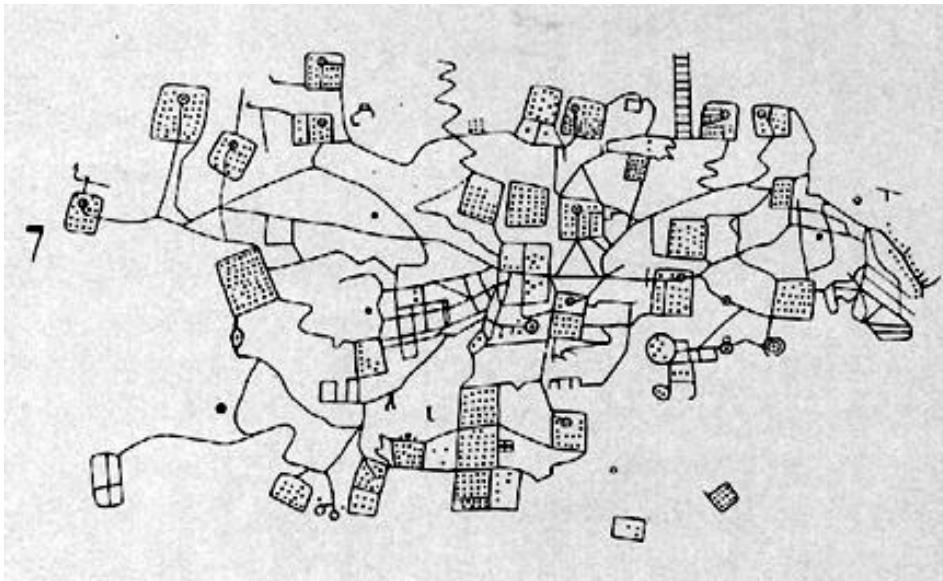


Fig. 1 - Reproducere a unei reprezentări în piatră, Valcamonica

Foto:

http://krygier.owu.edu/krygier_html/geog_222/geog_222_lo/geog_222_lo05.html



Fig. 2 - Harta lumii după Ptolemeu, în ediția din 1486 a "Geografie", Ulm

Foto:

http://www.raremaps.com/gallery/archivedetail/8154/Untitled_Map_of_the_World_1486_Ulm_Ptolemy_World_Map/Ptolemy-Holle.html



Fig. 3 - Scribi latini, greci și arabi lucrând împreună la curtea regelui Roger al II-lea al Siciliei.

Foto: Mediterranean Seminar NEH Institute 2012 Projects.

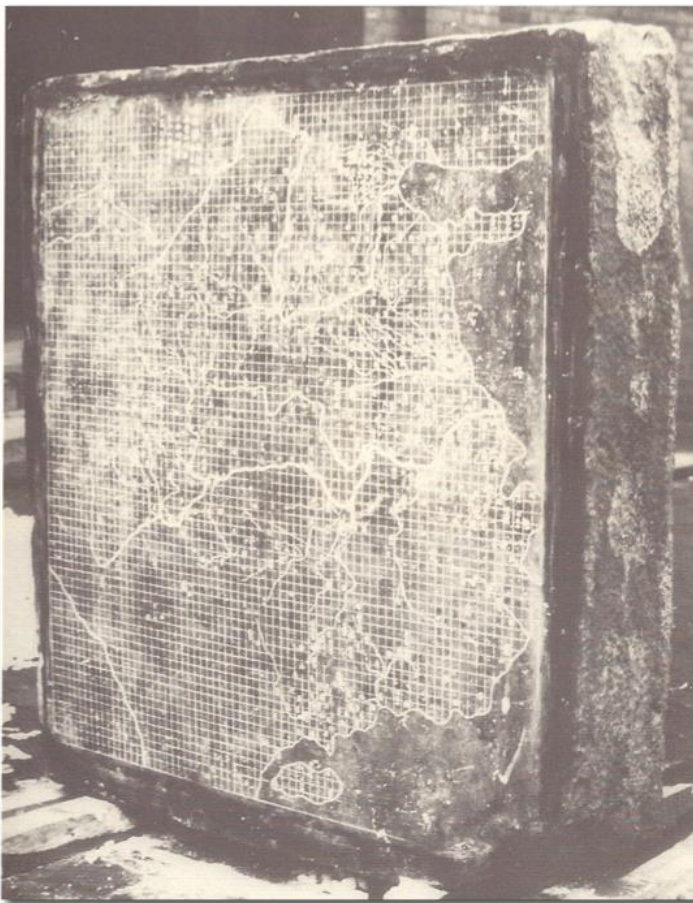


Fig. 4, *Harta itinerariilor lui Yu*

Foto:

<http://cartographic-images.net/Cartographic Images/218.1 the Yu Chi Tu.html>



Fig. 5 - Reprezentare de tipul T-O

Foto: https://www.princeton.edu/~his291/T-O_Map.html



Fig. 6 - *Mappa Mundi*, Hereford

Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Hereford_Mappa_Mundi

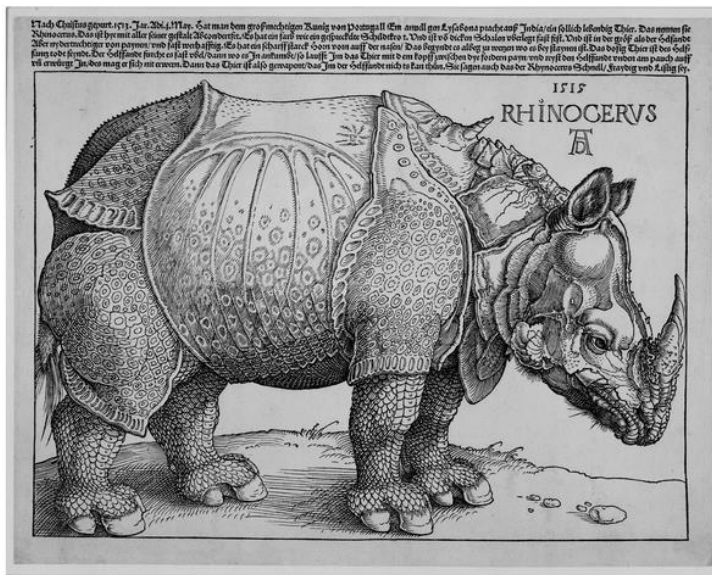


Fig. 7, Albrecht Durer, rinocer

Foto: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/albrecht_d%C3%BCrers_rhinoceros.aspx



Fig. 8 - Harta Kangnido

Foto:

[http://cartographic-images.net/Cartographic Images/236 Kangnido.html](http://cartographic-images.net/Cartographic%20Images/236%20Kangnido.html)

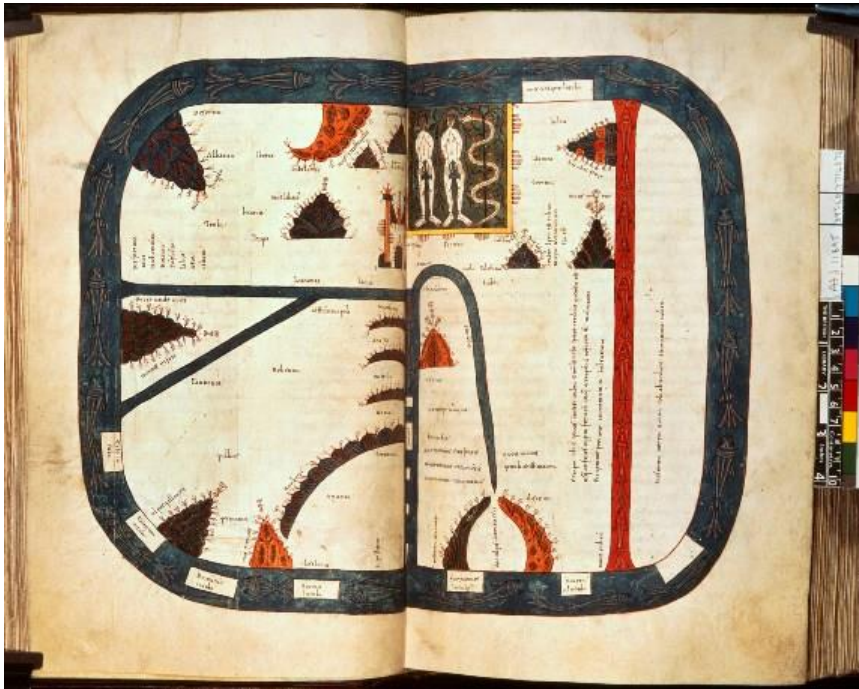


Fig. 9 - *Harta Lumii* în viziunea călugărului Beatus din Liebana, 1109
 Foto: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/magnificentmaps/2013/10/mapping-paradise.html>

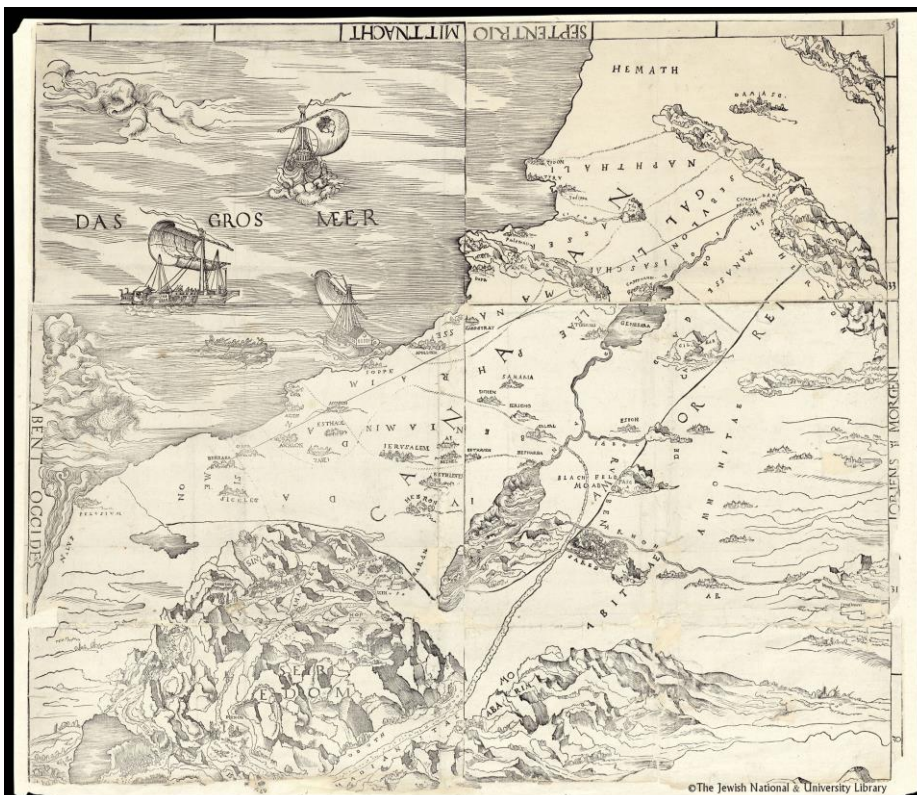


Fig. 10 - Lucas Cranach, *Harta Țării Sfinte*
 Foto: <http://www.jnul.huji.ac.il/dl/maps/pal/html/eng/pal002368501.htm>

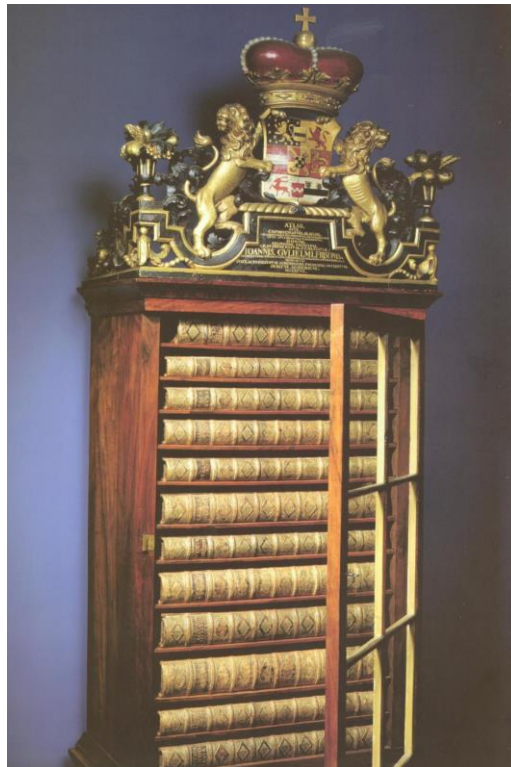


Fig. 11 - *Atlas maior*, al lui Joan Blaeu, într-o piesă de mobilier dedicată.
Foto: <http://pers.tresoar.nl/bericht.php?id=25>

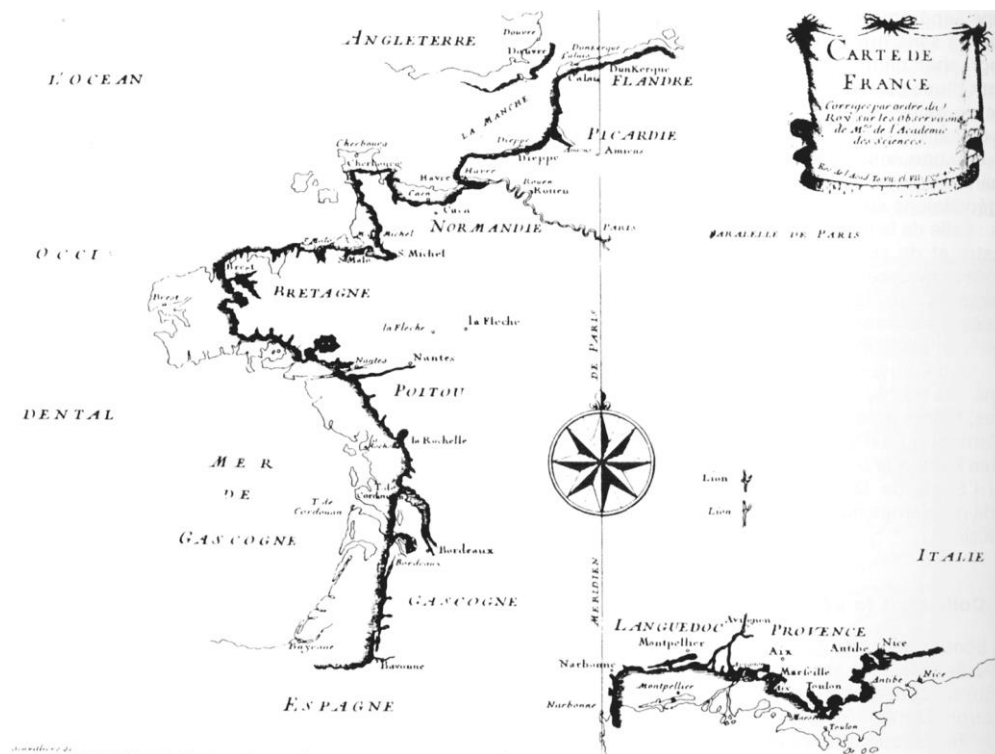


Fig. 12, Conturul Franței cartografiat de către Picard și Cassini, comparativ cu reprezentarea anterioară.
Foto: <https://www.tutorgigpedia.com>

Capitolul III

Perspectiva acestui studiu asupra limbajului cartografic

Anii 80 ai secolului trecut au adus o serie de interogări critice ale cartografiei, au marcat o schimbare de perspectivă asupra acestei discipline. Unul dintre autorii care au început acest demers a fost John Brian Harley, care a publicat în anul 1988 textul denumit "*Maps, Knowledge and Power*"⁴⁸, urmat în anul 1989 de "*Deconstructing the Map*"⁴⁹ iar în anul 1991 de titlul interogativ "*Can there Be a Cartographic Ethics?*"⁵⁰ John Brian Harley este un nume respectat al cartografiei, autor, împreună cu David Woodward al lucrării de referință "*The History of Cartography*"⁵¹. El reprezintă așadar vocea critică din interiorul disciplinei. Un alt autor din acest domeniu care a dovedit o atitudine critică a fost John Pickles, prin abordarea domeniului GIS din punctul de vedere al eticii și al politicii în "*Ground Truth*"⁵², în 1994. Denis Wood a fost curatorul unei expoziții denumită *The Power of Maps*, care a avut loc în 1992 la Cooper Hewitt National Museum of Design, iar în 1994 la muzeul Smithsonian. Lista autorilor care au început să privească critic spre fundamentele disciplinei cartografice a crescut de atunci exponențial. Rezultatul a fost conturarea unei noi perspective asupra acestui domeniu. Din această perspectivă a noului val de autori accepțiunea cartografiei ca știință, definită de un proces evolutiv, a început să fie pusă la îndoială în favoarea accepțiunii sale ca formă de comunicare, de limbaj. Unul dintre factorii declanșatori ai acestei viziuni a fost apariția proiecției Peters (fapt relatat mai pe larg în cursul acestui studiu), care a relevat o concluzie simplă: problema insurmontabilă a proiecției globului pe suprafața

⁴⁸ John Brian Harley, *Maps, Knowledge and Power*, din *Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge University Press, 1988, p. 277-312.

⁴⁹ John Brian Harley, *Deconstructing the Map*, **Cartographica**, 26, 1989, p. 1-20.

⁵⁰ Idem, *Can There Be a Cartographic Ethics?*, **Cartographic Perspectives**, nr. 10, 1991, p. 9-15.

⁵¹ *The History of Cartography*, University of Chicago Press, 1987- 2007

⁵² John Pickles, *Ground Truth*, Guildford Press, New York, 1994.

plană conduce la alegeri subiective. Teoria anterioară a cartografiei, așa cum apare în scrierea de referință a lui Max Eckert din 1921-1925, denumită “*Kartenwissenschaft*”⁵³ vede expresia cartografiei din prisma rolului său de comunicare a unor date, iar problematica acestei expresii se axează exclusiv pe capacitatea și limitele de percepție ale ochiului și creierului uman. Din acest punct de vedere, Max Eckert vine cu propuneri progresiste, interdisciplinare: (o hartă) “nu va provoca confuzie dacă gândirea sa este logică și designerul a fost atent nu doar la scara și scopul hărții ci și la capabilitatea ochiului și receptivitatea creierului (...). Ar fi un progres extraordinar dacă un cartograf științific și un psiholog ar proceda împreună la teste empirice care să decidă care hartă suprasolicită ochiul și creierul uman.”⁵⁴ Testele și studiile de psihologia percepției au început să ia amploare, dar în ceea ce privește cartografia, noul val de critici susțin că a fost o direcție de cercetare dacă nu greșită, măcar una particulară, care nu caută să înțeleagă decât o parte din problematica domeniului. Noul val de critici ai cartografiei din perspectiva interioară a profesiei încearcă să mute centrul de interes spre sensul hărților. Preocuparea legată de supraîncărcare a simbolurilor, de culori, de formă în general, apare secundară în raport cu relația dintre hartă și subiectul său. Problema apare datorită faptului că viziunea cartografului, care în redactarea hărții adoptă o anumită politică, este impusă privitorului ca un dat, nu ca o expresie subiectivă.

În anii 70 ai secolului trecut a fost inițiat “*Inuit Land Use and Occupancy Project*”, un demers care a reconstituit și documentat cunoștințele ancestrale ale populației indigene asupra teritoriului canadian cunoscut în acel moment ca Northwest Territory. Populația indigenă a făcut apel la tradiția orală și a construit o cartografie biografică a locurilor de vânătoare, a locurilor sacre, a spațiului în care existența lor era continuă din cele mai vechi timpuri. Această cartografie a demonstrat, conform proclamației coroanei britanice de la 1763 dreptul lor asupra unui teren de 2.000.000 kmp prin folosință și ocupare continuă, precedentă apariției coloniștilor. În prezent teritoriul se numește Nunavut și se află sub administrarea autonomă a populației inuite.

⁵³ Max Eckert, *Die Kartenwissenschaft*, de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1921-1925.

⁵⁴ *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009, p. 342.

Exemplul lor a fost și este urmat de populațiile indigene din toate colțurile lumii, care își redescoperă formele ancestrale de cunoaștere a teritoriului, propria formă de cartografie. Mișcările de acest tip, etnocartografice, contestă unilateralitatea reprezentărilor cartografice care folosesc denumiri, frontiere, date ale statutului actual ignorând situația precedentă colonialismului, de unde și de când alte denumiri, date, altă cunoaștere a lumii persistă în tradiția orală a indigenilor.

Ideea care se desprinde pe mai departe este aceea că reprezentările cartografice oficiale se referă la o anumită lume, dar oricine poate exprima felul propriu de a înțelege lucrurile printr-o cartografie proprie. Acesta este sensul în care artiștii au preluat limbajul cartografic, într-un număr din ce în ce mai mare. Denis Wood a compilat un catalog conținând numele a 218 artiști care s-au exprimat printr-o formă de limbaj cartografic, însoțit de o scurtă descriere a lucrărilor și abordărilor acestora⁵⁵. Cu toate că acest catalog nu are pretenții de exhaustivitate, cercetarea lui Wood are o semnificație multiplă. Autorul vine din interiorul disciplinei cartografice însă înțelege valențele de comunicare ale acesteia și zona de tangență cu arta, din prisma căutării relației între sens și expresie. Atitudinea lui se manifestă în planul criticii cartografice, în planul curatorial și în planul producției cartografice personale, exemplificată în acest studiu prin seria de reprezentări ale zonei rezidențiale Boylan Heights. Astfel, Denis Wood creează o punte între cartografia “oficială” și “outsideri”, cei care explorează limbajul cartografic. Din exteriorul profesiei, limbajul cartografic a început să fie văzut ca o formă de exprimare elocventă iar limbajul cartografic a devenit o resursă creativă.

În prezent există toate premisele abordărilor interdisciplinare. Din punctul de vedere al artistului vizual exemplele moderne și contemporane de exploatare a valențelor limbajului cartografic în sens artistic reiau legătura cu artefactele cartografice aparținând epocilor trecute, care au devenit între timp apreciate pentru caracterul lor de obiect de artă.

Abordarea interdisciplinară intersectează domeniul arhitecturii în zona preocupărilor legate de înțelegerea și reprezentarea spațiului, în

⁵⁵ Denis Wood, *Catalogue of Map Artists, Cartographic Perspectives*, nr. 53, 2006, p. 62-68.

preocupările legate de articularea unui limbaj propriu. Limbajul vizual, pus aici în discuție în tematica sa spațială, abordată de către arhitecți, cunoaște o nuanțare și o evoluție specifică în cazul limbajului cartografic. Cu aceeași tematică a înțelegerii și reprezentării spațiale, limbajul cartografic urmează aceleași epoci culturale și diferențe de opinii. Exprimările, expresiile cartografice sunt oglinda clară a curenților de gândire. Relația dintre mijloacele folosite în comunicare, evoluția tehnologică, relația cu spațiul și înțelegerea acestuia, impactul erei digitale, sunt probleme în care limbajul cartografic are conexiuni puternice cu preocupările arhitecților.

Dacă arhitectura reclamă o problemă de adaptare a limbajului la noile mijloace, la fel se întâmplă în cazul urbanismului sau în sens mai larg a preocupărilor multiple legate de oraș, după cum spune Kevin Lynch: “studiul orașelor nu are un limbaj de bază propriu. El împrumută mecanismele geografiei și arhitecturii dar acestea sunt doar parțial utile.”⁵⁶

Orașul determină un mod de viață, imprimă un curs destinului uman, într-o modelare și condiționare reciprocă. Experimentele didactice ale lui Denis Wood explorează orașul cu ajutorul unui limbaj cartografic. Evidențierea pe hartă a datelor fizice sunt însă în acest demers un rezultat ale unei abordări afective.

Viziunile diferite, antagonice, asupra arhitecturii contemporane se desfășoară pe câmpul de luptă al imaginii. Unul dintre subiectele disputei este cel al reprezentării vizuale, al rolului și formei sale în relație cu spațiul și arhitectura. Mai mult însă decât funcția sa reprezentativă, imaginea este văzută încă unanim ca mijloc de cunoaștere și de creație. Problema care se pune este de adaptare a limbajului vizual la noile înțelegeri fenomenologice. În ce măsură limbajul vizual tradițional este încă util comunicării sau creației, în ce cazuri și dacă acest limbaj își pierde puterea evocatoare, sunt câteva dintre întrebările care se pun în prezent. De asemenea, rămâne de văzut dacă se poate vorbi despre o nouă epocă în derulare, care va conduce într-un final la o situație asemănătoare cu aceea descrisă de către Marshall McLuhan în cazul apariției tiparului. *Galaxia Gutenberg*⁵⁷, cum a fost denumită de autor

⁵⁶ Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984, p. 345.

⁵⁷ Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975.

această nouă epocă a marcat o schimbare a înțelegerii umane a realității prin intermediul textului multiplicat. A urmat apoi *Galaxia Marconi*, cum denumește autorul epoca apariției comunicării mass media. S-a ajuns la formula “*The medium is the message*”, care înseamnă că “efectele psihice, culturale și sociale ale preponderenței unui anumit mijloc de comunicare (auditiv, vizual sau audio-vizual) s-au datorat *nu conținutului* transmis ci utilizării mijlocului *ca atare* (și care era privit până acum ca un simplu canal *neutru* de transmitere a unui anumit mesaj). Observația surprinzătoare pe care o face și pe care o demonstrează McLuhan, este deci aceea că mijlocul folosit exercită și el, deși pe alt plan, o influență formativă asupra subiectului receptor prin aceea că îi modifică deprinderile perceptuale și structura spirituală *indiferent de conținutul comunicat.*”⁵⁸ În acest sens se pune întrebarea dacă nu cumva această criză a limbajului nu este un simptom al crizei mesajului, adepții desenului, ai schiței tradiționale fiind nu împotriva mijloacelor digitale de producere a imaginilor ci împotriva efectelor pe care acestea sunt susceptibile a le produce: uniformizare, globalizare, pierderea identității, ignorarea specificului local.

Din perspectiva noii generații de arhitecți, această atitudine este de modă veche, refractară la nou. Punctul de vedere din care desenul tradițional se vede cu totul depășit, este exprimat de către William J. Mitchell, fost decan al departamentului de Arhitectură de la MIT. Articolul său cu titlul similar cu cel al lui David Ross Scheer “*The Death of Drawing*” argumentează că saltul tehnologic produs de apariția computerului conduce la o abordare diferită a arhitecturii. Tehnica digitală nu influențează doar reprezentările arhitecturale ci produce mutații la nivelul embrionar al conceptului proiectului de arhitectură. Capacitatea de a modela forme virtuale duce, în opinia lui Mitchell la trecerea în desuetitudine a tradiționalului plan, ca mijloc de expresie al spațiului. Novak declară:

„Plan, secțiune, elevație, axonometric, perspectivă, urme de pigment trasate de hârtia texturată, riglă și compas, au fost probabil potrivite ciclurilor și epiciclurilor universului ptolemaic, copernican sau galilean sau chiar elipselor universului Keplerian, dar sunt complet neajutorate în

⁵⁸ Victor Ernest Mașek, *Prefața la Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975, p.14.

descrierea traiectoriilor particulelor subatomice, sau a formelor valurilor de gravitație rezultate din ciocnirea găurilor negre. Odată ce acest lucru este observat, este deja clar că planul este mort deoarece lumea lui este depășită.”⁵⁹

De altfel spațiul însuși suferă modificări odată cu apariția mediului virtual. Rowan Wilken, în lucrarea sa “*Teletechnologies, Place and Community*”⁶⁰, grupează afirmații sugestive în acest sens. Mitchell, citat aici, afirmă: „worldwide computer network – agora electronică – subversionează, înlocuiește și redefinește în mod radical noțiunile noastre de întâlnire, loc, comunitate și viață urbană.”⁶¹ Meyrovitz declară: ”unde ne aflăm fizic nu mai determină unde ne aflăm și cine suntem din punct de vedere social”⁶², iar arhitectul olandez Rem Koolhaas susține nici mai mult nici mai puțin că: ”singurul spațiu care contează în timpurile noastre este cel la care ne putem conecta prin computer.”⁶³

Apariția spațiului virtual induce o nouă percepție asupra spațiului fizic. Se poate vorbi despre o dematerializare a acestuia din urmă. Această dematerializare a început odată cu “secolul vitezei”, când distanțele s-au relativizat odată cu preocuparea de a stabili noi și noi recorduri de parcurgere a spațiului între diversele puncte A și B. În prezent, se folosește expresia “un click distanță”, care definește tendința spațiului virtual de a depăși limitele fizice de parcurgere a spațiului terestru. Preocupările arhitecților noii generații susțin că raportarea la spațiul terestru este și ea una depășită. În viziunea lor, acest mod de înțelegere ține de o optică revoluționară, a raportării arhitecturii la scara umană. Forma umană tinde să-și piardă rolul (consacrat de la Vitruviu la Corbusier) de principiu fundamental al arhitecturii, din momentul în care fizicul pierde teren în fața virtualului, iar arhitectura își schimbă orientarea dinspre “bricks” înspre “bits.”⁶⁴ Din moment ce aspectul fizic, formal, este decăzut din rolul său fundamental în arhitectură, celebrul dicton al lui Louis Sullivan “*form follows function*” este

⁵⁹ Rowan Wilken, *Teletechnologies, Place and Community*, Routledge, New York., 2011, p. 119.

⁶⁰ *Ibidem*, p.119.

⁶¹ *Ibidem*, introducere.

⁶² *Ibidem*

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Rowan Wilken, *Teletechnologies, Place and Community*, Routledge, New York., 2011, p. 120.

la rândul lui depășit, în perspectiva aceste viziuni asupra arhitecturii contemporane.

Dincolo de căutarea zonei de intersecție dintre arhitectură, cartografie și arta vizuală în reprezentările cartografice urbane pe parcursul diferitelor epoci culturale, definirea acestei zone în contemporaneitate și în viitorul apropiat este o temă în sine. Evoluția mijloacelor tehnice produce mutații greu de anticipat în mediul cultural.

Capitolul IV

Reprezentări cartografice în perspectivă istorică

Fragmentul din plăcuța de lut reprezentând orașul Nippur

Unul dintre cele mai vechi planuri urbane cunoscute la ora actuală este cel desenat pe o tăbliță de lut în jurul anului 1400 î.e.n., care surprinde un fragment al orașului sumerian Nippur. (Fig. 1) Diferite reprezentări, datând încă din paleolitic, cum sunt cele de la Valcamonica sau Catal-Huyuk au ca subiect posibil imaginea, forma așezărilor umane, însă această interpretare este incertă. În cazul tăbliței de la Nippur, lucrurile sunt foarte clare, schița este foarte lizibilă iar limbajul folosit are corespondențe puternice în formele actuale de limbaj cartografic

Contextul sau funcția referențială, este printre primele aspecte analizate în cazul unei forme de limbaj în decursul acestui studiu, iar în cazul de față această analiză poate folosi date istorice preliminare. Datorită faptului că scrierea cuneiformă a babilonienilor, sumerienilor, akkadienilor folosea drept suport tăblițe de lut, multe informații despre această parte a istoriei încă se păstrează.

Importanța orașului Nippur a fost una spirituală, el ne fiind un centru politic sau militar. Orașul a fost fondat în jurul anului 5000 î.e.n. și abandonat se pare în jurul anului 800 e.n. În momentul când a fost abandonat acesta avea o populație majoritară musulmană. Mii de tăblițe de lut au fost descoperite, acestea conținând texte religioase, administrative, medicale, iar printre acestea o astfel de reprezentare, unică, a orașului.

Despre această plăcuță de lut, Mumford Lewis⁶⁵ spune că ne oferă o privire spre orașul antic. Acest fapt se datorează abilității (civilizației sumeriene) de a transpune în plan forme neregulate fără a le reduce la un simbol convențional. Planul de la Nippur arată dispoziția elementelor care

⁶⁵ Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, p. 94.

definesc orașul, porți, ziduri, temple, canale și dovedesc capacitate de sinteză și reprezentare. Aspirația umană spre găsirea unui limbaj universal este dovedită încă din acele timpuri prin existența acestei plăcuțe de lut. Periodic, această aspirație se manifestă, în diferite perioade și culturi la diverse niveluri. Se pot aminti aici harta metroului londonez sau desenul conceput de Carl Sagan pentru a fi trimis în spațiu. (Fig. 2)

Tăblița de lut de la Nippur, fără a fi o realizare artistică, poartă o mare încărcătură culturală, ca semnal peste timp al unei civilizații. Împreună cu codul lui Hammurabi precum și cu celelalte tăblițe descoperite, care conțin texte cu tematici dintre cele mai diverse, se poate astăzi înțelege această civilizație și aprecia rolul ei important în evoluția umanității.

Forma Urbis Romae, planul severin al Romei

Un precedent al planului roman denumit *Forma Urbis Romae* a fost creat odată cu realizarea *hărții lui Agrippa*, o hartă a lumii care însă a dispărut, despre ea păstrându-se doar relatări ale martorilor din epocă. Dimensiunile hărții lui Agrippa nu sunt cunoscute, dar se presupune că avea o formă rectangulară. Se crede că înălțimea ei era între 2 și 3 metri, iar lățimea, ceva mai mare. Se presupune de asemenea că avea, precum hărțile moderne orientarea cu nordul în partea de sus. Nu se știe dacă era pictată sau gravată în marmură, precum *harta Severină*.

Forma Urbis Romae sau *harta Severină* a fost un proiect impresionant pus în operă sub conducerea Împăratului roman Septimius Severus între anii 203 și 211 e.n. Mărimea acesteia era de 18/13 m și era alcătuită din 150 de plăci din marmură. (Fig. 3, 4) A fost montată pe peretele interior al Templului Păcii. Acest templu, dedicat Împăratului Vespasian în anul 75 e.n. a ars în anul 192 e.n., iar odată cu reparațiile efectuate s-a instalat și planul din marmură al Romei. Scara la care a fost reprezentat orașul era de 1/240. O astfel de detaliere permitea reprezentarea planurilor fiecărei clădiri din perimetrul cuprins pe această hartă. Deși a fost distrusă în timpul evului mediu, aproximativ 10-15 procente din suprafața acesteia s-a putut recupera,

păstrându-se astăzi la Palazzo dei Conservatori sub forma a peste 1000 de fragmente⁶⁶. Primele fragmente au fost descoperite în momentul în care s-a decis excavarea Forumului Roman, în 1562. Cardinalul Farnese, un om de cultură și un pasionat al istoriei a strâns în colecția sa aproximativ 250 de fragmente, pe care le-a catalogat. Suprafața terestră reprezentată pe *harta Severină* este de aproximativ 13,5 kmp. Tradiția romană cunoaște și alte reprezentări cartografice urbane, din care s-au păstrat diverse fragmente. Nu există însă informații despre amplitudinea acestora. Comparând însă fragmentele păstrate din alte planuri cu cele păstrate ale planului Severin se observă asemănări și particularități. Datorită dimensiunilor sale impresionante și a montării pe un perete vertical, receptarea hărții trebuie să fi fost dificilă. Citirea ei nu se putea face în detaliu, ținând cont de faptul că limita ei superioară se afla la 13 metri de sol. Din această cauză lucrarea poate transcede către un caracter decorativ, utilitatea sa fiind greu de susținut. Caracterul acesta, de semn vizual, poate fi abordat în termeni de relație cu un anumit context, implicând termeni precum “putere”, “cultură”, “preferințe” și “posibilități”.

Fragmentele unor alte planuri romane care au fost descoperite păstrează unele constante ale convențiilor de reprezentare. Se pare că scara de 1/240 era o astfel de constată. O altă constantă era de a reprezenta zidurile prin două linii paralele. Aceste linii duble se aflau la o distanță egală care nu reflecta grosimea reală a zidurilor. În mod diferit, majoritatea clădirilor din *planul Severin* au parte de o tratare simplificată, zidurile lor fiind reprezentate printr-o singură linie. Acest fapt a avut drept consecință o pierdere de informații; zidurile nu mai pot fi distinse cu ușurință de alte linii care apar pe plan. Liniile duble nu au dispărut însă de pe această impresionantă reprezentare a Romei. De această convenție au parte clădirile importante, templele, băile, amfiteatrele, clădirile publice în general. Uneori spațiul dintre aceste linii era excavat pentru a scoate în evidență chiar mai mult clădirea respectivă. Cercetătorii din Palazzo dei Conservatori au găsit

⁶⁶ Mai exact 1194 de fragmente *Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods* edited by Richard J. A. Talbert, Richard Watson Unger, Brill, Leiden, 2008, p. 68.

urme de vopsea roșie în unele din aceste adâncituri însă acestea ar putea fi rezultatul unei intervenții mai recente.

Dintre clădirile publice însă, teatrele și amfiteatrele au parte de un alt sistem de reprezentare în acest plan. Spre deosebire de restul clădirilor care sunt desenate printr-un plan de la nivelul solului, aceste spații destinate spectacolului sunt reprezentate printr-o perspectivă verticală abstractă, în care trebuiau să apară informații despre dispunerea scaunelor și a locurilor destinate publicului. Convenția nu este unitară și nici nu este apriori stabilită, părând că s-a lăsat la latitudinea sculptorului. Din această cauză apar diferențe între o reprezentare și alta, între o placă de marmură și alta, caz în care este vorba, cel mai probabil, de autori diferiți. Un alt caz în care nu a existat o abordare unitară și un set de convenții standardizat este cel al apeductelor, care apar uneori desenate într-o formulă "arhaică" fiind văzute dintr-o perspectivă atât verticală cât și orizontală, imaginea conținând și elevația arcelor care susțineau construcția.

După cum scria Ovidiu, "Romanae spatium est urbis et orbis idem"⁶⁷ (circuitul Romei este circuitul lumii), așadar o astfel de reprezentare monumentală a Romei își avea rațiunile sale pe deplin justificate în optica cetățenilor săi.

Dimensiunile planului de marmură Severin au fost impresionante. Pentru o apreciere a acestora stă mărturie încă zidul pe care planul din marmură a fost montat. Acesta se păstrează și se pot încă observa orificiile în care se aflau piesele de bronz care susțineau plăcile de marmură. (Fig. 5) De asemenea, minuțiozitatea de care au dat dovadă autorii precum și volumul de muncă implicat sunt caracteristici imperiale, dovedite de extraordinarele realizări romane, din orice domeniu. Roma avea însă ca o caracteristică importantă pragmatismul, organizarea practică. *Forma Urbis Romae* se încadrează însă mai greu într-o astfel de paradigmă. Utilitatea acestei hărți nu era principala sa calitate. Faptul că mărimea ei împiedica observarea detaliilor este doar unul dintre aspectele care conduc la această concluzie. Un

⁶⁷ Claude Nicolet, *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*, University of Michigan Press, 1991, p. 9.

alt factor care pune scopul “informativ” al hărții sub semnul întrebării este acela că harta nu reprezenta cu exactitate situația “din teren”. Precum autorii primelor atlase de mai târziu compilau informații din surse romane, arabe, cu informații noi obținute din călătorii, se pare că și informațiile conținute în planul Severin provin din surse diferite și nu dintr-un proces unitar de măsurare și relevare a orașului. Roma reprezentată pe acest plan pare să combine caracteristici ale unor epoci diferite. Monumentul cel mai recent care apare pe hartă este Septizodium, construit în 203 e.n., dar unele aspecte ale orașului sunt reprezentate în forma lor preseverină. Porticus Octavie, spre exemplu, apare în forma sa din timpul lui Augustus, precedând cu două secole momentul realizării hărții. Un alt exemplu este *Lacus Iuturnae*, reprezentat în forma sa din primul secol e.n. Un alt strat de informație conținut de acest plan al Romei este cel al inscripțiilor. Dacă denumirile clădirilor publice sunt o prezență logică și necesară, numele proprietarilor unor clădiri, immortalizate pe harta din marmură sunt o intervenție contradictorie. Contradicția rezidă în faptul că deși materialul și punerea în operă sunt de natură să dăinuie peste secole, acuratețea acestor informații era menită a fi periclitată încă din timpul realizării hărții, odată cu schimbarea unor proprietari.

Forma Urbis Romae este mai mult decât o cartografiere a orașului, este o operă care încorporează spiritul Romei Antice. Amploarea acestei întreprinderi are corespondențe în toate vestigiile acestei “capitale a lumii”, în opere arhitectonice, construcții utilitare, texte enciclopedice. Într-un sens, soarta acestei reprezentări urbane este similară cu cea a orașului însuși, ruinat, reconstruit, restaurat. Povestea reconstituirii planului de marmură, sarcină asumată în prezent de Universitatea Stanford (Fig. 6) este legată de numele arheologului Rodolfo Lanciani, care la sfârșitul secolului al XIX-lea a dedicat opt ani reconstituirii planurilor Romei Antice. Lanciani nu numai că a folosit printre sursele de informații fragmentele planului Severin dar a și denumit lucrarea sa monumentală, publicată în 1901, *Forma Urbis Romae*. (Fig. 7). Secolul al XVIII-lea a fost martorul unui episod în care acest plan al Romei a devenit sursa de inspirație a artistului Giovanni Battista Piranesi, implicat de asemenea în producția celebrei hărți romane realizată de Nolli.

Mozaicul de la Madaba

Odată cu Eneida se naște un nou mod de înțelegere a lumii prin explorare și de memorare a acestei experiențe, sub forma unui "periplu". Un periplu presupune o colecție de locuri geografic disparate, legate între ele printr-o descriere continuă, o narațiune care leagă reperatele călătoriei. O hartă de felul celei de la Madaba este, într-un sens un suport al pelerinilor creștini care, vizitând locurile sfinte printre care și acest lăcaș de cult aveau sub picioare o hartă care urmărea drumul lor, împreună cu reperatele cele mai importante. (deși cuvântul "repere" nu era probabil în uz atunci, ei se raportau în alt mod la locurile cu încărcătură spirituală).

Mozaicul din Madaba (Fig. 10,11), aflat astăzi pe teritoriul Iordaniei, oferă o perspectivă asupra lumii bizantine. În această reprezentare Ierusalimul ocupă un loc central, cum de altfel se obișnuia în hărțile medievale. Imperiul Bizantin marchează trecerea de la antichitate spre evul mediu. Artefactele, vestigiile artistice demonstrează o schimbare de abordare și concept, vizibile încă din vremea Împăratului Constantin.

Mozaicul a fost descoperit în secolul al XIX-lea, când s-a inițiat procesul de construcție a unei biserici creștine pe locul unde se aflau ruinele cunoscute ale unui vechi lăcaș de cult (creștinii neavând atunci dreptul la alegerea unei alte locații). În timpul perioadei bizantine, din 324 până la cucerirea persană din 614, Madaba a fost aproape de granița estică a provinciei Palestina, cea mai mică provincie a Imperiului Bizantin. Când creștinismul a fost adoptat ca religie în Imperiu administrația guvernării a fost dublată de o administrație ecleziastică. Alegerea realizării unei reprezentări cartografice într-o biserică poate fi efectul acestui rol administrativ pe care episcopii îl aveau în Imperiul Bizantin.

Arta mozaicului este definitivă pentru perioada bizantină a Imperiului Roman. Dintre tehnicile decorative murale, mozaicul se pretează mai greu unei reprezentări cartografice, însă fiind modul de expresie predilect al

civilizației bizantine problema de compatibilitate (imaginată ca atare mai degrabă din perspectivă contemporană) a fost depășită, în cazul mozaicului de la Madaba cu grație și virtuozitate.

Reprezentarea cartografică din Madaba este cea mai cunoscută însă nu este singura care atinge acest subiect. În Iordania, în apropierea localității Madaba se află situl arheologic de la Um-er Rasas, fosta localitate antică *Kastron Mefaa*, loc important pe traseul pelerinilor creștini. Aici, mai multe biserici creștine au fost decorate cu un pavaj realizat în tehnica mozaicului. În ruinele bisericii Sfântul Ștefan se află un mozaic decorativ, de forma unui covor. Un fapt interesant și un element comun cu harta din Madaba este dat de prezența pe manșeta acesui “covor” a unor reprezentări urbane. Orașele sunt grupate însă după provinciile de care aparțin, fără caracter topografic, așa cum sunt figurate în mozaicul din Madaba. Centrele urbane importante printre care și Ierusalimul, sunt simbolizate folosind o imagine de sinteză care conține repere arhitecturale specifice fiecăruia. (Fig. 12)

În căutarea corespondențelor culturale în alte zone ale civilizației bizantine, nu se poate ocoli noua capitală a împăraților romani creștini, această caracteristică iconografică putând fi observată în mozaicul bisericii *San Apollinare Nuovo* din Ravenna. Ctitorit de către Teodoric (493-596) lăcașul de cult conține o impresionantă decorațiune murală în tehnica mozaicului. Printre temele conținute de această lucrare se află și reprezentarea orașelor Ravenna (Fig. 13), simbolizat printr-o imagine a palatului lui Teodoric și o reprezentare a portului acestui oraș, *Classe*. (Fig. 14)

Ierusalimul, așa cum apare în harta din Madaba este reprezentat la o altă scară, comparativ cu restul hărții (dacă se poate aminti acest aspect “tehnic” în cazul unei reprezentări cartografice bizantine), ca o vigneta.⁶⁸ Deși orașul era delimitat de fortificații rectangulare, reprezentarea sa este de formă eliptică, specifică simbolismului bizantin. Comparativ cu celelalte localități, reprezentate simbolic, orașul sfânt al creștinătății este descris printr-un plan

⁶⁸ De fapt, în *The Illustrated Atlas of Jerusalem*, autor Dan Bahat și Chaim T. Rubinstein, Carta, Jerusalem 1996, p. 76, autorii atribuie unor cercetători afirmația conform căreia scara la care ar fi reprezentat orașul ar fi de 1:1613.

ușor de interpretat, chiar dacă pentru realizatorii operei convențiile actuale legate de perspectivă sau scară nu erau cunoscute. Situat în mijlocul hărții, cum de altfel sa va obișnui în perioada medievală, Ierusalimul este amplificat, astfel încât, coroborat cu relatări din perioada respectivă, planul, clădirile pot fi identificate într-o proporție însemnată. După elementele care apar în imagine lucrarea poate fi datată în secolul al VI-lea e.n. Sistematizarea romană, al cărei rezultat împarte orașul în două, de la nord la sud, sub forma unei alei mărginită de o elegantă colonadă, se poate vedea pe harta bizantină a Ierusalimului (Fig. 8, 9). *Cardo Maximus* este o denumire generică aplicată aleilor care străbăteau orașele romane de la nord la sud, în general cea mai importantă arteră a orașelor. În unele cazuri, *Decumanus*, strada care străbătea orașul de la est la vest avea un rol principal, din cauza determinărilor geografice, ale reliefului. *Cardo Maximus* din Ierusalim are o replică în partea de est. Un loc primordial ocupă, în harta de la Madaba, Biserica Sfântului Mormânt, lăcaș de cult ctitorit de către Constantin cel Mare. În cazul orașului Ierusalim nu s-a putut încă demonstra existența aleii perpendiculare, *Decumanus*. În momentul în care romanii au cucerit orașul în anul 135 e.n. acesta avea deja secole de istorie, trecuse prin etape succesive de dezvoltare și distrugere, dintre care cele mai importante momente identificate sunt cel al primului templu, (1000 – 586 î.e.n.) și al celui de-al doilea templu (538 î.e.n. – 70 e.n.). În anul 130, împăratul Hadrian a vizitat orașul și a decis să-l reconstruiască, denumindu-l *Aelia Capitolina*. Această decizie a marcat caracterul orașului, dar s-a suprapus pe o situație existentă. Astfel, deși, printr-un efort considerabil s-a nivelat (prin umplere) dealul Golgotei, unde s-a construit un templu al Afroditei iar în apropierea lui un forum, acesta nu se afla, conform tiparului roman la intersecția unei *Cardo* și a unei *Decumanus*. *Cardo Maximus* trecea prin fața templului Afroditei și se încheia în dreptul Forumului. Grigore Arbore spune că “influența organizării taberelor militare asupra structurilor urbane s-a manifestat acolo unde cantonamentele, întăriturile aveau un caracter staționar, (castra stativa), mai ales în zona de frontieră a imperiului.”⁶⁹ Ierusalimul îndeplinește aceste criterii, găzduind, la marginea imperiului legiunea a X-a,

⁶⁹ Grigore Arbore, *Cetatea Ideală*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 18.

timp de 200 de ani. Totuși, nici chiar fortul acestei legiuni nu avea artera est-vest, deși o arteră nord-sud exista, corespunzând unor porți, dispărute azi. Cel puțin în cadrul forturilor Decumanus era însă aleea secundară, în general.

Recunoașterea valorii acestei reprezentări cartografice nu a avut loc imediat după descoperire. Din păcate în procesul de construcție a noii biserici s-au distrus încă părți din mozaic. Preotul Kleopas Koikylides, bibliotecarul din acea vreme al Patriarhiei creștine ortodoxe din Ierusalim a semnalat importanța descoperii, pe care a început să o promoveze prin realizarea unor stampe menite a sublinia valoarea acestei descoperiri și a o populariza. Prima reproducere color a fost difuzată în 1906.

Harta din Madaba prezintă Ierusalimul dintr-o perspectivă vestică. Pentru a facilita vizibilitatea unor clădiri sau aspecte definitorii ale orașului, autorul a făcut însă uneori rabat de la regula care supune perspectivei orientarea obiectelor pe hartă. Astfel, colonadele care mărginesc *Cardo Maximus* sunt “desfăcute”, șirul vestic de coloane fiind reprezentat răsturnat. Coloana care se afla în piațeta din fața porții Damascului este reprezentată din perspectivă sudică, iar Biserica Sfântului Mormânt este de asemenea reprezentată din perspectivă estică, (rasturnată), pentru ca fațada, intrarea dinspre *Cardo Maximus* să devină vizibilă.

Abordarea creștină, biblică, este vizibilă imediat pe *harta din Madaba*. Autorul a localizat însă siturile antice și cele biblice folosind ca reper rețeaua modernă a drumurilor romane. Locurile importante ale Vechiului Testament apar pe hartă, se pot vedea încă “stejarul lui Mamre”, “fântâna lui Iacob”, “deșertul lui Yin”, repere ale “Exodului”. Din Noul Testament sunt reprezentate “Grădina Ghetzimani”, “Beth Abara”, locul botezului Sf. Ioan. Harta prezintă însă și informații “practice”, drumuri, popasuri, locuri de trecere cu barca ale râului Iordan.

Conform unei inscripții care a supraviețuit, costul lucrării a fost suportat de către locuitorii orașului. Efortul implicat a fost masiv. S-au folosit 8 culori diferite pentru piesele din mozaic, plus zece tonuri diferite ale pieselor roșii și albastre. Dată fiind dimensiunea estimată a hărții s-au folosit aproximativ 2 300 000 de piese. Dacă un meșter mozaicar reușește să monteze 200 de

piese într-o oră, s-a calculat că a fost nevoie de trei asemenea meșteri care, lucrând câte 12 ore pe zi, să fi finalizat lucrarea într-un an.

În prezent, secțiunea orașului Ierusalim reprezentată în mozaicul de la Madaba se reduce la un nucleu istoric. Extinderea urbană a Ierusalimului este de dată relativ recentă, păstrându-se încă fotografii aeriene realizate de către armata britanică, sub al cărei protectorat s-a aflat orașul până la jumătatea secolului al XX-lea, în care colinele înconjurătoare, astăzi ocupate de țesătura urbană, erau încă acoperite doar de vegetație. Acest perimetru istoric al orașului poartă încă încărcătura istorică și spirituală dobândită în două milenii și jumătate de istorie. Disputat ca nucleu spiritual de către trei religii și locuit de patru comunități distincte, centrul vechi al orașului a conservat în mod surprinzător structura cristalizată în secolul al VI-lea, de când datează mozaicul de la Madaba. Se spune că din turnul bisericii reformate aflate nu departe de Biserica Sfântului Mormânt, perspectiva care se oferă vizitatorului se aseamănă mult cu imaginea care apare în mozaicul istoric. Multe din reperele prezente în acest mozaic există încă, iar celelalte, precum colonada care marca axul central nord sud, redescoperită prin săpături arheologice pe scurte secțiuni, reușește să amintească și să indice prezența și monumentalitatea ei din secolul al VI-lea.

În mozaicul de la Madaba, reprezentarea orașului Ierusalim nu este singulară. Cu un grad mai mic de detaliere, alte orașe precum Askalon, Gaza, (Fig. 15, 16) sau Betlehem sunt prezente în această descriere a Țării Sfinte. Folosind simboluri arhitecturale sau legate de istoria creștină, aceste reprezentări reușeau să transmită privitorilor un anumit caracter, o anumită imagine, să informeze.

Harta "Peutingeriană"

Denumită astfel după anticarul și iluministul german Konrad Peutinger, care a descoperit-o în secolul al XV-lea, *Tabula Peutingeriana* este o reprezentare cartografică unică din mai multe puncte de vedere, astăzi fiind inclusă în patrimoniul UNESCO, Memory of the World Register, și păstrată la

Hofburg, Biblioteca Națională a statului austriac din Viena.

Primul aspect care frapează la această hartă este formatul ei. Fiind un sul de pergament ale cărui dimensiuni sunt de 0,34 m lățime și 6,75 m lungime, face ca forma rezultată să fie puțin uzuală în reprezentările cartografice terestre. În acest dreptunghi foarte alungit a fost integrată toată lumea cunoscută, iar deformările inevitabile în acest proces fac ca la prima vedere, cel puțin, harta să fie greu de înțeles. Odată înțeleasă natura acestei hărți, lucrurile încep să se clarifice. *Tabula Peutingeriana* este “un strămoș” al reprezentărilor de tip topologic, cum sunt de pildă hărțile metroului sau ale transportului în comun de astăzi. Cu mult înainte de aceste mijloace moderne de transport, romanii construiseră o rețea de drumuri care străbăteau toate provinciile imperiului. *Tabula Peutingeriana* este de fapt o hartă rutieră, care a păstrat informațiile necesare călătoriei, făcând abstracție de raportul de scară între dimensiunile reprezentate și dimensiunile reprezentării.

Proverbul „toate drumurile duc la Roma” are pe această hartă o acoperire literală, (Fig. 17) distanțele către diferitele orașe ale lumii fiind măsurate de la acest punct nodal. Reprezentarea localităților pe *harta Peutingeriana* se face prin simboluri sau iconografic, prin detalierea unor caracteristici specifice. Astfel, este interesant de studiat gradul de simbolizare sau reprezentare iconografică al orașelor, mai ales prin prisma faptului că această hartă este o copie medievală având ca origine o hartă romană. Între perioada romană, care poate fi datată ca anterioară anului 79 e.n., deoarece pe această hartă apare încă orașul Pompei și perioada medievală în care se presupune că această copie a fost realizată, copiile succesive au adăugat informații, probabil că au și pierdut din detalii, au păstrat caracterul scrierii și cifrelor romane, pe scurt au suprapus diferite culturi pe aceeași imagine. Din această cauză, devine interesant de văzut, spre exemplu, că orașele relativ mici beneficiau de reprezentare printr-un simbol comun, neutru. Acest simbol este dat de imaginea a două turnuri. În această categorie intră orașe care sunt greu de așezat în aceeași categorie fără a înțelege dimensiunea temporală care a intervenit în realizarea acestei

hărți. Astfel, harta conține același simbol în dreptul orașului Pompei (dispărut în anul 79 e.n.), orașul Napoca și orașul Ierusalim, (Fig. 19) care în perioada medievală apărea ca centru al lumii, ca un oraș de cea mai mare însemnătate spirituală. Este cu atât mai curios cu cât harta suferise intervenții creștine sau măcar bizantine, vizibile în cazul orașului Constantinopol, care are ca reper columna lui Constantin, ridicată în anul 330 e.n. (Fig. 18), sau prin reprezentarea orașului Ravenna, capitală a Imperiului Roman de Vest începând cu anul 402, folosind o imagine elaborată a unui lăcaș de cult. (Fig. 19)

Aceste informații contradictorii conferă, din nou, din alt punct de vedere, unicitate acestei reprezentări. Fiind, după unele păreri, o reprezentare care a derivat din celebra hartă a lui Agrippa, pomenită anterior în contextul *planului Severin al Romei, Tabula Peutingeriana*, este unicul exemplar supraviețuitor al unui întreg gen de reprezentări, denumit „cursus publicus”. Acest exemplar, prin straturile succesive de informații preluate, adăugate, pierdute este un martor istoric al evoluțiilor reprezentărilor cartografice. Copie datată în secolul al XIII-lea, realizată de către un călugăr din Colmar, a fost descoperită de Konrad Peutinger, personaj iluminist, a fost copiată și publicată de către Ortelius în anul 1598, reușind astfel un salt peste timp, asemeni hărților ptolemaice. Spre deosebire de abordarea lui Ptolemeu, care a influențat decisiv evoluția reprezentărilor geografice și a limbajului cartografic, *Tabula Peutingeriana* a rămas singulară, un vestigiu al epocilor revoluționale. Abia în epoca recentă, hărțile sistemelor de transport reiau legătura cu acest tip de limbaj, folosit de către romani.

Trei reprezentări din 1500, trei direcții distincte; Planul Veneției gravat de Jacopo de Barbari, Planul orașului Imola, desenat de Leonardo da Vinci, planul Veneției din cartea de navigație a lui Piri Reis

Până în anul 1490 reprezentările urbane erau de ordinul zecilor. În perioada Renașterii numărul reprezentărilor urbane a crescut semnificativ.

Orașele au devenit subiectul reprezentărilor cartografice, fiind capitale

culturale, politice sau economice ale Europei și puncte cheie din punct de vedere militar. Reprezentarea orașelor ca simbol al puterii și posesiunii teritoriale este vizibilă încă în frescele din Palazzo della Signoria, Florența, care transmiteau mesajul puterii familiei Medici. La Vatican, în “Sala dalle Carte Cartografiche”, hărțile orașelor evocă istoria ecleziastică și proclamă Italia ca “patria mamă” a catolicismului.

Reprezentarea orașelor implica o caracterizare a lor, subliniată de teoriile umaniste. Leonardo Bruni, cancelar al Republicii Florentine între 1427 și 1444 spunea: “Florentinii sunt în asemenea armonie cu acest nobil și deosebit oraș încât pare că ei nu ar fi putut să locuiască altundeva. Nici orașul, atât de meșteșugit alcătuit, nu ar fi putut să aibă alt tip de locuitori.”⁷⁰

Un exemplu ilustru de reprezentare urbană este cel al imaginii Veneției realizată de Jacopo de Barbari. (Fig. 24) Acest artist ocupă un loc special în contextul epocii sale. Deși datele biografice sunt puține, iar dintre acestea lipsesc chiar anii nașterii și ai dispariției sale, Jacopo de Barbari a lăsat în urmă câteva lucrări de referință și a funcționat ca un element de legătură între arta venețiană și arta germană, unde a locuit la un moment dat. Printre puținele picturi atribuite lui se află primul trompe l'oeil al picturii renascentiste, un panou de 52/42,5 cm, aflat la Alte Pinakothek, în Munchen. Influența sa a fost însă mai puternică în cazul tehnicii gravurii și în mod special al gravurii în lemn. O astfel de operă, ale cărei matrițe se păstrează la Muzeul Correr din Veneția este tocmai reprezentarea Veneției. Matrițele, șase plăci din lemn care împreună acoperă o suprafață de 4 mp, înnegrite datorită cernelii folosite la imprimare, sunt în sine un obiect impresionant. Dintre imprimările originale se mai păstrează doar 11 exemplare.

Realizarea tehnică a acestei opere a presupus un efort major și depășirea unor dificultăți inerente epocii și tehnologiei disponibile. Fiecare clădire a Veneției este vizibilă pe această hartă, reprezentată într-o perspectivă cu orizont supraînălțat. Pentru această realizare a fost nevoie de un amplu studiu în teren, a fost nevoie de nenumărate schițe, făcute după cum se pare din turnurile și clopotnițele orașului. Spre deosebire de un plan, acest tip de perspectivă folosit de Jacopo de Barbari oferă nenumărate detalii

⁷⁰ *History of Cartography*, University of Chicago Press, vol. 3, p. 680.

arhitecturale și cere un volum imens de muncă. În afara nenumăratelor detalii cum ar fi ferestre, porți, acoperișuri, s-au numărat nu mai puțin de 10 000 de coșuri de fum. Aceste reprezentări minuțioase conferă acestei opere o dublă calitate, de act artistic și de sursă documentară, aducând în ochii contemporanilor un oraș pe care l-au văzut Giorgione, Tițian, Bellini, Mantegna sau alți iluștri artiști venețieni sau vizitatori ai orașului.

Un merit important în realizarea acestei lucrări l-a avut Anton Kolb, un comerciant din Nurenberg. Acesta a fost “producătorul” operei, asigurând mijloacele materiale necesare producției dar beneficiind și de foloasele obținute. Acesta nota că dimensiunile lucrării, ale matrițelor de lemn precum și ale hârtiei folosite sunt fără precedent.

Perioada Renașterii, iluminată printr-o serie impresionantă de realizări culturale a fost de asemenea marcată de conflicte militare frecvente. Leonardo da Vinci a recunoscut faptul că activitatea lui de consultant în inginerie și tehnică militară i-a asigurat independența financiară. De altfel, în scrisoarea adresată lui Lodovico Sforza el se recomandă în primul rând ca inginer militar. Structurile militare au nevoie de o cartografiere a terenului și de un set de informații cât mai detaliate în legătură cu acesta. În acest scop Leonardo și-a folosit creativitatea pentru a crea noi metode și mijloace tehnice de măsurare a terenului. Planul, ca tip de reprezentare este folosit, precum o face Leonardo da Vinci, în scopuri militare.

Diferitele opțiuni în ceea ce privește imaginea urbană sunt un efect al noilor preocupări în legătură cu acesta. Orașul devine un subiect de studiu, ca urmare a redescoperirii tratatelor vitruviene despre arhitectură. Preluând tema orașului ideal, artiști și arhitecți ai Renașterii precum Leon Batista Alberti, Francesco Di Giorgio Martini, Filarete, Francesco di Marchi, Leonardo da Vinci, caută și propun principii formale în care societatea contemporană sa-și găsească un mediu optim de funcționare și dezvoltare. Astfel, având mereu în vedere necesitățile concrete ale vremii, acești gânditori caută un oraș ideal și nu unul utopic, destinat unei societăți utopice. Noțiunea de cetate ideală se aplică unei situații raționalizabile. După Vitruviu, ansamblul urban trebuie să corespundă exigențelor de apărare, igienă, frumusețe. Astfel, “cetatea ideală este oglinda unor principii de organizare spațială

afirmate ca urmare a cristalizării la nivel teoretic a unei anumite viziuni asupra rolului și funcțiilor organismului urban.”⁷¹

Dacă în cazul lui Vitruviu sau al lui Platon, precum și al lui Alberti, abordarea formală este mai flexibilă, în sensul în care o soluție optimă derivă dintr-un specific local, ulterior soluțiile propuse sunt din ce în ce mai schematice. Francesco di Giorgio Martini propune o analogie a modului de funcționare urbană cu fiziologia umană, rezultând o serie de concepte antropomorfe, care definesc tratatul său despre arhitectură. (Fig. 20) Filarete propune un “formalism prohibitiv, schița filaretiană caută organicitatea în perfecțiunea geometrică și nu într-un eventual raport cu factorii ambientali.”⁷² Leonardo da Vinci, în acest context de preocupări abordează probleme de structură urbană, de aspecte concrete și funcționale.

Leonardo da Vinci propune o reprezentare a orașului Imola (Fig. 21) în care influența vitruviană poate fi observată în împărțirea octogonală a planului. Conform arhitectului antic, orașul este influențat de disponerea sa în raport cu cele patru vânturi principale, septentrio, solarius, favonius și auster, precum și în raport cu cele patru vânturi secundare, aquilo, eurus, africanus și caurus. Orașul, așadar, este determinat și se află sub semnul simbolic octogonal al rozei vânturilor. Pe harta desenată de Leonardo da Vinci cele opt direcții împart planul orașului și a vecinătăților acestuia. Preocupările lui Leonardo da Vinci pentru găsirea principiilor de reprezentare cartografică s-au soldat cu hărți ale diferitelor regiuni toscane, și dezvoltarea unor dispozitive de măsurare topografică. Printre schițele sale apare, ca dovadă a acestor preocupări, o dublă reprezentare a orașului Milano în care suprapune o proiecție și o perspectivă a acestuia. (Fig. 22)

Deși are o aparență care datorează mult calităților artistice inconfundabile ale lui Leonardo, reprezentarea urbană este totuși una cu destinație militară. Planul, suprapus peste cele contemporane demonstrează o mare precizie în realizare. În contextul culturii italiene a perioadei, atât Leonardo cât și Jacopo de Barbari se integrează în specificul general al zonelor din care provin. Diferența dintre căutarea florentină a principiilor, a

⁷¹ Grigore Arbore, *Cetatea Ideală*, Editura Meridiane, București 1978, p. 7.

⁷² *Ibidem*, p. 44.

proporției și înclinația cu specific oriental către opulență și decorativ a venețienilor este vizibilă în cele două lucrări amintite.

Leonardo da Vinci a realizat planul orașului Imola în 1502. Cu doi ani înainte, Jacopo de Barbari a publicat celebrul plan al Veneției la care a muncit timp de trei ani. Contemporane așadar, cele două moduri de reprezentare urbană pot fi puse într-o relație de complementaritate, ca două rezultante ale preocupărilor unor personalități renascentiste. Mediul efervescent împreună cu forța de creație individuală a celor doi au condus către cele două viziuni, marcante în istoria reprezentărilor cartografice.

În raport cu reprezentările urbane anterioare, bizantine și medievale, epoca renașterii marchează o schimbare. Tentația de a numi această schimbare un progres, este reținută, având în vedere valențele spirituale, artistice ale acestor reprezentări. Progresul în artă este o noțiune greu de definit ori argumentat. Câștigurile unor epoci au ca revers pierderea unor practici, obiceiuri ancestrale, iar lipsa fundamentului duce în timp la alienare. În acest sens, James Burke consideră un moment de cotitură în istoria reprezentărilor ca fiind cel marcat prin descoperirea legilor perspectivei. "După descoperirea perspectivei geometrice", spune el, "poziția omului în cosmos s-a schimbat. Noua tehnică a permis ca lumea să fie măsurată prin comparații proporționale. Cu ajutorul noii geometrii mărimile relative ale diferitelor obiecte pot fi apreciate de la distanță, pentru prima dată. Obiecte îndepărtate pot fi reproduse cu fidelitate sau create cu specificații exacte în orice poziție din spațiu și manipulate matematic ulterior. Implicațiile au fost enorme. Gândirea aristoteliană a implicat existența unei esențe proprii a fiecărui obiect, individualitate, unicitate, incomparabilitate. În afara Creatorului care se află în centrul universului nimeni nu putea să compare pozițiile obiectelor. Acum, dintr-o dată, relația specială dintre Dumnezeu și orice obiect s-a îndepărtat pentru a fi înlocuită de către controlul uman asupra obiectelor existente în același spațiu măsurabil. Acest control asupra distanței a inclus obiecte din cer, unde planetele se presupunea că se rotesc, etern și intangibil în sferele lor de cristal aristoteliene. Acum, ele pot fi măsurate, de asemenea, și chiar controlate de la distanță. Omul, cu noua lui unealtă geometrică, a devenit măsura tuturor lucrurilor. Lumea este de acum

disponibilă, standardizată. Totul poate fi raportat la aceeași scară și descris în termeni de funcții matematice, în locul doar a unei calități filozofice. Activitatea omului însuși poate fi de asemenea, măsurată după un standard comun și poate să fie văzută în conformitate cu alte reguli decât cele date de locul său în mediul natural. De acum pot fi legi comune, măsurabile după un standard, care să guverneze natura.”⁷³ Din acest punct de vedere, în opoziție cu avântul renescentist se poate aminti genul cartografic, încă uz în anul 1500, dar pe cale de dispariție, reprezentat de miniaturile (aici cu sens de cărți multiplicare manual) lui Piri Reis.

În prezent se păstrează 40 de copii ale cărții lui Piri Reis denumită *Kitab-i Bahriye*, sau *Cartea Marinei*. Compusă din hărți și descrieri ale orașelor de coastă din bazinul mediteraneean, precum și de rutele de navigație către acestea, axele specifice hărților portolane, cartea lui Piri Reis este o realizare de excepție. Cartea demonstrează calitatea de putere maritimă a Imperiului Otoman și extinderea cunoștințelor navigatorilor turci. În această carte apare o hartă a Veneției, (Fig. 23) care poate fi amintită în relație cu amintita lucrare a lui Jacopo de Barbari. Descrierea grafică delicată a orașului este însoțită de un text care relatează istoria, caracterul topografic, suprafața, specificul orașului, din perspectiva exterioară a inamicilor religioși dar în același timp partenerilor de afaceri tradiționali, otomanii, cei care au contribuit la prosperitatea orașului italian.

Acest exemplu vine pentru a sublinia caracterul comunicant al limbajului cartografic, al funcției sale narrative. Ceea ce oferă harta lui Piri Reis este o poveste, o imagine care se compune cu ajutorul textului și reprezentării grafice, dar și o sumă de conotații care provin din contextul istoric al acestei creații. Comparativ cu reprezentarea contemporană lui, aparținând lui Jacopo de Barbari, sau mai ales cu planurile științifice ale lui Leonardo da Vinci, cartea lui Piri Reis, o încununare a științei navigației otomane, pare arhaică. În lumea creștină hărțile sunt deja multiplicare cu ajutorul tehnicilor de gravare și al tiparului, în timp ce Imperiul Otoman interzicea, sub amenințarea pedepsei cu moartea, deținerea tiparnițelor pe teritoriul său.

⁷³ James Burke, *The Day the Universe Changed*, London Writers, London, 1985, p. 76-77.

Valoarea științifică a cărților manuscrise începe deja să pălească în favoarea calităților lor documentare, artistice, istorice, asigurându-și locul în istoria umanității ca artefacte culturale.

Tematica reprezentărilor urbane după 1500.

Chorografie, cronică, plan.

Amintit pentru prima dată de către Ptolemeu, termenul *chorografie* desemnează descrierea unei regiuni, a unui loc și este definit prin opoziție cu termenul de *cronică*, în sensul în care chorografia descrie un spațiu iar cronică se referă la o desfășurare temporară. Această delimitare nu era însă atât de clară în perioada care precede iluminismul, pozitivismul științific. De multe ori scopul unei reprezentări cartografice era tocmai acela de a marca un moment semnificativ sau chiar de a nara o acțiune militară. De asemenea, *chorografia* se ocupă, conform lui Berggren și Jones, de “calitățile, mai degrabă decât cantitățile lucrurilor pe care le reprezintă. Se ocupă întotdeauna de asemănare și nu de amplasamentul proporțional.”⁷⁴ *Chorografia* este un termen care definește așadar o bună parte a reprezentărilor urbane, create într-un număr din ce în ce mai mare după epoca Renașterii.

Perspectiva liniară, modul de reprezentare specific Renașterii și care se generalizează pe viitor în domeniul artelor vizuale, nu poate fi aplicat în domeniul reprezentărilor urbane. Piramida care închide câmpul vizual în această construcție geometrică lasă inevitabil în afara cadrului informații. Se optează așadar pentru reprezentări ale orașelor care însumează mai multe puncte de observație. Punctele înalte din care se puteau observa orașele nu ofereau totuși o imagine completă. O vedere dintr-o astfel de perspectivă nu putea oferi informații despre forma orașului. Acesta, rămânea în ansamblu o entitate invizibilă și abstractă. Cartografiile vremii trebuiau să depășească

⁷⁴ 33. J. L. Berggren and Alexander Jones, *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapter*, Princeton University Press, 2000, p. 58.

această limitare perceptuală.

Din punctul de vedere al sistemului de reprezentare, hărțile urmează opțiunile reprezentate de exemplele anterioare, planul lui Leonardo da Vinci și “prospettiva a volo d uccello” aleasă de Jacopo da Barbari. Imaginile urbane vor oscila între aceste opțiuni, uneori folosind ambele metode de reprezentare.

Planul ortogonal presupune o infinitate de astfel de puncte, astfel încât orașul să fie văzut exact de sus, în orice punct al său. Planul este încă o reprezentare ezoterică, dedicată unor receptori discreți, implicând tematica și secretul militar. În afară de acest lucru, cartografierea unor orașe mari se dovedea o sarcină imposibilă.

Planul, metoda de reprezentare preponderentă în secolele ce urmează, deși pare o metodă stăpânită perfect de către Leonardo da Vinci în a sa imagine a orașului Imola, mai are de surmontat dificultăți tehnice. De asemenea, expunerea unui oraș în acest mod nu era încă de dorit, din cauza temerilor, justificate în epocă, de asedii și cotropiri.

Artiștii universali ai Renașterii se implică în dezvoltarea unor metode de măsurare și relevare a spațiului urban. În afara cazului prezentat al lui Leonardo da Vinci, trebuie amintit Leon Batista Alberti, care în lucrarea sa “*Ludirerum mathematicarum*” descrie un teodolit primitiv și stabilește principiile triangulației. “*Descriptio urbis Romae*” relatează topografierea Romei, însă din păcate nu s-a păstrat nici o imagine care să însoțească acest text. Metoda triangulației a devenit temă de studiu în timpul Renașterii, metodă cu ajutorul căreia reperele urbane puteau fi deja cartografiate și așezate cu precizie într-un plan. Era o condiție necesară însă nu și suficientă pentru a reprezenta dantelăria vernaculară a străzilor orașelor medievale. Dintre artiștii Renașterii, Rafael preia provocarea și dezvoltă un teodolit îmbunătățit cu ajutorul căruia definește și reprezintă o proprietate aflată pe Via dei Bianchi, în Roma. De asemenea, într-o scrisoare adresată papei Leo al X – lea acesta descrie un proiect de topografiere a Romei. Antonio da Sangallo preia metodele lui Rafael și cartografiază o zonă a Romei din apropierea podului Sant Angelo. Giuliano da Sangallo realizează un plan al orașului Pisa, limitând însă informațiile la puncte strategice importante și rute de

transport. În 1551, Leonardo Bufalini realizează un plan al Romei, în care metodele noi de cartografiere sunt puse în aplicare. Trădând planul ca metodă de reprezentare militară, cel mai detaliat și atent element al hărții lui Bufalini este zidul orașului. Focalizarea pe perimetrul defensiv continuă în lucrările lui Antonio Lafreri, planurile orașelor Messina (1567), Milano (1573) și Genova (1573). **Vederile oblice**, mai înălțate sau mai joase compun o serie de panorame intuitive din mai multe puncte de vedere.

Atlasul "*Civitates Orbis Terarum*" produs de către Braun și Hogenberg între anii 1572 și 1617 avea 546 de ilustrații. Acest atlas propunea cunoașterea orașelor fără efortul fizic al călătoriei. Un astfel de compendiu era destinat așadar unui public larg (limitat totuși de costul unei asemenea lucrări). Tipurile de reprezentări urbane din aceste atlase nu erau consecvente. În această abordare planurile, vederile, panoramele se amestecau, sursele imaginilor erau diferite. Reprezentările urbane de tip "carte poștală", sau vederi ale acestuia dintr-un punct de observație înalt, precum unele dintre imaginile din "*Civitates Orbis Terarum*" erau opțiunea corespondenților sau artiștilor care credeau că astfel vin în întâmpinarea așteptărilor populare, publice. Artistul bolognez Floriano dal Buono, autor al unei reprezentări a propriului oraș își justifică opțiunea astfel: "Realizând această imagine sub forma unui plan ar fi fost în zadar, ar fi satisfăcut mai mult imaginația decât ochiul. Imaginea care captează esența unui oraș nu este, exceptând pe cei care vor să-l atace cu mine ori să construiască unul identic, planul său, ci aceea care-l arată exact așa cum îl vede ochiul dintr-un anumit punct."⁷⁵

Pentru ilustrarea orașelor editorii foloseau uneori corespondenți, unul dintre aceștia, Georg (Jorg) Hoefnagel, negustor, a trimis spre publicare 91 de imagini urbane. Una dintre aceste stampe reprezintă orașul Cluj, în anul 1617 (Fig. 25). De multe ori însă acuratețea reprezentărilor și talentul desenatorilor erau la standarde mai puțin ridicate. Imaginea Clujului, se pare, nu era inspirată de o experiență directă, ci era copia unei picturi flamande,

⁷⁵ Giovanni Ricci, *Citta murata e illusione olografica: Bologna e altri luoghi* (sec. XV-XVIII) in *La citta e le mura*, Cesare de Seta and Jacques le Goff, Editori Laterza, Roma, 1989, 265-90, p. 284.

aparținând lui Egidius van der Rye. Multe dintre aceste imagini urmăreau un tipar iconografic. În prim plan se află întotdeauna niște personaje, reprezentative pentru locuitorii orașului respectiv. Editorii atlasului susțin că rolul (puțin credibil) prezenței acestor personaje era acela de a împiedica musulmanii (inamicii tradiționali) să privească reprezentările urbane, religia acestora interzicându-le să privească reprezentările umane.

Reprezentările de acest fel cu greu mai pot fi astăzi asociate cartografiei, însă în epocă se bucurau încă de o oarecare autoritate. În momentul în care varianta planului cuantificabil și precis era în stadiu experimental și era preocuparea unor cercuri ezoterice, vederile urbane, realizate cu mai mult sau mai puțină dedicație erau forma populară a cartografiei care avea ca subiect orașul. Atlasele de acest tip își păstrează mult timp popularitatea. Deși marchează o altă epocă și atinge alte standarde, *Atlas Novus Terrarum Orbis Imperia Regna* sau *Atlas Novus*, așa cum este cunoscut, continuă începând cu anul 1716 tradiția reprezentărilor urbane care apelează la puncte de observație multiple. Este adevărat, *Atlas Novus* folosește aceste imagini ca surse complementare de informații ale planurilor urbane.

“Veduta” urbană a cunoscut de asemenea o variantă specifică nordului Europei, dezvoltată de olandezii obișnuiți cu călătoriile pe mare. Anton van Vijnngaerde este unul dintre autorii care au consacrat varianta **Profilului**, care presupunea o serie de puncte de observație aflate pe o linie orizontală. Aceste elevații se întindeau pe o suprafață orizontală, un sul de hârtie, iar privitorul derula acest sul și asimila această experiență cu aceea a observării unui oraș port de pe puntea unei corăbii în mișcare.

În timp, aceste tipuri de reprezentare se intersectează, converg sau colaborează, dar alegerea modernității este aceea a planului, simplificat, redus la esență.

Temele sau funcțiile reprezentărilor cartografice se diversifică, odată cu creșterea exponențială a producțiilor din acest domeniu. Opțiunile de reprezentare cartografică sunt în relație cu o anumită funcție care le este atribuită. Din acest punct de vedere, multitudinea de opere cartografice pot fi înțelese și structurate conform datelor oferite de structura receptorilor și scopul pentru care au fost create, de tematică. În perioada următoare

Renașterii, unele reprezentări urbane ambițioase sunt menite a afirma o putere politică, economică și militară. Veneția lui Barbari are elemente simbolice, prezența lui Mercur și a lui Poseidon, însemne alegorice ale importanței și specificului orașului. Cu timpul, aceste elemente “decorative” se mută spre periferia reprezentării. În harta Parisului, realizată în anul 1609 de către Benedit de Vassalieu (Fig. 26), elementele pictografice își asumă rolul de explicare a orașului, complementare reprezentării cartografice propriu zise, aflată în centrul imaginii. Prezența lui Henric al IV-lea și postura lui transmit mesajul: “Parisul este sub Henric al IV-lea, precum Roma sub Augustus, o minune a lumii”. Prezența portretelor monarhilor și a blazoanelor conferea acestor imagini autoritate. Înainte ca matematica să-și asume acest rol, de a impune credibilitate reprezentării, rolul era asumat de retorica simbolică.

Conform cunoscutului dicton care spune că istoria este făcută de către învingători, în mod particular un anumit tip de reprezentări cartografice transmit o viziune a unei autorități învingătoare. Cazul reprezentărilor unor asedii prin astfel de limbaj este unul care transcende genurile, fiind o cronică și o chorografie în același timp, o narațiune și o reprezentare cartografică.

Asediul este o temă în care limbajul cartografic își găsește așadar noi valențe de expresie. Jaques Callot, influent și inovator gravor din prima jumătate a secolului al XVII-lea a realizat între anii 1628-1630 gravura care reprezintă asediul orașului La Rochelle (Fig. 27). Comandată de către Ludovic al XIII-lea, învingătorul hughenotilor baricadați în oraș, gravura are dimensiuni impresionante, 148/168 cm. În această suprafață, autorul a avut sarcina dificilă de a înscrie o serie de mesaje clare, convingătoare. Chenarul hârtii conține, pe lângă imaginea învingătorilor, un text care relatează momentele și datele bătăliei. Reprezentarea cartografică este compusă asemeni unei imagini spațio-temporale dintr-o perspectivă celestă. Autorul, cu toate că nu emite pretenția de a fi asistat la această desfășurare dramatică, (cu atât mai puțin dintr-un asemenea punct de observație), găsește soluția și convențiile credibile de reprezentare a spațiului și faptelor implicate. În astfel de reprezentări, destul de comune în epocă (Fig. 28), reprezentarea

spațiului este de cele mai multe ori simbolică, cu puține elemente preluate din decorul în care acțiunile militare au avut loc, topografia se rezumă la formele importante de relief sau cursuri de apă, eventual la forma incintelor militare. Asediul orașului La Rochelle a avut loc între anii 1572 și 1573, cu nu mai puțin de 55 de ani înainte ca gravorul francez să înceapă munca la opera sa.

Mai aproape de accepțiunea de document, harta Londrei din anul 1666 realizată de Wenceslaus Hollar (Fig. 29) traduce un eveniment istoric în reprezentare cartografică. Zona albă de pe hartă reprezintă partea orașului mistuită de flăcări, pentru care autorul a optat pentru plan, ca mod de reprezentare. Clădirile rămase intacte din afara acestei zone sunt reprezentate încă prin metoda "bird's eye view". După refacerea zonei distruse, *Atlas Novus* reprezintă încă în 1731 în culori diferite zona afectată față de zona care a rămas neatinsă (Fig. 30). Orașul este împărțit în această reprezentare în două straturi istorice diferite, documentând în acest mod procesul distrugerii și reconstrucției.

Hărți, picturi: Holbein, El Greco, Vermeer

Din momentul în care hărțile se răspândesc, constituindu-se în vehicul al informației, limbajul cartografic atrage atenția artiștilor. Acest fapt este demonstrat de numeroasele nume de artiști ai Renașterii care au apărut deja în legătură cu acest fenomen. Aceștia au fost implicați direct în producția de hărți sau în căutarea unor principii și a unor mijloace de expresie cartografică. Alți artiști însă, reflectând societatea din care făceau parte, demonstrează răspândirea și însemnătatea cartografiei prin prezența în spațiul picturii a unor hărți, planuri sau globuri terestre.

Una dintre cele mai analizate picturi din istoria artei este lucrarea lui Hans Holbein din anul 1533, denumită "Ambasadorii" (Fig. 31). Personajele principale ale picturii sunt doi diplomați francezi aflați la curtea regelui englez Henric al VIII-lea, în contextul istoric tumultuos al ruperilor relațiilor acestuia cu papalitatea. Elementul cel mai frapant, care face din această

pictură una atât de cunoscută este prezența craniului anamorfic de la baza compoziției. Contrastul între acest craniu și restul imaginii datorat faptului că s-au folosit sisteme de reprezentare diferite și o scară de reprezentare diferită suscită o multitudine de teorii și supoziții. Cea mai probabilă interpretare este aceea a unui îndemn moralizator, "*memento mori*". Trecând peste modul straniu în care este reprezentat și amplasat în pictura lui Holbein prezența craniului în picturile cu tentă moralizatoare cum ar fi de pildă genul denumit "*Vanitas*" era un lucru obișnuit, în mod special în pictura germană a epocii. Pentru a confirma această atitudine a artistului, obiectele prezente în compoziție constituie o serie de aluzii moralizatoare la chestiunile arzătoare ale vremii, religioase, politice sau economice. Printre acestea se află un manual de aritmetică pentru negustori, o lăută stricată, o carte de imnuri luterană. Între toate acestea se găsește un glob pământesc, atribuit geografului și matematicianului german Schoner, realizat în anul 1520. Acest glob conține traseul lui Magellan în jurul lumii precum și linia de demarcație rezultată în urma acordului de la Tordesillas, care împărțea mapamondul între cele două mari puteri maritime ale vremii, Portugalia și Castilia. Această linie este vizibilă în pictura lui Holbein, fapt care demonstrează nu doar măiestria pictorului ci și atenția cu care acesta urmărea desfășurarea evenimentelor din epocă și înțelegea importanța lor. Holbein creează din acest context al vremurilor un cadru pentru postura ambasadurilor, o alegere cu mult diferită de una convențională care ar fi optat poate pentru obiecte sau simboluri religioase.

El Greco a fost inspirat de orașul Toledo, mai multe opere ale pictorului având ca subiect acest oraș. Pictura denumită "*Plan și vedere ale orașului Toledo*" (Fig. 32), din anul 1610 este una dintre acestea. Apariția orașului printre nori creează un efect fantastic, cum de altfel se întâmplă și în pictura denumită "*Orașul Toledo în furtună*". Melanjul elementelor fantastice cu cele concrete, inspirate din aspectul orașului contemporan pictorului este o opțiune compozițională. În pictura din figură, planul orașului, ținut de un băiat aflat în prim plan (după unele presupuneri fiul pictorului) corectează vederea din fundal, în care licențele artistice contravin uneori cu dispunerea în plan a clădirilor. Astfel, El Greco a mutat "*Spitalul Don Juan Tavera*" în

centrul imaginii, pentru ca fațada acestuia să poată fi văzută fără a bloca alte clădiri importante. Alături de oraș și de planul acestuia, pictura alătură unele elemente simbolice care țin de identitatea acestuia, cum ar fi prezența Fecioarei Maria care dăruiește un veștmânt Sfântului Ildefonso.

Pictura lui El Greco creează un gen, al peisajului spaniol, fără adepți însă în perioada următoare. Includerea în aceeași compoziție a planului orașului este o alegere inedită, a cărei motivație rămâne neclară. Această opțiune compozițională poate fi încă unul din motivele care fac din El Greco un pictor inconfundabil și atipic, care nu se înscrie într-un curent stilistic și nu creează o școală.

Pasiunea pictorului olandez Johannes Vermeer pentru cartografie este dovedită de prezența hărților în nu mai puțin de 9 picturi ale artistului. Secolul de aur olandez cunoaște mai multe astfel de prezențe în pictură, care se preocupă obsesiv de lumea materială, de obiectele, interioarele, clădirile de mediul imediat al olandezilor. Acuratețea detaliilor lui Vermeer este însă de neegalat, fapt datorită căruia hărțile reprezentate în picturile sale pot fi identificate cu ușurință. În pictura denumită "*Geograf*", fundalul este ocupat de o hartă, identificată ca fiind opera lui Willem Blaeu, "*Harta maritimă a Europei*", lansată în anul 1605. Pictura "*Ofițer cu o față răsând*" are de asemenea în fundal o hartă, de această dată a provinciilor olandeze. Acuratețea reprezentării lui Vermeer permite citirea titlului acestei hărți, astfel încât identificarea ei se poate face cu certitudine. Este vorba despre harta lui Balthasar Florisz van Berckenrode, din anul 1620, ale cărei drepturi au fost apoi vândute lui Blaeu, iar exemplarul din pictura lui Vermeer este unul produs după această tranzacție, numele lui Blaeu fiind lizibil în imagine. Vermeer, dincolo de poziția pe care o ocupă în istoria artei, poate fi menționat și în istoria cartografiei, dacă nu implicat în lucrări cartografice, cel puțin ca martor al evoluției acestui domeniu.

Ilustrații:

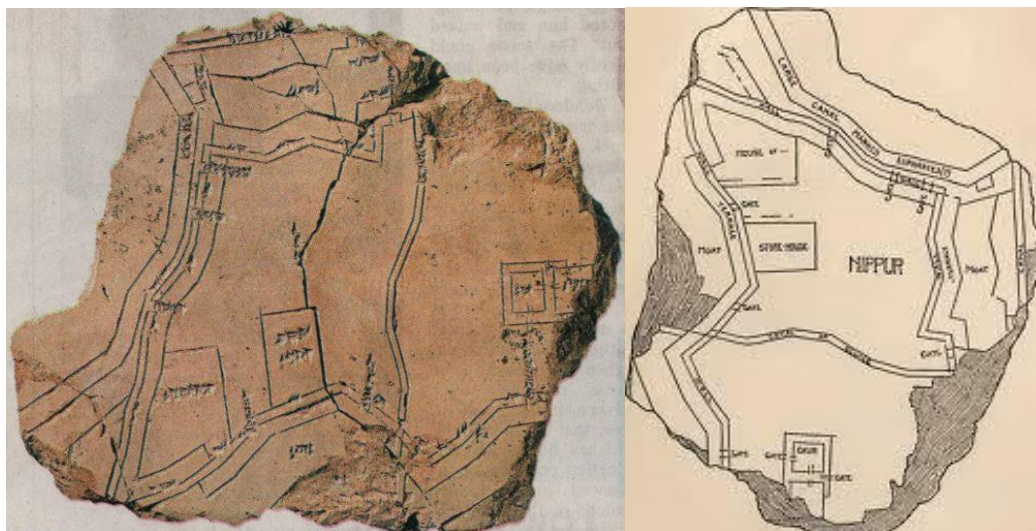


Fig. 1 - Tablita de lut reprezentând un fragment al planului orașului mesopotamian Nippur, datează din jurul anului 1500 î.e.n.

Foto: <http://www.bookofjoe.com/2008/04/nippur-babyloni.html>
<http://www.cristoraul.com/ENGLISH/readinghall/GalleryofHistory/Ancient-People/MESILIM.html>

Fig. 2 - Desenul conceput de Carl Sagan pentru a comunica cu formele de viață extraterestre inteligente, a fost trimis în spațiu în anul 1972 cu sonda "Pioneer 10", în prezent în drum spre constelația Taurus, va ajunge în zona planetei Ross -246 în anul 34000.

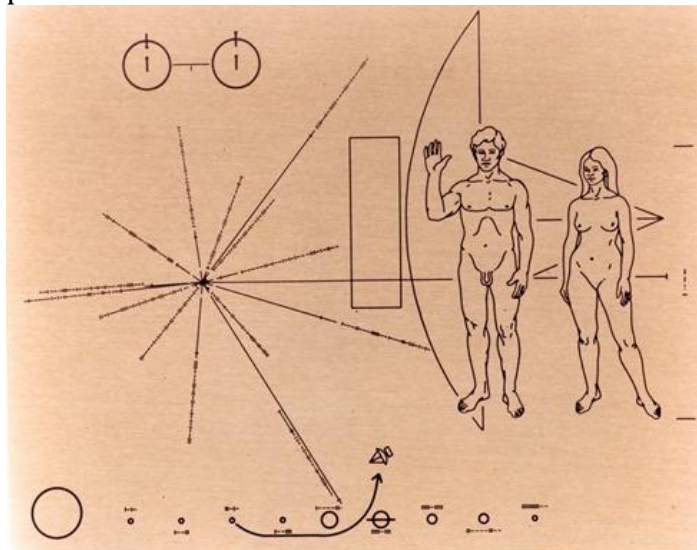


Foto: http://scienceinmylife.com/?page_id=243



Fig. 3 - Fragment din *Forma Urbis Romae*

Foto: <https://www.stanford.edu/dept/classics/cgi-bin/web/projects/forma-urbis-romae>

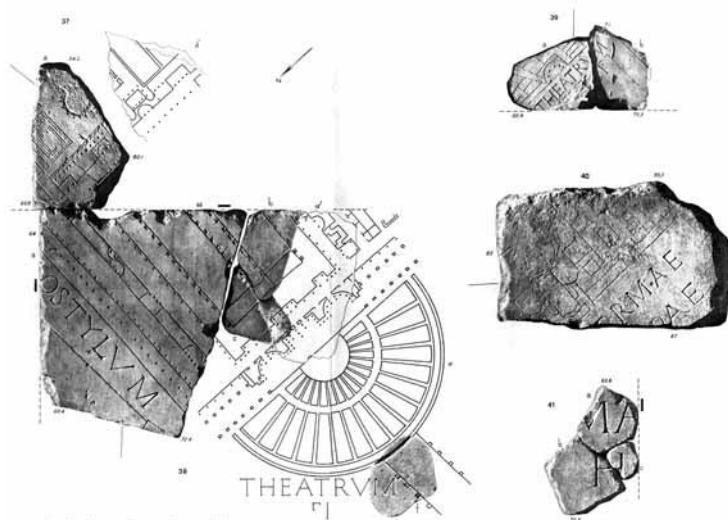


Fig.4 - Fragmente și reconstituire, *Forma Urbis Romae*

Foto: <http://notizie.antika.it/0010304>



Fig. 5 - Peretele pe care planul de marmură a fost fixat, se pot vedea urmele pieselor de bronz care susțineau cele 150 de plăci, de asemenea se poate aprecia dimensiunea acestui plan al Romei.

Foto: <http://graphics.stanford.edu/papers/forma-urbis-campfire00/>

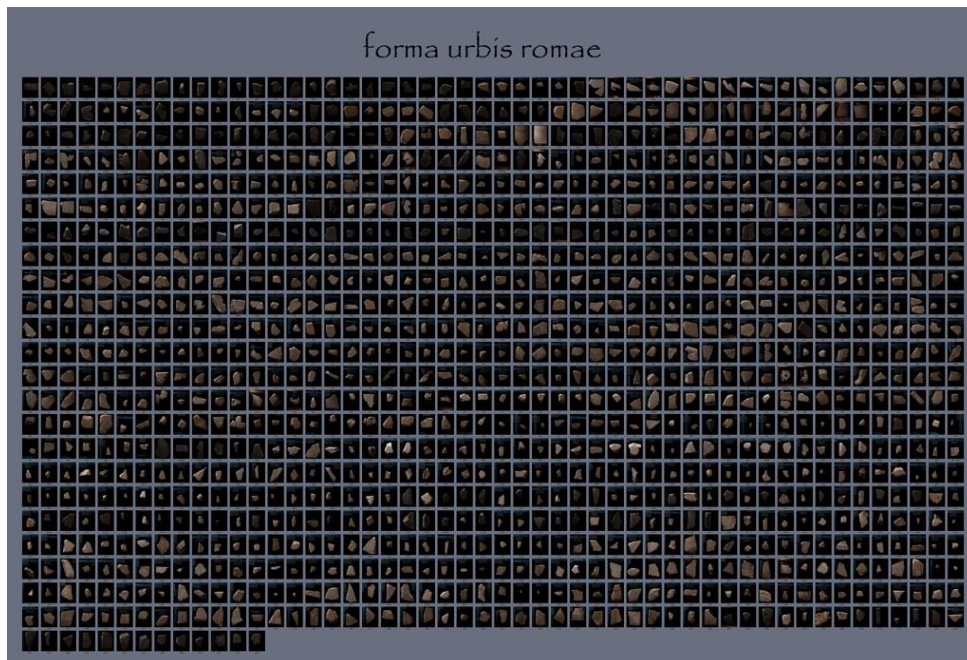


Fig. 6 - Poster realizat în cadrul proiectului Universității Stanford de reconstituire a planului roman, ilustrând fragmentele existente.

Foto:

<http://graphics.stanford.edu/papers/forma-urbis-campfire00/poster-s.jpg>



Fig. 7 - Una din cele 46 de pagini ale lucrării monumentale *Forma Urbis Romae* realizată de arheologul italian Roberto Lanciani, publicată în anul 1901.

Foto: <http://sights.seindal.dk/photo/9933f.html>



Fig. 8 - Fragment din Mozaicul de la Madaba, reprezentând orașul Ierusalim.

Foto:

<http://chrislomon.wordpress.com/2010/01/12/madaba-jordan-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%AF%D9%86/>



Fig. 9 - Reprezentare a Ierusalimului din perioada bizantină, folosind limbajul cartografic actual. Foto: "The Illustrated Atlas of Jerusalem", autor Dan Bahat și Chaim T. Rubinstein, Carta Israel 1996, p. 69.

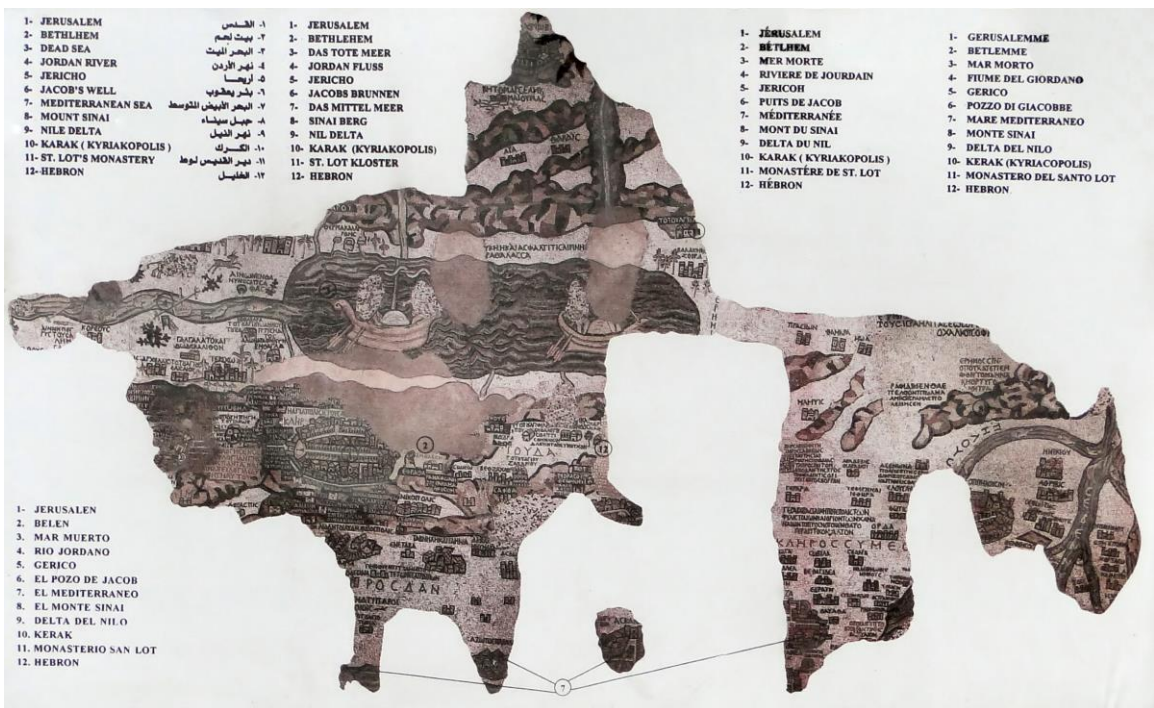


fig. 10 - Mozaicul de la Madaba, foto: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Madaba_Map_reproduction.jpg

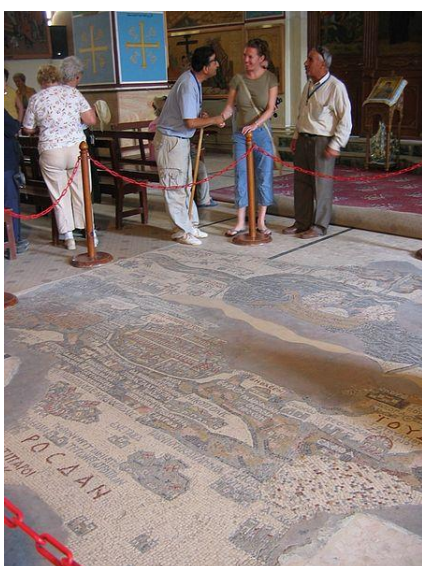


Fig. 11 - Receptorii contemporani ai reprezentării cartografice.

Foto:

<http://basementgeographer.com/wp-content/uploads/2012/03/450px-Mosaic-of-the-map.jpg>



Fig. 12 - Fragment din mozaicul de la UmmRasas (Kastron Mefaa) reprezentând orașul Ierusalim.

Foto:

<http://www.christusrex.org/www1/ofm/sbf/escurs/Giord/54UmmRasas05big.jpg>



Fig. 13 - Fragment din mozaicul care decorează biserica Sf. Apollinare Nuovo, Ravenna, ilustrând palatul lui Teodoric.

Foto:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Apollinare_Nuovo_in_Ravenna_003.jpg



Fig. 14 - Fragment din mozaicul care decorează biserica Sf. Apollinare Nuovo, Ravenna, ilustrând portul Classe (Classis).

Foto:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravenna_sant'apollinare_nuovo_i_l_porto_di_classe_\(inizio_del_VI_secolo\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravenna_sant'apollinare_nuovo_i_l_porto_di_classe_(inizio_del_VI_secolo).jpg)



Fig. 15 - Fragment al *mozaicului de la Madaba* ilustrând orașul Gaza,

foto:

<http://www.christusrex.org/www1/ofm/mad/discussion/123discuss.html>



Fig. 16 - Fragment al *mozaicului de la Madaba* ilustrând orașul Askalon, port pe coasta palestiniană, foto: <http://www.christusrex.org/www1/ofm/mad/sections/section9.html>



Fig. 17 - Fragment din *Tabula peutingeriana*, "toate drumurile duc la Roma", foto: <http://www.euratlas.net/cartogra/peutinger/>



Fig. 18 - Fragment din *Tabula peutingeriana*, Constantinopol, având ca simbol coloana lui Constantin, foto: <http://www.euratlas.net/cartogra/peutinger/>



Fig. 19 - Fragmente din *Tabula peutingeriana*, reprezentând orașele Ravenna, Pompeii, Ierusalim, Napoca, împreună cu distanțele către Roma. Foto: <http://www.euratlas.net/cartogra/peutinger/>

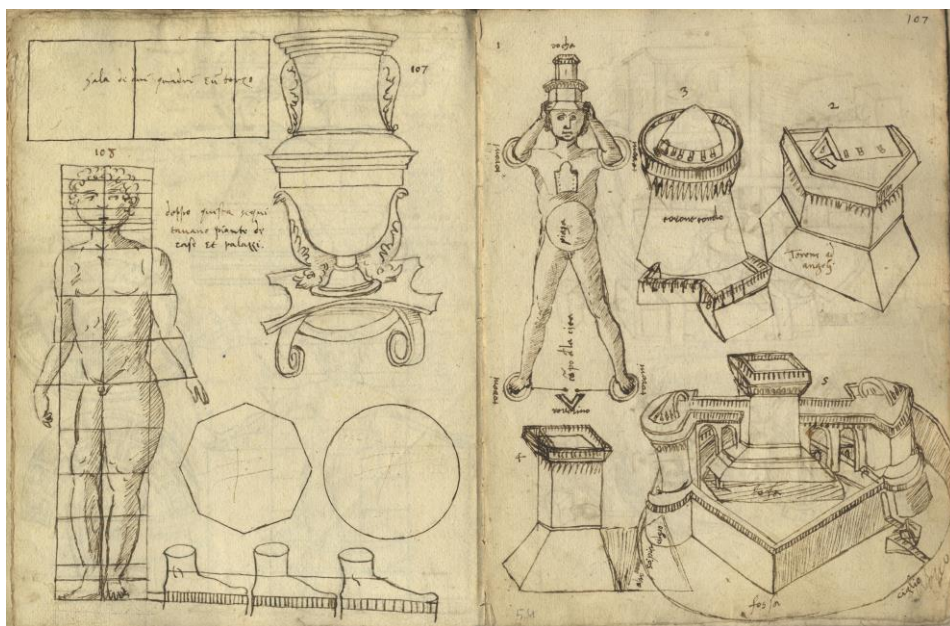


Fig. 20 - Francesco di Giorgio Martini
Foto: <http://www.museicivicivienza.it/it/mcp/notizie.php/86915>



Fig. 21 - Plan al orașului Imola, desenat de Leonardo da Vinci în anul 1502, laviu, tehnică mixtă, 40/60 cm.

Foto: http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

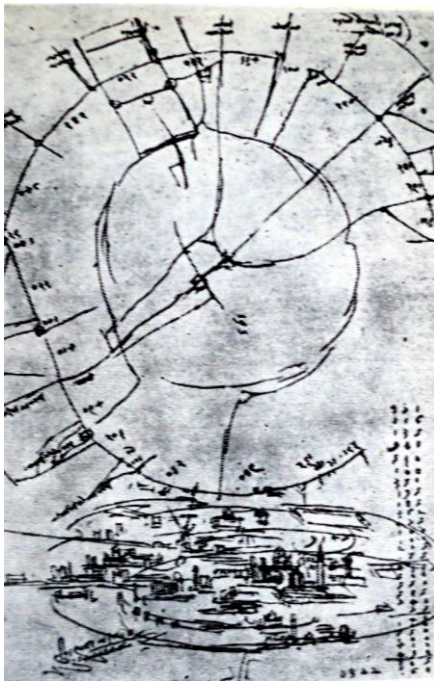


Fig. 22 - Leonardo da Vinci, desen în proiecție și perspectivă reprezentând orașul Milano, Codex Atlanticus, biblioteca Ambrosiana. Foto: Grigore Arbore, "Cetatea Ideală", Meridiane, București, 1978, ilustrații.



Fig. 23 - Reprezentare a Veneției din cartea lui Pîrî Reis, Kitab-i Bahriye, (Cartea pentru navigație), elaborată în preajma anului 1500 Foto: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice by Piri Reis.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice_by_Piri_Reis.jpg)

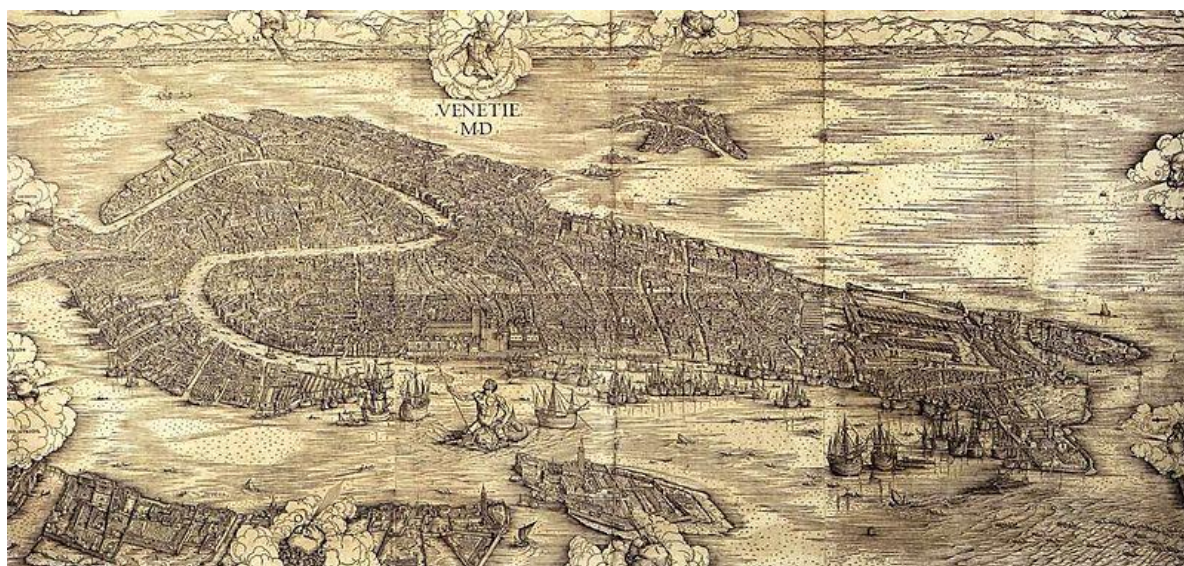


Fig. 24 , Plan al Veneției, gravură în lemn, realizat de Jacopo de Barbari, publicat în 1500. 135/282cm Foto: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo de' Barbari - Plan of Venice - WGA01270.jpg>



Fig. 25 - Reprezentare a Clujului din atlasul editat de Braun & Hogenberg, 1617.

Foto:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cluj_by_Joris_Hoefnagel,_1617_%28v2%29.jpg



Fig. 26 - Benedit de Vassalieu, harta Parisului, 1609.

Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_de_Vassalieu_corr.jpg



Fig. 27 - Una dintre planșele care compun lucrarea lui Callot, asediul orașului La Rochelle, 1628-1630.

Foto: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/34069>



Fig. 28 - Asediul oraşului Calais, detaliu, autor Antonio Lafreri, în atlasul "Tavole Moderne di Geografia", Roma, 1560; asediul oraşului Perpignan, autor Eneas Vico, Veneția, 1542, exemple ale temeii asediului, frecventă în reprezentările cartografice în secolele XV-XVII.

Foto: C. J. Schuller "Mapping the City", Editions Place des Victoires, Paris, 2011.



Fig. 29 - Wenceslaus Hollar, Londra după incendiul din 1666.

Foto: <http://mapco.net/london/1666liberties.htm>



Fig. 30 - Londra, 1731, *Atlas Novus*, refacerea după incendiu.

Foto:

<http://www.theguardian.com/books/gallery/2012/oct/19/map-chart-development-city-pictures#img-10>



Fig. 31 - Hans Holbein, *Ambasadorii*

Foto: <http://www.artchive.com/artchive/H/holbein/ambassadors.jpg.html>



Fig. 32 - El Greco, Plan și vedere ale orașului Toledo

Foto:

http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/greco_el/19/1903grec.html



Fig. 33 - Jan Vermeer, *Ofițer și fată râzând*

Foto: <http://www.janvermeer.org/officer-and-laughing-girl.jsp>

Capitolul V

Limbaj cartografic contemporan

Context contemporan

Definirea limbajului cartografic contemporan ține seama de parcursul istoric al acestei forme de limbaj precum și de contextul actual complicat în care acesta se manifestă.

Întrebările originare cu privire la această formă de limbaj nu au primit răspuns, ba dimpotrivă, au apărut alte întrebări și provocări: în ce măsură cartografia este o formă de cunoaștere, cât din această formă de cunoaștere este științifică și cât aparține unei categorii de cunoaștere narativă; este limbajul cartografic o expresie a geografiei sau geografia este doar unul dintre mesajele limbajului cartografic? Fiind vorba despre un limbaj, în ce măsură își păstrează componentele necesare pentru a putea fi definit ca atare? Spre exemplu, caracterul receptorului tinde să se dizolve dintr-o categorie definită, definibilă, într-o masă de atomi cu mișcare browniană. De asemenea, autoritatea care emite aceste forme de limbaj are, într-o democrație, inevitabili contestatari. Nu este vorba aici despre o autoritate politică. Autoritatea științifică sau cea artistică cunoaște aceeași disoluție. Apreciind aceste situații ca atare, se poate căuta o definiție și o analiză a unor cazuri particulare.

În demersul de a fundamenta teoretic reprezentarea cartografică apare problematica categoriilor. Cursul Universității Tehnice din Eindhoven denumit "Urban Analysis" are ca subiect teoria cartografică iar autorul, Reinder Rutgers declară că fundamentul cursului se află în lucrarea lui Alan McEachren, denumită "How maps work."⁷⁶ Cursul sintetizează problematica de reprezentare și percepție a cartografiei. Printre aspectele studiate se află

⁷⁶ Reinder Rutgers, *Urban Analysis - Cartography Theory*, Technische Universiteit Eindhoven.
http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_1.pdf
http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_2.pdf

cel al categoriilor. Optica modernă asupra subiectului atribuie membrilor unei categorii grade diferite de identificare cu aceasta, fiind mai mult sau mai puțin reprezentativi. Se mai consideră că nu există categorii obiective, ele sunt condiționate de culturi și indivizi. Dacă în trecut se considera că aceste categorii sunt definite de limite, acum se consideră că acestea sunt definite de gradul de coeziune cu un prototip. Aceste definiții ale categoriilor în cartografie vizează sintetizarea informațiilor care apar pe o hartă și felul în care acestea pot fi grupate sub acoperirea unui simbol care să le exprime. Este inevitabilă însă o paralelă cu un alt capitol al acestei teorii a cartografiei care se referă la receptori. În vol. 2 al cursului, denumit "Maps and meaning", se trec în revistă câteva tipuri de posibili receptori ai unei reprezentări cartografice urbane. Același spațiu urban trebuie redat diferit în raport cu aceste categorii, după cum urmează: "**Șoferii**, sunt concentrați pe drumuri și locuri de parcare; **cicliștii**, doresc să știe care sunt locurile sigure pentru ei; **pietonii**, vor să cunoască alei și cărări; **turiștii**, caută locuri reprezentative. Acestea sunt pentru unii dintre ei clădirile frumoase și lăcașurile culturale. Alții vor să știe unde sunt magazinele și restaurantele; **arheologii**, sunt interesați de siturile istorice; **oamenii în vârstă** au nevoie de un scris vizibil, cu caractere mai mari; **șoferii de camion** vor să știe unde pot încărca și descărca marfa, unde sunt străzile mai largi și unde sunt cele inacesibile; **urbaniștii** vor să știe unde sunt localizate clădirile și parcelele."⁷⁷ Se observă că și receptorii sunt împărțiți în categorii fluide, care pot intersecta sau diviza la nesfârșit. Având în vedere această continuă stratificare a societății contemporane, lucrarea de față își propune să treacă în revistă creațiile cartografice care au avut un impact asupra unor categorii diversificate de receptori, din multiple sfere de preocupări.

Contextul limbajului cartografic contemporan este cu atât mai greu de definit, cu cât acesta are parte de segmentări și specializări. Preocupările academice se specializează pe ramuri din ce în ce mai înguste, iar comunicarea dintre acestea se face cu dificultate. Abordarea holistică nu mai

⁷⁷ Reinder Rutgers, *Urban Analysis - Cartography Theory*, Technische Universiteit Eindhoven, vol 2, *Maps and Meaning*, p. 65.
http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_2.pdf

este de actualitate, iar cercetările care se exprimă prin limbajul cartografic o fac folosind coduri diferite, făcând colaborarea și comunicarea interdisciplinară din ce în ce mai grea. Începînd cu secolul XIX, când geografia s-a constituit ca disciplină de studiu academică, aceasta s-a ramificat încontinuu. În prezent există domenii precum geografia fizică și geografia umană. Geografia umană se împarte la rîndul ei în geografie economică, geodemografie, geografie socială, geografie culturală, geografia comportamentală și geografia așezărilor umane⁷⁸, care are ca subramură geografia urbană. De asemenea există studii de geomătică, preocupări legate de mediu și programe de gestiune a datelor, cunoscute ca G.I.S. (geographic informatic systems). În cercetările legate de urbanitate, toate acestea se suprapun, propunînd abordări din puncte de vedere diferite care nu conduc însă spre concluzii și imagini de ansamblu ci mai degrabă formează cercuri ezoterice strînse sub semnul unor coduri și formule. În cadrul disciplinei geografie umană există preocuparea specifică denumită geografie urbană. Aceasta studiază orașul, încearcă să înțeleagă aspectele legate de felul în care acesta este un mediu pentru om, felul în care omul și orașul se modelează reciproc. Aceste preocupări sunt însă și ale urbanistilor și arhitecților, uneori și ale celor care studiază mediul sau ocupă de G.I.S. Rareori însă studiile de geografie ubană și cele legate de urbanism, spre exemplu, au zone de intersecție ale referințelor bibliografice. Se formează lumi paralele care-și dezvoltă încontinuu bazele de date, acumulează informații, fără însă a le comunica în exterior. Cantitatea de informații, devenită covârșitoare odată cu era informatică poate fi așezată într-o paralelă istorică, amintind apogeul și apusul atlaselor geografice, creațiile baroce ale lui Blaeu sau Janssonius, care au marcat apogeul dar și limitele fizice ale acestui gen de reprezentări.

Desigur, locul artiștilor în societatea contemporană este greu de definit. În specializarea academică, teoretică, limbajul cartografic este înțeles ca un rezultat științific al unor formule de calcul obiective, care are cel mult o componentă de design, așa încât artiștii sunt (în mare parte) excluși din

⁷⁸ Cristian Tălângă , *Geografie urbană*, Universitatea din București, Facultatea de Geografie, note de curs, Editura Credis, București, 2010.

această ecuație. Poate acest motiv însă, împreună cu ermetismul disciplinelor academice a plasat artiștii în poziția de a fi exponenții unei voci “populare”, aici în sensul de “exterioare” unei elite profesionale restrânse. Ceea ce caracterizează un act artistic este creativitatea, astfel încât limbajul cartografic este un mijloc de expresie pe care artiștii nu l-au abandonat, pe care continuă să-l exploreze. Uneori exprimările lor au ecou, iar cu ajutorul limbajului cartografic reușesc să provoace reacții, să colaboreze cu medii culturale diferite. Arhitecții și urbanistii se află la intersecția preocupărilor academice cu cele culturale și datele lor sunt sistematizate cu ajutorul unui limbaj proiectiv, de tip cartografic, astfel încât sunt primii în măsură să aprecieze și să înțeleagă exprimările de acest tip.

Căutarea artiștilor care au interacționat cu cartografia se va opri asupra aceluia care au depășit cercul familiar lor, al galeriilor de artă și al bienalelor. Studiul reprezentărilor urbane va fi axat pe descoperirea abordărilor care fac din acestea o căutare a unor sensuri mai profunde. De aceea, reprezentările urbane studiate nu vor aparține doar urbanistilor sau doar artiștilor și vor fi dedicate unor oameni cu preocupări diverse.

Locul artiștilor sau componenta artistică în cartografia contemporană

“Cu cât o hartă este mai veche, cu atât este mai probabil să fie declarată obiect de artă.” Arthur Robinson

J. B. Harley⁷⁹ menționează faptul că **British Cartographic Society** propune două definiții ale cartografiei, una pentru profesioniști și alta pentru “public”. O definiție folosită în comunicarea cu publicul general ar fi: “Cartografia este arta, știința și tehnologia elaborării hărților”. Pe de altă parte, pentru “profesioniști”, “cartografia este știința și tehnologia analizării și interpretării relațiilor geografice precum și a comunicării acestora prin hărți”. Se poate observa așadar că accepțiunea artistică a dispărut din a doua definiție. Dincolo de această omisiune, prezența celor două definiții este un

⁷⁹ J. B. Harley, *Deconstructing the Map*, *Cartografica*, v. 26, n. 2, 1989, p. 1-20.

semn al nevoii de perspective diferite de abordare în acest domeniu. Rolul periferic al artei în cadrul cartografiei este un efect al pozitivismului științific inițiat în „epoca luminilor”. Rând pe rând imaginile au fost înlăturate iar creațiile epocilor anterioare au fost privite cu condescendență. S-a ajuns ca un criteriu al meritului științific al cartografiei să fie tocmai această reținere vizuală.

După Zbigniew Jastrzebski partea artistică a cartografiei este: “ilustrație științifică – artă în folosul științei, [...] suport vizual, explicare vizuală a descoperirilor și studiilor științifice, [...] destinată oamenilor de știință și cercetătorilor, unei comunități științifice și nu este făcută în scopul propriu al artistului sau pentru receptori întâmplători.”⁸⁰

Geoffrey Lapage definește calitățile artistice ale graficii în slujba științei: “calități adăugate, calități care se regăsesc și în lucrările de artă și care fac din ilustrațiile științifice piese valoroase în sine. [...] fără a fi esențiale în teoria științifică în scopul căreia au fost create.”⁸¹

Arpad Papp-Vary însușește: “Scopul esențial al procesului de elaborare al hărților a fost întotdeauna crearea unei cât mai exacte reflectări a realității sau a unei reprezentări grafice adevărate a spațiului (...). În acest scop, cartografii din vechime au creat hărți cu un înalt standard artistic. Pentru a mări efectul estetic al producțiilor lor, titlurile și legenda au fost înconjurată de figuri artistice, iar rama hărții a fost de asemenea elaborată artistic. Scopul acestei munci artistice a fost de a ajuta recunoașterea realității pe baza hărților; în același timp, reprezentările atractive făceau ca privitorii să fie atrași de hărți și de folosirea acestora. Totuși, scopul principal al hărților a fost acela de a reflecta realitatea pe măsura cunoștințelor vremii. Problema științifică a reprezentării exacte a lumii reale a fost întotdeauna factorul primar și determinant în procesul de elaborare al hărților, în timp ce munca artistică a fost doar de o importanță secundară.”⁸²

Prin prisma progresului, relația știință – artă suferă din cauza raportării

⁸⁰ Zbigniew Jastrzebski, *Scientific Illustration: A guide for the Beginning Artist*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1985, p. 5.

⁸¹ Lapage Geoffrey, *Art and the Scientist*, John Wright and Sons Ltd. Bristol, 1961, p. 57.

⁸² Papp-Vary Arpad, *The Science of Cartography*, In: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*, Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989, p. 106.

diferite la acesta. Thomas Kuhn remarcă principala deosebire dintre componentele acestui binom: "Producțiile trecutului din domeniul artistic continuă să fie componente vitale ale scenei artistice, în timp ce noile descoperiri științifice înlătură cărțile și articolele științifice desuete, depășite din bibliografia științifică.... Spre deosebire de artă, știința își distruge trecutul."⁸³

Arthur Robinson notează: "Cu cât o hartă este mai veche, cu atât este mai probabil să fie declarată obiect de artă."⁸⁴

Punând accentul pe separația dintre artă și știință în cazul cartografiei, Ronald Rees constată o ruptură care a crescut în timp, în special în vremurile moderne : "Până când știința să-și însușească cartografia, producția hărților și pictura peisajului erau activități înrudite, desfășurate adeseori de aceeași mână."⁸⁵

Robert Root - Bernstein propune o abordare mai nuanțată: "Sugerez că artiștii resping tradițiile din artă din același motiv pentru care o fac și oamenii de știință, și anume: problemele vechi sunt rezolvate; unele noi așteaptă. Desigur că un artist poate alege să picteze precum Rembrandt la fel cum un om de știință poate continua experiențele lui Galileo cu corpuri căzătoare. Dar picturile asemănătoare cu cele ale lui Rembrandt nu ne spun mai mult despre percepție și nu rezolvă noi probleme legate de redarea luminii decât au făcut-o deja picturile lui Rembrandt, la fel cum noile date despre căderea corpurilor nu oferă informații inedite în domeniul mecanicii mișcării. Pentru reușită, artistul, la fel cu omul de știință, trebuie să introducă în domeniul său metode noi, percepții diferite, sau fenomene noi care să ridice probleme colegilor cărora li se adresează."⁸⁶

Din punctul de vedere al scopului final, Thomas Kuhn vede o diferență majoră între știință și artă: "În artă, esteticul este scopul final al muncii. În știință, este, din nou, în cel mai bun caz, o unealtă: un criteriu de comparare

⁸³ Thomas Kuhn, *The Essential Tension*, University of Chicago Press, 1977, p. 345.

⁸⁴ Robinson Arthur, *Cartography as an Art*, In: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*. Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989, p. 94.

⁸⁵ Rees Ronald, 1980, *Historical Links Between Cartography and Art*, *The Geographical Review*, 70:1. 1980, p. 60.

⁸⁶ Root-Bernstein Robert, *On Paradigms and Revolutions in Science and Art: The Challenge of Interpretation*, *Art Journal Summer Issue*, 1984, p. 111.

între două teorii, un ghid pentru imaginarea soluției la o problemă tehnică. Numai dacă această problemă este rezolvată astfel, dacă estetica omului de știință tinde să coincidă cu cea a naturii, numai atunci estetica joacă un rol în dezvoltarea științifică, [...] omul de știință, la fel cu artistul, este ghidat de considerații estetice și de moduri de percepție prestabilite. Dar o subliniere doar a acestei paralele ascunde o diferență vitală. Orice ar însemna termenul “estetică”, scopul artistului este producerea de obiecte estetice; provocări tehnice trebuie rezolvate pentru a-și atinge acest scop. Pentru omul de știință, pe de altă parte, rezolvarea problemelor tehnice este un scop în sine iar estetica este o unealtă folosită în acest scop. Totdeauna în procesul și în activitatea creativă ceea ce pentru un artist este scop în sine, pentru omul de știință este un mijloc și viceversa.”⁸⁷

J. B. Krygier formulează o opinie conform căreia: “trendurile precum deconstructivismul postmodernist, hypermedia, psihologia cognitivă, semiotica, sistemul informatic geografic și vizualizare, toate converg în a defini cartografia ca un proces. Metodele vizuale, precum cartografia, ajută acest proces de înțelegere și cunoaștere prin conturarea și clarificarea ideilor, prin moduri diferite față de cele prin care noi cunoaștem și re-cunoaștem lumea. Acest proces conține date culturale, istorice, sociale și politice, este mereu evolutiv, producând noi întrebări, idei și probleme care continuă să ne confrunte. Sugerez că în acest proces funcțiile artei și științei – oricum ar fi definite – sunt similare, iar problematica dualismului artă/știință nu este semnificativă.”⁸⁸

Trei atitudini

În ultimii 30 de ani artiștii au produs, au modificat, au imaginat și au contestat hărți. Preocupările lor au fost denumite în diferite moduri, precum psihogeografie, geografie experimentală, artă a locului, artă publică,

⁸⁷ Kuhn, Thomas, *The Essential Tension*, University of Chicago Press, 1977, p. 342-343.

⁸⁸ J. B. Krygier, *Cartography as an Art and a Science?* *Cartography Journal*, 32:6, p 3-10.

geografie critică. C. D'Ignazio⁸⁹ împarte artiștii care sunt preocupați de limbajul cartografic în trei categorii. În prima categorie, denumită de D'Ignazio "*symbol saboteurs*" (saboteurii simbolurilor), fără o conotație peiorativă intenționată, intră artiștii care folosesc iconografia vizuală cartografică pentru a ilustra locuri personale, fictive, utopice sau metaforice. A doua categorie, "*Agents and actors*" (agenți și actori), este formată din acei artiști care creează hărți sau se implică în situații concrete pentru a provoca status quo-ul, pentru promovarea schimbării. În fine, "*cartografii datelor invizibile*" folosesc limbajul cartografic pentru a face vizibile lucruri precum bursa de mărfuri, internetul sau genomul uman.

"Saboteurii simbolurilor"

Artiștii care explorează valențele limbajul cartografic în acest fel nu constituie voci puternice în societate. Ducând cartografia în arealul artei nu este un fapt de natură a răsturna orânduiri sociale sau a provoca efecte puternice în conștiința publică. Totuși, această cercetare nu poate trece cu vederea inovarea, sensurile profunde sau relevarea absurdului, căutarea limitelor și posibilităților de expresie ale unui limbaj cartografic care a devenit un limbaj al artei.

Denis Wood⁹⁰ afirmă că 99,99 procente dintre toate hărțile produse vreodată în lume provin din ultimii 100 de ani. Prezența ubicuă a hărților în ultimii ani a indus clișee formale în conștiința umană, încă de la vârste fragede. Din timpul procesului educațional forma propriei țări devine un fapt cert. De asemenea, reprezentările simbolice, precum granițele, sunt asociate automat formelor fizice ale realității. Astfel de reprezentări devin iconice. Într-un experiment din 1991, Kim Dingle a cerut unor elevi din Las Vegas să deseneze harta Statelor Unite ale Americii, sub forma unei pete negre. Puse împreună, aceste desene creează o imagine semnificativă în raport cu prezența acestei imagini în conștiința lor, dar și o subtilă punere în discuție a

⁸⁹ C. D' Ignazio, *Art and Cartography*, *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009, vol. 1, p. 190-206.

⁹⁰ D. Wood, J. Fels, *The Power of Maps*, New York, Guilford Press, 1992;

“corectitudinii” acestei hărți sau a relației dintre autoritatea care emite o imagine de acest tip și receptorii ei, în conștiința cărora se imprimă un tipar, un clișeu. (Fig.1)

Nina Katchadourian, artist contemporan, înlătură din hărți contextul, prin decupare, lăsând doar rețelele de comunicare (drumuri, artere de metrou...). Rezultatul acestei operații este o rețea fragilă de hârtie, un obiect tridimensional care întrerupe legătura pusă mereu în discuție dintre hartă și realitate. Harta devine ilizibilă conform regulilor de citire învățate, devine o hartă subiectivă a traseelor afective. Ea este doar un exemplu din multitudinea de artiști care văd în reprezentările cartografice un cadru foarte bogat în sensuri, pe care intervențiile lor le scot la iveală. Ei găsesc în hărți un limbaj gata articulat, cu milenii de istorie și prezență în conștiința umană, care în general s-a limitat la a transmite un singur mesaj, cel geografic. (Fig. 2)

Gruparea artistică britanică denumită Art & Language (artă și limbaj) formată la sfârșitul anilor 60, având printre membrii fondatori pe Terry Atkinson și Michael Baldwin explorează limbajul cartografic prin trei hărți, denumite *Map of itself* (hartă autoreferențială), *Map to not indicate* (hartă de a nu indica) și Harta unei suprafețe de treizeci și șase de mile pătrate din Oceanul Pacific la vest de Oahu. *Map of itself* nu este altceva decât o grilă ale cărei linii susțin o reprezentare cartografică vidă, dar reușesc să transmită o senzație pulsatorie, asemenea lucrărilor din genul op art. Titlul extins al *Map to not indicate* (Fig. 3) conține denumirile tuturor perimetrelor cartografice care au fost eliminate din reprezentare. În cele din urmă harta reprezintă doar contururile statelor Iowa și Kentucky, care plutesc precum două insule pe un ocean alb. Harta suprafeței de 36 de mile marine parafrazează poemul lui Lewis Carroll, “*The hunting of the snark*”, unde la un moment dat, căpitanul arată marinarilor o hartă pe care aceștia o apreciază în unanimitate – o hartă albă.

Sol LeWitt, un influent reprezentant al curentului minimalist și conceptual are printre preocupările sale compunerea unor suprafețe geometrice după un tipar inspirat de abstracționismul abstract sau suprematismul lui Malevich. Suportul geometriei sale este însă dat de planuri

urbane și hărți. Lucrările sale, precum cele denumite “*A Square of Chicago without a Circle and a Triangle*” (un pătrat din Chicago fără un cerc și un triunghi) sau “map of Amsterdam with the area between the Dam, Art and Project, Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat and Achtergracht removed” (hartă a Amsterdamului cu zona dintre Dam, Art and Project, Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat și Achtergracht îndepărtată) (Fig. 4) au, sub aparența simplă, sensuri mai adânci. Acestea sunt cele ale relației dintre formele de organizare umană și reprezentarea lor prin formule simple, dintre destinul locuitorilor și intervenția radicală geometrică, dintre sedimentarea istorică și ritmul grăbit al societății contemporane care lasă judecata pe seama algoritmilor și alege rețete prefabricate. Pe de altă parte, exercițiul este unul estetic, fundalul hărților oferind o textură, care desprinsă de funcțiunea ei originală se constituie ca un contrast complementar formelor geometrice albe.

Stanley Brouwn propune o democratizare totală a mesajului cartografic. El însuși o persoană extrem de retrasă, cu date biografice puțin cunoscute, denuște actul său artistic drept vestigiul al unui om care doar a călcat pe suprafața Pământului. Fără a-și dezvălui identitatea sau intențiile, a rugat diverși trecători să-l îndrume, printr-o schiță, din punctul A în punctul B. El a strâns toate aceste schițe, pe care le-a tipărit, iar produsul rezultat s-a numit *This way Brouwn* (Pe aici Brouwn).

“Agenți, actori”

Relația dificilă cu autoritatea, exprimată de către artiști, datează de la sfârșitul Primului Război Mondial, când, după cum spunea Tristan Tzara “Lumea a înnebunit; artistul râde de această nebunie - un gest foarte sănătos, într-adevăr.”⁹¹ Unul dintre șocurile care au pus capăt definitiv perioadei numită cu nostalgie “Belle Epoque” a fost de natură cartografică, respectiv retrasarea drastică a granițelor, o schimbare majoră față de forma și percepția anterioară a Europei. Această bulversare a provocat reacția unor

⁹¹ C. D’Ignazio, *Art and Cartography*, *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009, vol. 1, p. 190-206.

artiști precum Raoul Hausman, care proclama lumea un imperiu DADA. Folosind o tehnică a colajului, acesta reordonează continentele, le redenumeste în virtutea apartenenței lor la o revoluție a haosului.

Artiștii care au ales acest tip de implicare înțeleg cultura ca pe un mijloc de schimbare, ca pe o pârghie capabilă să răstoarne ordini încetățenite, care, în opinia lor nu mai corespund realității, nevoilor umane. Cartografia abordată critic de către artiști este un mod sugestiv de a evidenția efectul puterii, al autorității în a modela destinul uman. O primă temă a fost aceea a geopoliticii, în contextul menționat al schimbărilor aduse de Războiul Mondial. Artiștii reacționau însă la fața grotescă a omenirii, dezvăluită atunci, la absurd, orori, inechități. Max Ernst, într-un ciclu de lucrări denumite *“Europa după ploaie”*, folosește ca suport hărți ale Europei denaturate prin intervenții cromatice. Aceste lucrări folosesc limbajul cartografic, limbajul simbolic al intervenției artistice și contextul contemporan lui, încărcat de conotații negative. (Fig. 6)

Mai recent, războiul a revenit în atenția exprimărilor de tip cartografic. Lize Mogel a supus atenției publice o reprezentare sugestivă a circuitului banilor și al personalului implicat în conflicte precum războiul din Irak. Bazat pe o cercetare întreprinsă de Dario Azzellini, acest mesaj grafic de tip cartografic relevă o realitate obscură, și anume că toate companiile și companiile care au afaceri în această “intreprindere” sunt din S.U.A., în timp ce forța de luptă, personalul militar este recrutat din țările sărace. (Fig. 7)

În aceeași ordine de idei, Joyce Kozloff folosește hărți în proiectul său denumit *“Targets”* (ținte), punând în discuție acest caracter al cartografiei, posesiv și ofensiv, de instrument al cuceririi și dominației teritoriale. (Fig. 8)

Relațiile de putere terestre continuă să fie un subiect preferat printre cei care abordează cartografia din această perspectivă, de “agenți-actori”. Orientarea hărților cu nordul în partea de sus a început să fie pusă în discuție de către locuitorii emisferei sudice. Harta lui Joaquin Torres Garcia din anul 1943, denumită *“Upside Down Map”* reprezintă continentul Sud American inversat. Această hartă a devenit în timp una de referință și a creat un curent de opinie care cuprinde oameni din diverse cercuri profesionale. Dintre artiști, poate fi menționat Jasper Jones, care a realizat în anul 1967 o pictură

denumită “*Dymaxion Air Ocean World Map*” (Fig. 9), după harta cu același nume a lui Buckminster Fuller, reprezentând o lume răsturnată față de accepțiunea devenită convențională.

Pentru o mai bună înțelegere a motivelor pentru care astfel de reacții au început să apară precum și a accepțiunii dobândite a hărților de creații autoritare, sau de apanaj al puterii ofensive se impune o scurtă prezentare a unor evenimente istorice.

Harta, expresie grafică a puterii

Unele expresii legate de cartografie s-au împământenit în limbaj ca figuri de stil, conținând o multitudine de sensuri. Dintre acestea, se poate aminti formularea „loc alb pe hartă”, desemnând o necunoscută, un mister sau „trasarea pe hartă”, expresie care uneori poate descrie o acțiune autoritară, de luare în posesie, un indiciu al potenței. Acest tip de acțiune, interacțiunea dintre puterea politică și transpunerea grafică a realităților fizice terestre s-a soldat cu un anumit aspect al hărții politice terestre dar și cu consecințe care continuă să tindă spre modificarea acestuia. Altfel spus, datorită neînțelegerii sau a manipulării, a confuziei sau a ignorării diferențelor dintre caracterul unei hărți politice, geografice sau culturale, urmările unor astfel de gesturi au determinat desfășurarea istorică a omenirii și continuă să o facă.

Michel Foucault adresa în 1976 o sumă de întrebări teoreticienilor și geografilor de la revista franceză „*Hérodote*”⁹² din care prima se referă la noțiunea de strategie și legătura ei cu cunoașterea și puterea.

La începutul secolului al XVII-lea, W. Shakespeare, prin vocea Regelui Lear, enunța o astfel de acțiune:

“Vom împărtăși, în timpul ăsta,
Un gând tainic al nostru...Dați-mi harta.

⁹² ‘Des questions de Michel Foucault à «*Hérodote*».’ *Hérodote*, No. 3, juillet-septembre 1976, 9–10; reprinted in *Dits et écrits 1954–1988*, edited by Daniel Defert and François Ewald. Paris: Gallimard, Four Volumes, 1994, Vol. III, 94–5.

Aflați că-mi fac regatul pe din trei !”⁹³

Trecuseră în acel moment 800 de ani de când o trasare de felul acesta a harții Europei avusese loc și de când locuitorii Europei nu conteneau să simtă consecințele. Prima conturare a Europei într-o formă apropiată de cea de astăzi se datorează lui Carol cel Mare (Charlemagne), care, printr-o sumă de factori ajunge să unească toate populațiile din această zonă sub conducerea sa. În anul 800 el primește de la Papa Leon al III-lea titlul pierdut în urmă cu 300 de ani, de împărat Roman de Apus. În anul 806, la 64 de ani, Carol cel Mare hotărăște să-și împartă posesiunea celor trei fii ai săi, trasând pe hartă trei zone cu suprafețe echilibrate. (Fig. 10, Împărțirea lui Carol cel Mare, «divisio regnorum»).

Doi dintre fiii săi, Charles și Pepin nu ajung să se bucure de această hotărâre, decedând înaintea tatălui lor, astfel că la moartea acestuia, în anul 814, întreg imperiul îi revine singurului fiu rămas în viață, Louis cel Pios. După moartea acestuia, în anul 840 cei trei fii ai săi împart de data aceasta cu adevărat posesiunea moștenită, prin tratatul de la Verdun (843) care a încheiat cei trei ani în care au avut loc „razboaiele carolingiene”. Felul în care s-au trasat pe hartă cele două linii care despart „întregul” în trei părți diferă de varianta lui Carol cel Mare (Charlemagne) (Fig. 11, Tratatul de la Verdun).

Această diviziune s-a făcut fără a se ține cont de continuități culturale și lingvistice. De asemenea, s-au ignorat realitățile geografice ale formelor de relief, Lotharingia spre exemplu, fiind retezată la jumătate de către munții Alpi, împărțită astfel în zone diferite nu numai ca structură a populației dar și ca structură fizică geografică, nu putea funcționa ca o entitate unitară. Împărțirea arbitrară, trasarea pe hartă a regiunilor a fost așadar un act care a desprins semnificatul de semnificant, folosind doar expresia grafică a Europei și făcând abstracție de straturile mai adânci, culturale. Consecințele acestei împărțiri continuă până în secolul al XX-lea, marcând istoria Europei de Apus și nu numai, fiind în mod continuu o sursă de conflicte. Divizarea

⁹³ W. Shakespeare, *Regele Lear*, act 1, sc.1, versiune de Mihnea Gheorghiu, *Galaxia Gutenberg* — Marshall McLuhan, Editura Politică, București, 1975.

Europei de la Verdun, a fost întocmită conform lui Le Goff⁹⁴ de către 120 de experți.

La o altă scară și în altă epocă, iată un exemplu de consecință a manipularii limbajului cartografic :

„Victimele creionului bont al lui Stalin”, data publicării: 30/04/2001⁹⁵

"Dincolo de graniță a rămas tot"

Familia lui Vasile Mironescu a pierdut atunci toată gospodăria care se afla la câteva zeci de metri de noua frontieră. "Frontiera s-a pus la 60 – 70 de metri de casă. Într-o dimineață am fost nevoiți să lăsăm tot ce aveam și am plecat în sat, la rude. Dincolo de graniță a rămas tot: gospodărie și teren", a spus Mironescu. O altă bătrână, Veronica Nițu, în vârstă de 79 de ani, a povestit că în ziua când a fost stabilită noua frontieră a fugit cu sora ei, în sat, la o rudă. "Ne-am trezit dimineața că au trecut rușii cu căruța cu niște pari, pe care i-au înfipt în pământ. Au pus pari înaintea casei noastre și ne-au zis că de acum suntem la ruși. Eu și sora mea am ieșit din casă și am fugit la moașa mea, în sat. Am luat doar ce am putut duce în spate. Tot ne-au luat, pământul, vaca, animalele, tot", a spus Veronica Nitu....

Stalin folosea intenționat creion bont.

Victorița Baran relatează că, pe harta anexă a notei ultimative, Stalin a trasat, cu un creion roșu, cu vârful bont, noua graniță. Harta folosită era la scara 1:1.800.000, iar grosimea liniei trasate de Stalin, nu întâmplător, reprezenta în realitate o fișie de 10 km lățime. La stabilirea noii frontiere, granița fost stabilită în partea sudică a liniei trasate de Stalin. Pentru a se reveni la granițele stabilite în harta anexă, autoritățile române au avut o serie de negocieri cu autoritățile sovietice, negocieri care s-au încheiat pe 14 septembrie 1940 și în urma cărora s-a decis ca toate casele din patru localități, Orofteanca de Sus, Boranca, Fundu Herței și Climăuți, să revină României împreună cu alte câteva case din localitățile divizate. În urmă cu 60 de ani, pe de 29 aprilie 1941, adjunctul ministrului rus de externe, Andrei Ianuorevici Vișinski, a trimis ambasadorului român la Moscova o notă prin

⁹⁴ Jaques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988, p. 46.

⁹⁵ <http://www.ziaruldeiasi.ro/national-extern/victimiele-creionului-bont-al-lui-stalin~n1lujo/print>

care anunța că, în privința stabilirii graniței, Guvernul sovietic nu înțelege să ia din nou în discuție chestiuni pe care le considera încheiate. Locuitorii din localitățile de graniță ale județului Suceava au pierdut, în acest fel, de la câțiva ari de teren la zeci sau chiar sute de hectare de terenuri arabile, pășuni și păduri. Ei și-au exprimat speranța că vor putea fi despăgubiți de statul român pentru terenurile ce le-au fost luate abuziv.”

„Locul alb de pe harta”, desemnând un teritoriu necunoscut celui ce întocmește harta, a fost suportul pe care formele au putut fi desenate de către „descoperitori”. Coloniștii, ignorând civilizațiile indigene, structura etnică a teritoriilor și chiar caracterul geografic al formelor de relief au trasat forme arbitrare, care persistă încă pe hărțile politice ale Africii, ale Americii și ale altor teritorii. Cauzele care au dus la actuala geometrie a Statelor Unite ale Americii sunt studiate de Mark Stein în lucrarea “How the States Got Their Shapes”, titlu preluat și de un ciclu de filme documentare. Se presupune că densitatea scăzută a populației dintr-o anumită zonă, respectiv vestul Americii, a condus la trasarea unor granițe mai drepte, mai artificiale. În Africa însă, cauzele care au condus la împărțirea actuală de către foștii coloniști rămân obscure, cert este însă că urmările sunt cât se poate de evidente. Spre exemplu, Somalia, țara africană cu frontiere artificiale, se află într-o continuă luptă iredentistă cu vecinii săi și cu o anarhie internă provocată de divizarea poporului somalez pe teritoriul a trei state. De asemenea, tentativele secesioniste și războiul civil din Angola au la bază împărțirea artificială, prin granițe, a grupului etnic Bakongo precum și a enclavei Cabinda, separată de restul țării⁹⁶.

În abordarea condescendentă a europenilor, multe granițe administrative nu puteau fi trasate în funcție de structura etnică și specificul populației pentru simplul fapt că acestea erau necunoscute - simple pete albe pe hartă. Spre exemplu, în 1905, regele Victor Emmanuel al III-lea a fost rugat să arbitreze granița Angolezo – Rhodesiană prin aprecierea extinderii regatului Barotseland, controlat de englezi. Regele a apreciat că orice

⁹⁶ Elliott Green, *On the Size and Shape of African States I*, DESTIN, LSE June 2010, Englebert et al., 2002, p. 11 http://www.lse.ac.uk/government/research/resgroups/PSPE/pdf/PSPE_WP4.pdf

delimitare precisă este imposibilă, în parte datorită cunoașterii imperfecte ale localităților și din cauza “instabilității notorii” ale triburilor și încălcărilor de către acestea a diferitelor teritorii. Și a decis să împartă teritoriul prin granițe trasate liniar în virtutea unor repere astronomice.⁹⁷ Un astfel de gest demonstrează o atitudine de desconsiderare totală a factorului uman și a formei locale de cultură, simptomatic colonialismului, un exercițiu de geometrie, proiectat pe o suprafață terestră, confundată cu reprezentarea ei sintetică.

În anul 1947 guvernul britanic l-a însărcinat pe Sir Cyril Radclyffe să stabilească o graniță între Pakistan și India, în funcție de apartenența religioasă a locuitorilor care în acel moment făceau parte din Punjabul Britanic. Linia trasată de către acesta s-a dovedit a fi una cu consecințe dezastruoase, soldate cu moartea a peste un milion de oameni. Nici în prezent situația nu s-a limpezit, consecințele acțiunii din 1947 sunt încă prezente. Separarea artificială pe criterii religioase a condus la un adevărat genocid, extins pe teritoriul Indiei. S-au petrecut adevărate drame, neprevăzute de către autorii trasării acestei granițe. Proprietățile indienilor musulmani au devenit tentații mari pentru conașionalii cu alte convingeri religioase, fapt care a dus la masacre și deportări.

Această scurtă paranteză, prezentarea succintă a unor consecințe negative ale trasărilor artificiale ale granițelor are ca scop punerea în context a atitudinilor contestate pe care artiștii așa numiți „agenți, actori” le-au avut prin intermediul limbajului cartografic. Artiștii însă sunt produsul epocii lor, iar epoca anilor 60, 70, ai secolului trecut a fost marcată de o revoltă extinsă față de această însumare de nedreptăți și războaie provocate tocmai de lumea așa zis civilizată. Oamenii au început să-și exprime îndoiala față de modul cum este canalizat progresul tehnologic, să fie îngrijorați de gestionarea mediului și a resurselor naturale, să fie revoltați față de relațiile de putere care guvernează lumea într-un mod inechitabil și distructiv.

⁹⁷ Elliott Green, *On the Size and Shape of African States I*, DESTIN, LSE June 2010, Englebert et al., 2002, p. 12 http://www.lse.ac.uk/government/research/resgroups/PSPE/pdf/PSPE_WP4.pdf

Peters versus Mercator

Cu această istorie marcată de abuzuri ale puterilor coloniale, era firesc să apară o atitudine antiautoritară, democratică. Domeniul cartografiei a cunoscut o astfel de acțiune care a scuturat din temelii modul în care este înțeleasă natura cartografiei. Au apărut întrebări în legătură cu criteriile de reprezentare și cu autoritatea care stabilește aceste criterii. A apărut situația în care o hartă poate fi acceptată de publicul larg dar respinsă de profesioniștii din domeniul cartografiei. Lumea se întreabă ce înseamnă o hartă “precisă” și care este rolul ei în societate. Momentul care a declanșat toate aceste dezbateri a fost acela în care istoricul german Arno Peters a publicat varianta sa de proiecție în plan a globului terestru. Acest lucru se întâmpla în anul 1973, când autorul anunța într-o conferință de presă realizarea unei noi hărți a lumii, bazată pe proiecția denumită de el “proiecția Peters”. Noua hartă promitea să prezinte o imagine a lumii care să trateze în mod egal toate națiunile. (Fig. 13) Prezumția de lipsă echitate era reprezentată de harta lui Mercator, (Fig. 12) din anul 1569, acuzată de o prezentare eurocentrică a lumii, de o supradimensionare a teritoriilor locuite de albi. Deși este cunoscut faptul că toate proiecțiile în plan ale globului terestru suferă deformări, desfășurarea suprafeței terestre pe o suprafață plană continuă fiind o imposibilitate matematică, Peters a indicat deformările inerente ale proiecției Mercator ca fiind unele intenționat inechitabile. Mercator a fost indicat ca “țap ispășitor” al relelor colonialiste și a propagării acestei mentalități dintr-un motiv pentru care însă, acesta nu poate fi considerat vinovat, acela al succesului și influenței pe care a avut-o harta sa. Proiecția Mercator a avut un scop clar, pe care și l-a atins, anume de a facilita navigația. Pe proiecția lui Mercator, linia dreaptă corespunde traseului spațial care unește două puncte, denumit loxodromă. Cu ajutorul acestei proiecții și cu al unei busole, navigația devenea o acțiune mai ușoară. Este adevărat că Mercator a plasat ecuatorul la două treimi în partea de jos a hărții, situând practic Europa în centru, dar a făcut acest lucru în contextul epocii sale. De asemenea, este adevărat că din cauza acestui lucru și a formei de proiecție, de tip cilindric, aleasă de Mercator, au rezultat disproporții între

dimensiunile reale ale țărilor și cele reprezentate pe hartă. Astfel, pe această hartă, dimensiunea Chinei, spre exemplu era mai mică decât dimensiunea Groenlandei. Pe de altă parte, în cei 400 de ani scurși de la propunerea lui Mercator au apărut multe alte tipuri de proiecții, iar în școli nu se predă geografie după această hartă. Altfel spus, cu toată popularitatea de care această proiecție s-a bucurat, nu merita să fie desemnată responsabilă pentru toate relele din lume.

Arno Peters a speculat însă momentul foarte bine, harta sa, lansată sub deviza echității a apărut cum nu se poate mai potrivit, în perioada revoluționară a anilor 70. Proiecția Peters a devenit un simbol, o imagine a schimbării, fiind asimilată de toate asociațiile care promovau acest lucru, sau de către asociații precum UNESCO și UNICEF. Tirajul ei a cunoscut milioane de exemplare, în timp ce cartografii “profesioniști” asistau cu revoltă și consternare la această răspândire. Geograful britanic Derek Maling considera proiecția Peters “un remarcabil act de sofism și înșelăciune cartografică”⁹⁸ iar Norman Pye, un alt geograf britanic spunea că “doar cei care nu au nici o idee despre cartografie se vor lăsa păcăliți și nu vor fi scoși din sărite de afirmațiile pretențioase și amăgitoare făcute de autor în legătură cu atlasul.”⁹⁹

Proiecția Peters folosea un algoritm de calcul proporțional al suprafeței, astfel ca din acest punct de vedere toate țările să fie echitabil reprezentate pe hartă. Acest obiectiv a fost atins (deși au fost semnalate și aici greșeli, pe care Peters nu le-a recunoscut¹⁰⁰), însă formele primite de țări și continente în proiecția Peters erau destul de stranii (comparativ cu formele mai familiare ale unor proiecții anterioare, mai puțin “revoluționare”). Problema cea mare a fost însă că Peters afirma despre proiecția sa că este prima și singura corectă, întrunește toate calitățile și nu are defecte. Pentru a demonstra această superioritate, Peters a enumerat “cinci calități matematice decisive” și “cinci calități estetice utilitariste vitale”¹⁰¹ pe care o hartă modernă trebuie să le îndeplinească. Cele cinci calități matematice erau: fidelitatea

⁹⁸ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 302.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 302.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 304.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 310.

suprafeței, axa, poziția, scara și proporționalitatea. Cele cinci calități estetice utilitariste vitale erau: universalitatea, totalitatea, capacitatea de suplimentare, claritatea și adaptabilitatea. Analizând cu acest set de 10 criterii un număr de opt producții cartografice istorice, printre care și producția proprie, Peters a acordat punctajul maxim (10) doar acesteia din urmă. Consecința, revolta personalităților active în domeniul cartografiei a fost firească. Pentru aceștia din urmă Peters nu era decât un amator, un individ care pune în scenă un spectacol strident, un comerciant care frizează escrocheria vânzând un panaceu universal. Mai mult, această vânzare a găsit nenumărați clienți, după cum s-a văzut.

Din perspectiva contemporană, când proiecția Peters nu mai suscită un interes major, acest episod aproape hilar poate fi văzut ca simptomatic unei anumite epoci și culturi. De asemenea, discuțiile iscate pe marginea acestui subiect au condus către o abordare postmodernă a cartografiei, care începe să fie văzută ca expresie a unei culturi mai degrabă decât a unei realități obiective. Limbajul cartografic nu este determinat atât de procedee matematice, algoritmi și tehnică ci mai degrabă de povestea care se spune cu ajutorul lui.

În categoria atitudinii de tip “agenți-actori” pe care o au artiștii sau actorii culturali față de expresia cartografică se încadrează mișcarea situaționistă înființată în anul 1957. Denumită “Situationist International”, sau S.I., mișcarea avea printre teoreticienii săi pe Guy Debord, artistul Asger Jorn și Raoul Vaneigen.

În prima fază, activitatea mișcării era de natură artistică sau, mai corect, anti-artistică, având în vedere concepția conform căreia arta, chiar și cea de avangardă, sfârșește prin a fi inclusă în sistemul căruia situaționistii i se opuneau. Ei considerau că societatea a evoluat spre o formă care promovează “spectacolul”, înțeles aici ca termen cu conotații negative. Capitalismul, căci mișcarea avea la bază o formă de marxism, nu este altceva, în această viziune decât un mecanism modern de a asigura populației “panem et circenses” aspirațiile umane fiind canalizate către formele comode de materialism.

Gradual, interesul mișcării s-a mutat astfel spre teorii politice și revoluționare. Mișcărilor studențești și sociale din 1968 datorează mult

teoriilor enunțate de către Guy Debord în cartea sa *“Societatea spectacolului”* sau de Raoul Vaneigen în cartea *“Revoluția vieții de zi cu zi”*. Aportul acestor teorii a fost documentat ulterior prin prezența masivă în slogane, postere, graffiti.

Implicarea lor în cartografie s-a datorat preocupării pentru oraș, spațiu, urbanism. Considerând urbanismul ca pe o formă de artă compozită și eminentă socială, S.I. nega toate curentele anterioare, inclusiv mișcarea Bauhaus, încă în vogă în epocă, văzută ca o unealtă a statului birocratic, responsabil de alienare și nemulțumire. Propunerea lui Guy Debord se numea “psihogeografie”, iar a lui Raoul Vaneigen “urbanism unitar”, iar aceste atitudini față de urbanism vizau descompunerea structurii existente, la nivel conceptual, prin metoda “derivei”, un alt termen datorat grupării S.I.. Raoul Vaneigen acuza asediul, blocada la care societatea este supusă nu prin forțe de ordine, ci prin geometrie. Protocolul derivei presupunea parcurgerea orașului fără un scop sau un sens, ignorând planimetria, centralitatea, axele acestuia. În acest proces, al derivei, situaționiștii au deturnat hărțile. Acestea au fost tăiate și reconectate prin săgeți și desene sau au fost juxtapuse peste hărți vechi. (Fig. 14)

S.I., cu toate că a avut o coerență greu de păstrat, soldată cu disocieri, fragmentări și conflicte, a promovat pe o singură voce schimbarea unei stări de fapt, definită de planificarea de masă, standardizare, geometrizare, spectacol și superficialitate. Abordarea lor vedea ca alternativă a acestei situații aprecierea naturalului, a individului, a spontaneității, a întâmplării și a provocării acesteia.

Asger Jorn vedea în cultura arabă contrabalansarea celei europene, în sens de Dionisiac versus Apollinic, oriental însemnând spontan, ornamental, manual și dedicat simțurilor.

Giuseppe Pinot Gallizio, un artist italian, membru timpuriu al S.I. promova libertatea țiganilor nomazi și dreptul acestora de a-și instala tabăra oriunde. Artistul belgian Constant a dezvoltat în acest sens un proiect arhitectural. El a elaborat macheta unui astfel de complex care putea fi transportat și reasamblat. Același Constant a promovat un proiect al “Noului Babilon”, un oraș locuit doar de persoane aflate în tranzit.

Aceste preocupări conturează ideea S.I. de combatere a condiției statice, fixate, de înregimentare și ordonare cu cea de spontaneitate. Deriva promovată de Guy Debord în textul său “*Teoria derivei*” din 1958 se definea ca o “tehnică de tranzit prin ambianțe diferite.”¹⁰² Sursa de inspirație a lui Debord a fost lucrarea lui Paul-Henry Chombart de Lawe, denumită “Paris et l’agglomeration parisienne”, publicată în 1952. Hărțile conținute de această carte, dintre care unele trasau itinerarii pariziene anuale ale unor persoane l-au condus către concluzia că parcursul vieții pariziene este determinat de îndatoriri și obligații, este fixat de instanțe superioare care conduc destinul uman după anumite tipare. Ca răspuns la această revelație, Guy Debord a conceput “deriva” ca un mod de a crea itinerarii noi, imprevizibile. Șansa, întâmplarea, spontaneitatea erau caracteristicile omului rătăcitor. Pe acest demers, al derivei, se va fundamenta noua atitudine a psihogeografiei, care va propune și dezvolta hărți în care locurile cu încărcătură senzorială, estetică, urmau a fi evidențiate. Deriva era supusă întâmplării, durata ei putea fi de ordinul orelor sau al zilelor, întâmplările din acest parcurs trebuiau să încalce convențiile și tabuurile, era un fel de periplu oniric, dictat de subconștient. Psihogeografia bazată pe experiențele strânse în timpul derivei era un “studiu al efectelor specifice ale mediului geografic, organizat sau nu, asupra emoțiilor și comportamentului indivizilor.”¹⁰³

Parisul a fost principalul teatru de desfășurare al practicilor derivei, în sprijinul căreia s-au creat hărți descompuse ale orașului, ale cărui fragmente spațiale erau rearanjate într-o succesiune indicată prin săgeți. În parte această atitudine a influențat viitoarele expresii cartografice interactive. S.I. a mutat arta din galerii pe străzile orașului, conducând spre abordări viitoare precum site-specific art sau artă conceptuală. De asemenea, prin implicarea în mișcările studențești din epocă, S. I. a făcut ca limbajul cartografic să aibă o accepțiune subversivă.

În același spirit revoluționar al anilor 60 apare în Italia mișcarea artistică *Arte Povera*, o grupare de artiști conceptuali care puneau partea materială,

¹⁰² Peter Wollen, *Situationists and Architecture*, *New Left Review*, 8, March-April, 2001.

¹⁰³ Peter Wollen, *Mapping- Situationists and/or Conceptualists*, in Michael Newman and John Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, London, 1999, p. 30.

fizică a actului artistic în planul secund. Acest demers viza atât coborîrea artei de pe un pedestal ridicat de societate cât și democratizarea, accesibilitatea ei. Un reprezentant al acestei mișcări a fost Alighiero Boetti, care, deși la un moment dat s-a disociat de această grupare a continuat să lucreze în același spirit democratic, antielitist. Începând cu anul 1970 s-a implicat în crearea unor hărți – tapiserii, ciclu de lucrări denumit “*mappa*”. Acestea au fost realizate între anii 1971-1979 în Kabul, de către femeile din comunitatea locală, iar mai târziu producția lor s-a mutat în Pakistan, la Peshawar, datorită invaziei sovietice. În total, se consideră că la crearea tapiseriilor au muncit 500 de oameni. Aceste opere colective documentează evenimentele parcurse pe mapamond între timp, au surprins prăbușirea Uniunii Sovietice sau căderea zidului Berlinului. Maniera de reprezentare era lăsată la latitudinea țesătorilor, care alegeau propriile culori și care uneori filtrau informațiile conform cu credințele lor (neaparitia pe hartă a statului Israel). Autodenumit Alighiero e Boetti, ca persoană duală, impersonare a unor caracteristici opuse pe care și le asuma, cum ar fi ordine-dezordine, eroare-perfecțiune, artistul declara în 1974: “Pentru mine, munca brodării (țeserii) este un maximum al frumuseții. Pentru această muncă eu n-am făcut nimic, n-am ales nimic, în sensul următor: lumea este așa cum este, nu cum am desenat-o eu, drapelele sunt cele existente și nu eu le-am desenat; pe scurt, eu n-am făcut absolut nimic; când ideea de bază, conceptul, apare, nimic de acolo încolo nu mai implică alegeri.”¹⁰⁴

Imaginea lumii, așa cum apare pe tapiseriile comandate de Boetti este una surprinzătoare și încărcată de sensuri. Aspectul “naiv” și casnic contrastează cu tema hărții politice, care redă structura dobândită a Terrei în urma raporturilor de putere și a conflictelor militare. Uneori firele de o anumită culoare s-au terminat și au fost înlocuite cu altele, asemănătoare. Cutumele codurilor de reprezentare nu au fost cunoscute de către țesători sau poate decizia alegerilor unor culori s-a făcut din rațiunea disponibilității unor fire, astfel că marea poate fi reprezentată cu roz, sau verde, cum s-a întâmplat.

¹⁰⁴ Katharine Harmon , *You Are Here*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 94.

Cartografii datelor invizibile

Ultima categorie de artiști implicați în producții cu caracter cartografic după clasificarea lui D'Ignazio este cea a **cartografilor datelor invizibile**. Poate că nu întâmplător, apariția acestui tip de abordare are loc concomitent cu apariția unei lumi virtuale, "World Wide Web", un spațiu care cunoaște un proces de descoperire și dezvoltare nu în puține aspecte similar cu al unei veritabile "Lumi Noi". Cartografiile datelor invizibile se ocupă de așa numitele teritorii informale, virtuale, microscopice sau din contră, la o scară mult prea mare pentru a putea fi văzute, multidimensionale, temporale. Pentru a face vizibile toate aceste lucruri se aplică un principiu comun cu cel al hărților suprafeței terestre și anume, culegerea de date și dispunerea lor într-un sistem coerent. Acest sistem se va supune mai departe unui proces cartografic implicând selecții și categorii. Similitudinile nu dispar nici mai departe, pentru că datorită acestor procese se intră într-o politică a datelor. Întrebările cu care se confruntă cartografia nu dispar: "Ce date sunt reprezentate? Ce date sunt lăsate pe dinafară? Cine face hărțile, pentru cine și în ce scop?"¹⁰⁵

În concluzia acestei clasificări se poate constata că în ultimii 100 de ani lucrările cu caracter artistic bazate pe hărți, în ideea în care acestea sunt criticate, modificate, reimaginate sau create au cunoscut o veritabilă explozie. Artiștii sunt animați atât de impulsul iluminist de a releva adevăruri fundamentale cât și de abordarea critică în raport cu datele deja existente și cu structura autoritară a difuzării informației.

Imaginea orașului contemporan

Forma orașului a devenit în timp tot mai greu de definit ca element de identitate. Pentru a marca această identitate, reprezentările cartografice sunt

¹⁰⁵ C. D'Ignazio, *Art and Cartography*, International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier, Oxford, 2009, vol. 1, p. 203.

adeseori focalizate pe centrul istoric. Caracterul centrului istoric s-a format în timp, urmând unele principii de agregare, definite astfel de către Maurice Cerasi¹⁰⁶: principiul continuității agregării funcțiunilor colective și principiul concentrării în arii centrale; omogenitatea spațială și arhitectonică; recognoscibilitatea arhitectonică a totalității elementelor colective; spațiul colectiv corespunde unei funcțiuni publice; depășirea funcțiunii locale a elementului colectiv și înscrierea în sistemul mai vast citadin sau regional; principiul transmiterii formelor istorice.

Țesutul urban crește în jurul acestor centre condiționat de spațiu, politică, economie iar rezultatul nu este asimilat în unanimitate de către locuitorii contemporani. În unele situații planul distinct al orașului ușurează afirmarea identității. În cazul orașului Karlsruhe, concepția originală a margrafului Karl Wilhelm este încă prezentă în forma radială a tramei stradale, în ciuda dezvoltării contemporane sau a distrugerilor masive din cel de-al doilea război mondial. De asemenea, planul orașului Canberra, gândit de arhitecții Walter Burley Griffin și Marion Mahony Griffin este inconfundabil. Aceștia au conectat elementele naturale printr-o rețea stradală geometrică în care se regăsesc cercuri, hexagoane, triunghiuri, creând un desen distinct, dar și un principiu funcțional.

Raportarea locuitorilor la propriul oraș trece prin același proces de atribuire a unor elemente identitare. În foarte multe cazuri populația are în parcursul zilnic o geografie fără particularități estetice ieșite din comun. Totuși, aceștia identifică teritoriul prin hărți mentale în care își organizează reperele, distanțele. Un studiu întreprins de Kevin Lynch încearcă să identifice elementele de morfologie urbană care organizează hărțile cognitive ale locuitorilor. Acestea, conform studiului sunt: "Paths", fiind drumuri, căi, trasee de-a lungul cărora oamenii se deplasează; "Edges", sau fronturi, margini, granițe, limite, elemente lineare care pot fi altele decât drumurile (linii de demarcație, ziduri, șanțuri, îngrădiri); "Districts", sectoare, zone, cartiere, părți de oraș omogene; "Nodes", noduri, puncte strategice care servesc ca transfer pentru călători spre și dinspre diverse locuri (stații, gări);

¹⁰⁶ Maurice Cerasi, *Lo spazio collettivo della città: costruzione e dissoluzione del sistema pubblico nella architettura della città moderna*, Mazzotta, Milano, 1976, p. 33.

“Landmarks”, repere, obiecte fizice (clădiri, statui, fântâni), caracterizate prin unicitate, importanță, ieșire în evidență.¹⁰⁷ Aceste elemente fizice, marcate pe hartă, configurează reprezentări cartografice subiective. Reprezentările subiective sunt atribute ale creației artistice, astfel că mulți artiști sau cartografi au trecut granițele propriilor profesii pentru a explora valențele și potențialul limbajului cartografic.

Denis Wood, artist dar și doctor în geografie, o voce puternică și prezentă în cartografia contemporană, autor al cărții de referință “*The Power of Maps*” (Puterea hărților) a inițiat în 1974, împreună cu studenții săi de la acea dată de la School of Design at North Carolina State University un amplu program de cartografiere a zonei Boylan Heights. Această zonă nu era altceva decât un mic cartier rezidențial, iar cartografierea s-a ocupat de “străzi și de ce se afla sub străzi – canalizare, magistrale de apă și țevi de gaz. Am vrut să cartografiem rădăcinile copacilor care dublau coroanele răsfirate deasupra. Chiar am cartografiat copacii. Am cartografiat liniile de înaltă tensiune și cablurile de telefonie sau televiziune. Am cartografiat iluminatul public. Mai târziu am cartografiat lumina difuzată de aceste surse sau de altele, străbătând cartierul cu un light-meter. Deasupra se vedeau stelele și am cartografiat stelele care pot fi văzute din cartier.”¹⁰⁸ Demersul a continuat prin strângerea tuturor informațiilor posibile despre acest fragment urban. (Fig. 16) Au fost cartografiate culorile gardurilor, ale caselor, traficul, treptele, sârmele de rufe și șemineele. În 1982, de Halloween s-au cartografiat dovlecii-lanternă din pridvorul caselor. Toate aceste informații s-au suprapus peste desenul relativ simplu al străzilor zonei. Pentru reprezentarea prezenței dovlecilor de Halloween s-au folosit fotografiile ale acestora transformate în simboluri reprezentând un număr mai mare de astfel de prezențe. Un alt studiu a vizat anunțurile din presa locală referitoare la casele și locuitorii zonei. Reprezentarea pe hartă a acestei statistici s-a făcut prin cercuri, mai mari sau mai mici, în funcție de frecvența prezenței în presă, mai închise sau mai deschise după caracterul personal sau comunitar al știrii. S-a constatat apoi că presa s-a ocupat cu predilecție de “big houses at

¹⁰⁷ Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960, p. 46.

¹⁰⁸ Katharine Harmon, *You Are Here*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 104.

the top of the hill”. Chiar dacă locatarii acestor case s-au schimbat, faptul că ocupau acele locuri privilegiate îi aducea în centrul atenției, casele nu numai că erau mai mari și aveau o dispunere favorabilă, erau un simbol social. În fapt, lucrurile s-au desfășurat în timp așa cum arhitecții Kelsey and Guild și le-au imaginat când au planificat zona în 1907. “Pentru că ei au gândit pentru clasa de sus zonele de pe deal, ei au trasat acolo loturile cu larghețe. Mai în jos, pe pantă, loturile sunt mai mici. În vale loturile sunt micuțe, lungi și înguste. Planul lor a funcționat.”¹⁰⁹

Denis Wood a publicat aceste cercetări, făcute într-un spirit ludic, dar revelatoare de realități urbane în anul 2010, cu titlul “*EVERYTHING SIGNS: Maps for a Narrative Atlas*”. Această lucrare transcende genurile. Ira Glass, în prefața atlasului spune: “ Când am descoperit aceste hărți ale Boylan Heights cu ani în urmă, am iubit impracticabilitatea lor. Majoritatea hărților întreprind o sarcină. Ele sunt niște slujbași plicticoși care încep munca devreme și își petrec ziua spunându-ți unde se află diverse lucruri cu neabătută precizie(...). Nu și aceste hărți. Una dintre favoritele mele, harta surselor de lumină, este o reprezentare a cercurilor de lumină proiectate de lămpile stradale. Chiar dacă te-ai afla în Boylan Heights într-o noapte întunecoasă și ai avea mare nevoie să găsești o sursă publică de lumină, este greu de imaginat cum această hartă te-ar ajuta. În primul rând, pentru a citi harta, ar trebui să ajungi sub sursa de lumină (...). Aceste hărți sunt complet inutile. Lumea nu le-a cerut. Ele nu sunt pentru navigație și nu răspund unei preocupări civice (...) Misiunea lor este novelistică (...) Ceea ce ele cartografiază nu este Boylan Heights, ci sentimentele lui Wood legate de Boyland Heights, curiozitatea sa, căutarea tuturor lucrurilor ignorate sau ne-numite din acel loc (...) Ele descriu viețile oamenilor fără să arate vreo ființă umană (...) Wood scrie un roman unde nu întâlnim personajele principale, dar lucrurile lor sunt peste tot.”¹¹⁰

La polul opus, ca atitudine, se află un exemplu de limbaj cartografic subordonat utilității, funcționalului. În anul 1931, Henry Charles Beck,

¹⁰⁹ Katharine Harmon, *You Are Here*, Princeton Architectural Press New York, 2004, p. 104.

¹¹⁰ Denis Wood, *EVERYTHING SIGNS: Maps for a Narrative Atlas*, Siglio Press, New York, 2010, p. 6.

angajat ca desenator la London Underground Signals Office, în timp ce lucra la desenul unor circuite electrice face o paralelă între acestea și structura metroului londonez. În scurt timp, el vine cu o propunere de reprezentare a hărții metroului într-o formă asemănătoare cu un circuit electric, cu stațiile ca puncte nodale, conectate de liniile în diverse culori, ignorând reprezentarea la scară a distanțelor și acuratețea geografică a traseelor. (Fig. 17) Până să apară această idee, metroul era reprezentat printr-o rețea de linii care se suprapuneau peste o hartă reprezentând orașul de la suprafață. Această suprapunere făcea citirea hărții foarte dificilă. Inițial, propunerea lui Beck a fost considerată prea radicală, dar în anul 1933 a fost publicată sub forma unei broșuri cu un tiraj de 500 exemplare, pentru a se sonda efectul noii reprezentări. Popularitatea ei a fost imediată, iar de atunci nu numai metroul londonez ci toate rețelele de transport urban tind să folosească acest tip de reprezentare topologică. Harta, “care a fost adoptată de sistemele de transport din toată lumea, este o demonstrație a utilității opțiunii de a lăsa harta “albă”, de asemenea o dovadă a faptului că cea mai precisă hartă, sau cea mai detaliată, nu este în mod necesar cea mai bună hartă.”¹¹¹

Beck a limitat orientarea liniilor care reprezentau rețeaua subterană la orizontale, verticale și diagonale, linii la 45 de grade, iar distanțele dintre stații le-a uniformizat. Densitatea mai mare a stațiilor din zona centrală a rețelei a făcut să apară așa numitul efect al lentilei convexe, expandând această suprafață. În raport cu aceste stații, cele periferice s-au apropiat compartiv cu așezarea din teren. Efectul subliminal a fost că locuitorii periferiilor s-au văzut conectați, apropiați centrului urban. Călătoria subterană nu oferă repere ale situației geografice, astfel că efectul reprezentării de acest tip a fost și mai puternic.

În anul 2013 metroul londonez a dezvelit o placă comemorativă, aniversând 80 de ani de la prima publicare a reprezentării lui Henry Beck, iar Sam Mullins, director al Muzeului Transporturilor din Londra a declarat: “(hartă, n. a.) a devenit un simbol londonez și a influențat designul mutor hărți de metrou de pe întreg globul, fiind și o sursă de inspirație pentru mulți

¹¹¹ Peter Turchi, *Maps Of The Imagination: The Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 2004.

artiști contemporani și designeri.”¹¹²

Începând cu secolul al XIX-lea hărțile orașelor au început să fie privite ca fiind mai mult decât niște reprezentări urbane, acestea devenind instrumente de cunoaștere. Este cunoscut modul în care, în anul 1854, dr. John Snow a identificat și eradicat focarul de holeră din Londra folosind o hartă pe care a notat locurile de unde proveneau victimele, evidențiind astfel un nucleu cu densitate mare, în care se afla cișmeaua responsabilă de acele îmbolnăviri. (Fig. 18) Harta Londrei a devenit încă odată, în anul 1889, un mijloc de studiu social, de această dată, datorat lui Charles Booth. Acesta a publicat în cartea sa *“Life and Labour of the People”* un studiu social, suprapunând pe harta Londrei date statistice cu privire la gradele de sărăcie. (Fig. 19-20) Folosind culori diferite pentru aceste grade, impactul vizual era unul major. Booth a pus bazele unui nou gen de reprezentare a statisticilor printr-un limbaj cartografic. Datorită acestei exprimări vizuale caracterul datelor se transformă, devenind din ceva abstract și matematic un mesaj cu valențe emoționale. Prin acest tip de reprezentare “se vede” o anumită situație, devine clară și uneori îngrijorătoare. Pe acest sistem a conceput George Arkell, în anul 1901, o altă hartă a Londrei care de această dată “arăta” densitatea locuitorilor evrei ai acestui oraș. (fig. 21) Considerând din start pe ceilalți locuitori ca fiind o masă omogenă, această reprezentare evidențiază zonele evreiești și era de fapt un act de propagandă antisemită.

Amintirea acestor acte de pionierat în cartografierea nu atât a urbanității cât a problematicei urbane este oportună având în vedere faptul că din anul 2008 populația lumii a devenit preponderent urbană, iar problemele acestui tip de locuire nu au dispărut, din contră, s-au multiplicat. Dezvoltarea urbană este în căutarea unor principii călăuzitoare, dar în multe părți ale lumii aceasta a scăpat de sub orice formă de control, așezările se dezvoltă în mahalale lipsite de orice formă de planificare. Mai mult decât atât, aceste *favelas*, *bidonville*, cum se mai numesc în diferite alte zone ale lumii, nu sunt nici măcar oficial recunoscute.

Astfel, dincolo de problemele care sunt create de aceste aglomerări și

¹¹²<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/mar/25/harry-beck-tube-map-designer-honoured-blue-plaque>

dincolo de problemele care au generat apariția acestora, a apărut și o problemă nouă pentru cartografi. Aceste zone sunt teritorii “gri” pe hartă. Hărțile oficiale din Nairobi înfățișează încă pădurile care se aflau odinioară pe locul mahalalei Kibera, care numără nu mai puțin de 250.000 de locuitori. Apariția imaginilor Google Earth nu mai ascund însă prezența aglomerării, iar inițiative private vizează cartografierea acesteia. Prima inițiativă de acest fel a avut loc în India, un loc unde, de asemenea, există astfel de zone “gri”, ignorate de municipalități.

Scopul cartografierii acestora a fost tocmai de a atrage atenția acestor municipalități în vederea unei împărțiri mai echitabile a resurselor. Mai sus amintita Kibera are parte de un proiect similar, denumit *Map Kibera*. (Fig. 22) Această inițiativă nu vizează doar cartografierea zonei, are în vedere și monitorizarea dezvoltării ei în ceea ce privește, spre exemplu, instalarea unei infrastructuri imperios necesare, cum ar fi canalizarea sau rețelele de apă. Factorii decizionali, fie ei guvernamentali sau municipali, în emiterea de hărți devin secundari, ocoliți prin implementarea și crearea de hărți prin sisteme “open source”, rezultate din coroborarea informațiilor oferite direct de locuitori. Astfel, cartografia iese din sfera preocupărilor tehnice și intră într-un domeniu social, iar inițiativa creării unor astfel de hărți răspunde unor cerințe umane.

Limbajul dedicat orașului

Kevin Lynch spune: “studiul orașelor nu are un limbaj de bază propriu. El împrumută mecanismele geografiei și arhitecturii dar acestea sunt doar parțial utile,”¹¹³ Această afirmație apare în cartea sa “*Good City Form*”, apărută în anul 1986, moment în care exista precentul lucrărilor lui Christopher Alexander, “*A Pattern Language*” și “*The Timeless Way of Building*”. În introducerea la lucrarea “*A Pattern Language*”, Christopher Alexander spune: “Această carte oferă un limbaj pentru construcție și planificare; cealaltă carte oferă teoria și instrucțiunile pentru folosirea

¹¹³ Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984, p. 351.

limbajului. Această carte descrie tiparele detaliate pentru orașe și vecinătăți, case, grădini și încăperi. Cealaltă carte explică disciplina care face posibilă folosirea acestora pentru a crea clădiri sau orașe.”¹¹⁴

Acest proiect ambițios, al unui întreg colectiv condus de Christopher Alexander propune un limbaj, care, prin 235 de simboluri, să permită comunicarea și creația mediului construit. Simbolurile sunt grupate în diverse categorii. O primă categorie este cea a “regiunilor independente”¹¹⁵ iar din aceasta fac parte, spre exemplu, “distribuția orașelor (1)”, “dantelăria drumurilor de țară (2)”, “peisajul de țară”. Categoriile “orașului” cuprind simboluri precum “mozaicul subkulturilor”, “magia orașului”, “rețeaua cumparaturilor” etc. Categoriile continuă pe principiul apropierii progresive de o scară a detaliilor arhitecturale.

Scopul acestei lucrări a fost acela de a cataloga mediul construit, de la o scară intimă până la scara urbană, folosind aceste 253 de tipare. Fiecare dintre acestea este explicat, susținut de cercetări și ilustrat grafic. Ordinea lor în carte este dată de la “mare la mic”.

Autorul spune: “toate cele 235 de tipare formează împreună un limbaj. Ele creează împreună o imagine coerentă a unei întregi regiuni, având însă capacitatea de a genera astfel de regiuni în milioane de forme, cu infinite varietăți în toate detaliile.”¹¹⁶ După enumerarea celor 235 de tipare, cartea oferă un exemplu de “folosire” a limbajului:

“Spre exemplu, să considerăm următoarele tipare:

PRIVATE TERRACE ON THE STREET (140) – TERASĂ PRIVATĂ SPRE STRADĂ

SUNNY PLACE (161) – LOC ÎNSORIT

OUTDOOR ROOM (163) – ÎNCĂPERE EXTERIOARĂ

SIX-FOOT BALCONY (167) – BALCON DE 6 PICIOARE

PATHS AND GOALS (120) – CĂRĂRI ȘI SCOPURI

CEILING HEIGHT VARIETY (190) – ÎNĂLȚIMI DIFERITE ALE TAVANULUI

COLUMNS AT THE CORNERS (212) – COLOANE ÎN COLȚURI

¹¹⁴ Christopher Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977, p. IX.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. XIX.

¹¹⁶ Christopher Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977, p. XXXV.

FRONT DOOR BENCH (242) – BANCĂ ÎN FAȚA INTRĂRII

RAISED FLOWERS (245) – FLORI CULTIVATE

DIFFERENT CHAIRS (251) – SCAUNE DIFERITE

Am început cu TERASA PRIVATĂ SPRE STRADĂ (140). Acel tipar sugera o terasă, ușor înălțată, conectată cu casa, îndreptată spre stradă. Locul însorit (161) sugerează că un loc special din partea însorită a curții ar trebui potențat printr-un pattio, un balcon, o încăpere exterioară, etc. Am folosit aceste două tipare pentru a localiza o platformă înălțată în partea sudică a casei.

Pentru a transforma această platformă într-o ÎNCĂPERE EXTERIOARĂ (163), am introdus-o pe jumătate sub acoperișul existent deasupra și am păstrat un arbore pyracanthus în mijlocul platformei. Frunzișul de deasupra al arborelui contribuia la închiderea spațiului precum un acoperiș. Am pus un ecran de sticlă înspre vest pentru o mai clară delimitare a platformei.

Am folosit BALCONUL DE ȘASE PICIOARE (167) pentru a determina mărimea platformei. Dar acest tipar trebuia folosit judicios, nu orbește – motivația acestui tipar are legătură cu un minimum de spațiu necesar pentru ca oamenii să stea confortabil și să poarte o conversație în jurul unei măsuțe. Din moment ce am vrut spațiu pentru cel puțin două astfel de locuri de conversație – unul sub acoperiș în cazul zilelor foarte fierbinți sau ploioase și unul sub cerul liber pentru zilele când vrei să stai la soare, balconul trebuia să fie făcut în forma unui pătrat de 12x12 picioare.

Acum despre CĂRĂRI ȘI SCOPURI (120): De obicei, acest tipar se ocupă de traseele lungi ale cartierului, și apare mult mai devreme în limbaj. Dar l-am folosit într-un mod special. Se spune despre cărările formate natural, prin mersul oamenilor pe un teren, că ar trebui păstrate și marcate. Din moment ce traseul dinspre intrare trecea chiar prin colțul locului unde intenționam să pun platforma, am tăiat colțul acesteia.

Înălțimea platformei față de sol a fost determinată de ÎNĂLȚIMILE DIFERITE ALE TAVANULUI (190). Construind platforma la o înălțime de aproximativ un picior față de nivelul solului, tavanul părții acoperite a ajuns la o înălțime între 6 și 7 picioare – numai bine pentru un spațiu mic precum acesta. Din moment ce înălțimea față de sol era potrivită pentru șezut, tiparul

BANCĂ ÎN FAȚA INTRĂRII (242) a fost satisfăcut automat.

Erau trei coloane, susținând acoperișul deasupra vechii verande (porch). Ele trebuiau să rămână la locul lor, deoarece susțineau acoperișul. Dar, urmând COLOANE ÎN COLȚURI (212), platforma a fost cu grijă croită în funcție de poziția acestora – astfel încât coloanele să ajute la definirea spațiilor de socializare de o parte și de alta a lor.

În final, am pus două ghivece cu flori lângă “banca din fața intrării” – e plăcut să le miroși în timp ce stai acolo – conform cu FLORI CULTIVATE (245). Iar vechile scaune care se pot vedea pe verandă sunt SCAUNE DIFERITE (251).”¹¹⁷

Importanța acestei lucrări este dată de intenția de a articula un limbaj aplicat arhitecturii și urbanismului, însă cei care l-au ignorat, în mare parte sau l-au combătut, au fost chiar arhitecții și urbaniștii. Criticile s-au îndreptat spre punctele de vedere “tradiționale” ale autorului, exprimate mai ales în lucrarea complementară “*The Timeless Way of Building*”, carte care susține faptul că arhitectura modernă se află pe o direcție greșită, speculativă și superficială, iar calea firească ar fi o reîntoarcere a arhitecturii la principiile perene care vin în întâmpinarea nevoilor umane.

Lucrarea “*A Pattern Language*” a fost acuzată că îngreșește opțiunile arhitectului sau că democratizează excesiv procesul de elaborare al arhitecturii, fiind un caiet cu instrucțiuni pentru publicul larg. Cu acest “caiet” însă, în intenția lui Christopher Alexander, arhitectul găsește un mijloc de comunicare cu consumatorul arhitecturii, care devine astfel într-adevăr mai “democratică”, în sensul în care produsul final este un rezultat al comunicării.

În planul înțelegerii mediului urban, munca lui Christopher Alexander este continuată de Kevin Lynch în sensul demersului de a analiza reflectarea orașului în conștiința locuitorilor, al celor care populează mediul respectiv și de a contura aspirațiile acestora. Diferențul dintre consumatori și arhitecți nu este unul de dată recentă. În 1972, James D. Harrison și William A. Howard publicau un studiu denumit “*Rolul semnificației în imaginea urbană*”¹¹⁸, în care, după analiza unor diverse studii constată: “Arhitecții sunt

¹¹⁷ Christopher Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977, p. XXXV.

¹¹⁸ Preluare din *Semnificație și comportament în cadrul construit*, Editura Tehnică, 1985, p. 157-174.

conștienți de multă vreme de discrepanța existentă în această privință, plângându-se de “nivelul scăzut al gustului public”, sau referindu-se la populație în sensul unor “mutilați din punct de vedere estetic” (Michelson, 1968). Gordon (1969) pare dezgustat să descopere că cetățenii din “Middletown” sunt mai preocupați de comoditate, conformitate și împrejurimi plăcute, decât de “arhitectura de calitate”. Lansing și Marans (1969) au evidențiat discrepanța dintre arhitecți-sistematizatori și rezidenți în privința selectării unor vecinătăți “bune” sau “rele”. Încercând să stabilească scale comune de judecare a ambientului arhitectural, atât Sanoff (1969) cât și Collins (1969) au observat că grupurile distincte au tendința de a percepe diferit ambientul.

Sternlieb (1963, p. 111) citează aceeași problemă subliniind lipsa unei politici de cercetare a semnificației, care să ghideze proiectarea ulterioară a centrelor comerciale ale orașelor: „Abordarea problemei nu trebuie să se concentreze atât de mult asupra proiectării, al cărei scop este materializarea idealurilor sistematizatorului, ci mai degrabă asupra punctului de vedere al consumatorului.”

Jacobs (1961) este de aceeași părere și subliniază faptul că trebuie să înțelegem mai bine cauzele înstrăinării dintre sistematizator și cetățean. Constatări de acest fel sugerează faptul că percepția rezidentului urban asupra ambientului său implică mai mulți factori decât cei legați de structura fizică și proiectare.”¹¹⁹

Se observă așadar nevoia unui limbaj comun, un limbaj ale cărui semne să fie încărcate de semnificații împărtășite de o categorie cât mai largă a populației. Limbajul dezvoltat de Christopher Alexander a fost în mare parte contestat de arhitecți, ca arbitrar și limitativ, iar publicul larg, puțin avizat în scrierile de specialitate, rareori a apelat la acesta, ca la un mijloc de a-și exprima opțiunile în ceea ce privește arhitectura sau urbanismul. Studiile lui K. L. s-au axat pe un număr mult mai redus de simboluri: trasee, fronturi, noduri, sectoare și repere (paths, edges, nodes, districts, landmarks). Fiecare dintre aceste simboluri au fost analizate prin prisma a trei componente:

¹¹⁹ Colectiv de autori, *Semnificație și comportament în cadrul construit*, Editura Tehnică, București, 1985, p. 161, referințe bibliografice, p. 173.

identitate, structură și semnificație. Răspândirea acestui mod de comunicare dintre arhitecți, urbanști și consumatori a fost mult mai amplă, principiul a fost preluat în multe cazuri, cu actori diferiți.

Teoriile urbane care vizează forma orașului abordează problematica din diferite puncte de vedere. Unul dintre acestea, analizat mai pe larg în capitolul destinat reprezentărilor cartografice urbane istorice care se intersectează cu domeniul artei, este al caracteristicilor formale și conotațiilor pe care aceste forme le oferă privind morfologia, istoria și cultura care au condus la apariția acelei desfășurări planimetrice. Modul de reprezentare al acestora spune o poveste complementară. O altă abordare este cea a principiilor de funcționare ale orașului și corelarea lor cu o geometrie, formând împreună un model, un ideal de dezvoltare urbană. Odată cu revoluția industrială mediul urban începe să sufere, modelele de dezvoltare tind să devină din nou utopice. Uneori, cu sprijinul unei autorități decidente autoritariste, utopiile se pun în practică, însă în timp condițiile se schimbă, dictaturile cad, moda trece și utopiile se transformă în balast social (arhitectura comunistă est europeană sau diverse proiecte sociale ambițioase din lumea vestică).

Imaginile urbane negative au devenit foarte răspândite, în special în domeniul artistic, fiind o sursă bogată de contraste, conflicte. Reprezentările negative sunt mai plastice, iar răspândirea lor conturează chiar un curent anti-urbanism.¹²⁰ Căutarea exemplurilor care definesc acest curent ar merita poate un studiu mai amplu.

Între realizări cinematografice cum ar fi "*The Asphalt Jungle*" al lui John Huston și unele spoturi comerciale actuale în care un anumit automobil reușește să supraviețuiască în jungla urbană se află mai bine de o jumătate de secol de astfel de reprezentări. Între anii 1909 și 1999, orașul Los Angeles a fost complet distrus în 138 de filme.¹²¹

În pictură poate fi amintit Edward Hooper, care reușește să descrie nu atât orașul american cât alienarea, singurătatea, melancolia pe care acesta le induce. Realizările arhitecturale ambițioase care au devenit în timp puncte

¹²⁰ *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009, vol. 1, p. 159.

¹²¹ *Ibidem*, p. 160.

nevralgice în țesutul urban nu sunt ocolite. Un exemplu ar fi prezența ansamblului “*La Vele di Scampia*” din Napoli, proiect al arhitectului Franz di Salvo (Fig. 23) în filmul “Gomorra” al regizorului Matteo Garrone, ca loc al mizeriei, crimei.

Cartografia “populară” a orașelor devine o platformă publică de exprimare a părerilor și sentimentelor. Au devenit răspândite expresiile cartografice care arată prejudecățile unor autori legate de diferite locuri sau locuitori. Un astfel de exemplu, un blog, publică hărți trimise de corespondenți care explică percepția lor vis a vis de orașul în care locuiesc. (Fig. 24) Chiar dacă este asumat un caracter satiric, o anumită percepție negativă a orașelor transpare din aceste hărți.

Forma unui oraș, așa cum apare în plan, se imprimă în conștiința oamenilor indirect, prin intermediul reprezentărilor cartografice, nu printr-o experiență nemijlocită. Planul orașului excede percepția obișnuită umană, de aceea hărțile sunt într-o anumită măsură percepții atemporale, uneori utopice sau distopice, imaginația suplinește lacunele senzoriale, încarcă reprezentarea cu o imagine subiectivă, o proiecție singulară asupra realității. Aceste imagini sunt de fapt hărți mentale, despre care Peter Turchi spune că “sunt un câmp de interes nu numai pentru cartografi ci și pentru psihiatri, psihologi, sociologi și mulți alții, incluzând urbaniști și arhitecți.”¹²² În formarea acestor hărți mentale se implică reprezentarea cartografică, uneori ca un “icon” al orașului, corelat cu înțelegerea personală a spațiului, ierarhia personală a importanței locurilor, gradul personal de dozare al raportului între detaliu și întreg. Dintr-o altă perspectivă, făcând o paralelă între limbajul cartografic și cel literar, Peter Turchi, în “*Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*” admite că existența unui limbaj articulat nu garantează producțiile reușite: “Cuvintele nu pot fi niciodată simple reflecții ale vieții. Setul nostru limitat de simboluri, literele alfabetului, sunt forțate să traducă datele inexprimabile ale simțurilor noastre, gândurile și emoțiile.”¹²³

¹²² Peter Turchi, *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 2004, p. 136.

¹²³ *Ibidem*, p. 90.

Ilustrații:

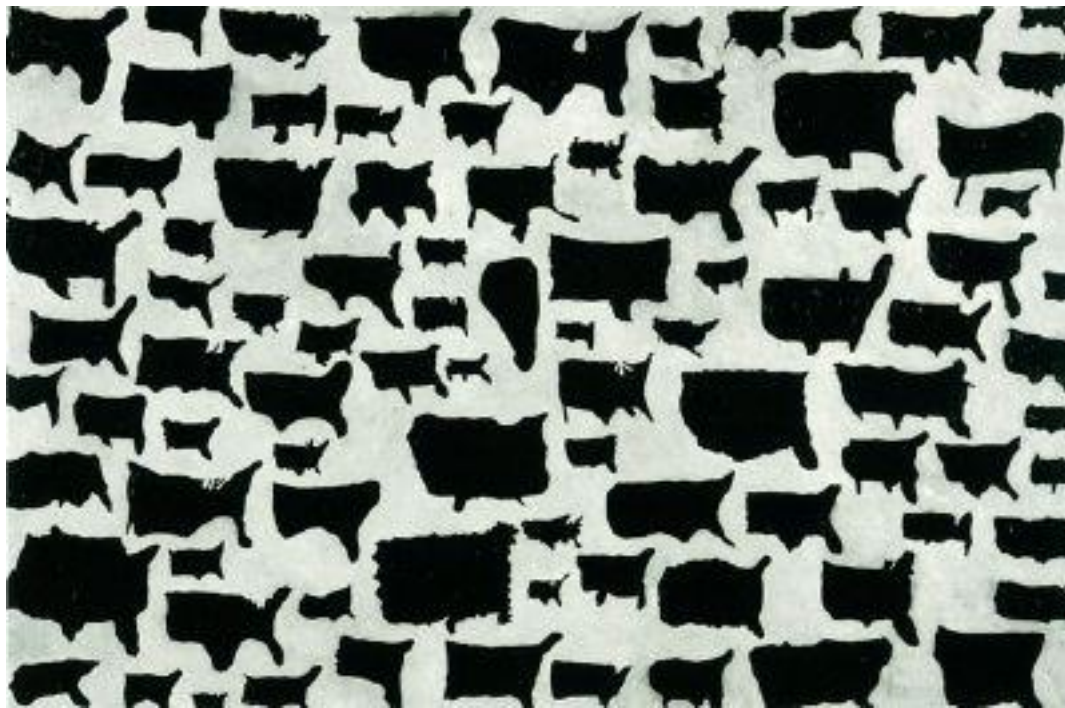


Fig. 1 - Kim Dingle, harta SUA, desenată din memorie de către copii
<http://citymovement.wordpress.com/2012/05/09/do-maps-create-or-represent-reality>



Fig. 2 - Nina Katchadourian, Austria
Foto: <http://been-seen.com/travel-blog/cool-stuff/you-are-here>

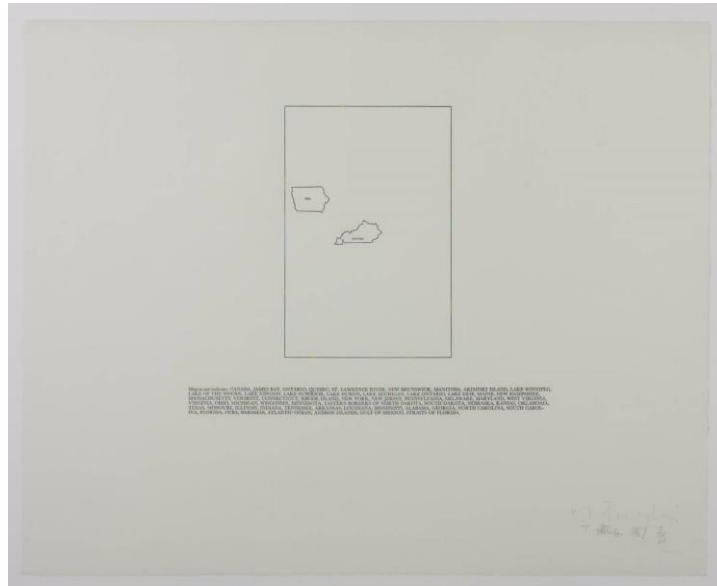


Fig. 3 - Atkinson & Baldwin, *Map to not indicate*

Foto:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/art-language-terry-atkinson-map-to-not-indicate-p01357>



Fig. 4 - Sol Lewitt, Hartă a Amsterdamului cu zona dintre Dam, Art and Project, Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat și Achtergracht îndepărtată

Foto:

<http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/sol-lewitt-map-of-amsterdam-with-the-5282139>

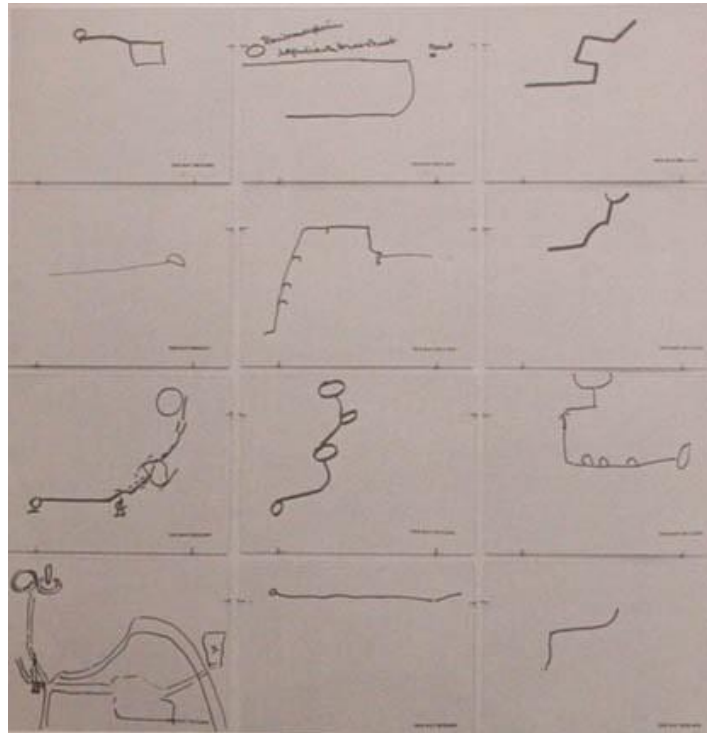


Fig. 5 - *This Way Brouwn*

Foto: <http://nowhere-nowhere.org/2014/03/26/way-brouwn/>



Fig. 6 - Max Ernst, *Europa după ploaie*

Foto: <http://www.wikiart.org/en/max-ernst/>

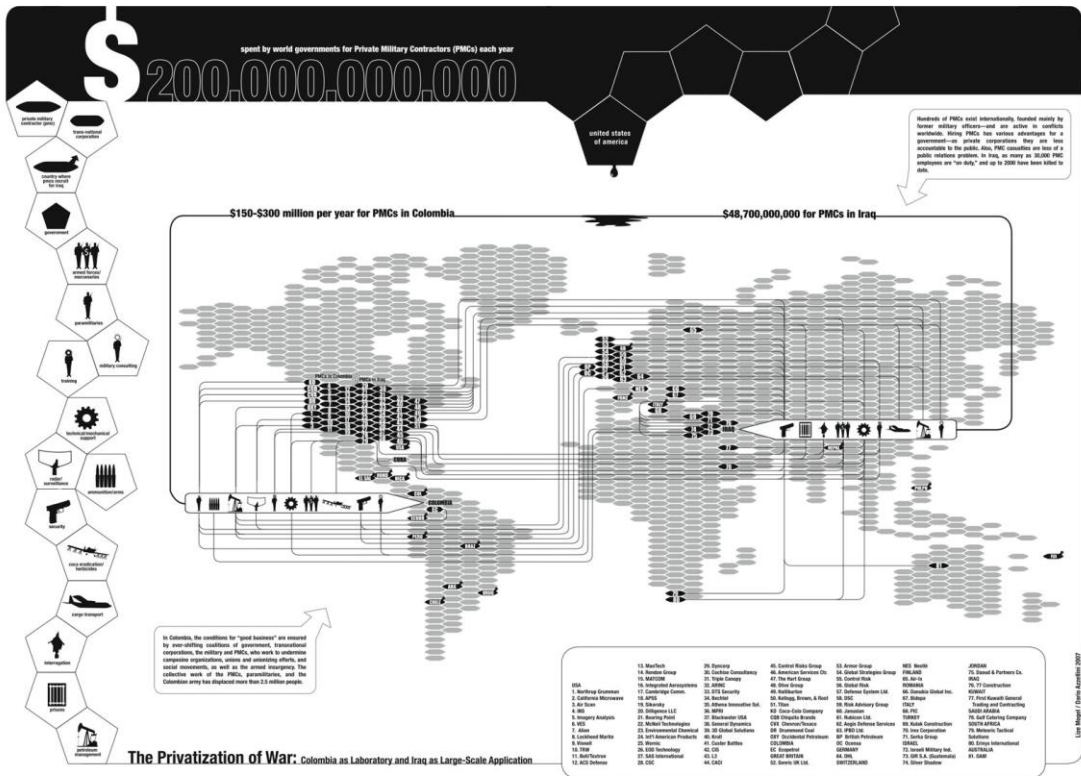


Fig. 7 - Lise Mogel, după o cercetare de Dario Azzellini, Privatizarea războiului

Foto:

<http://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/the-privatization-of-war>

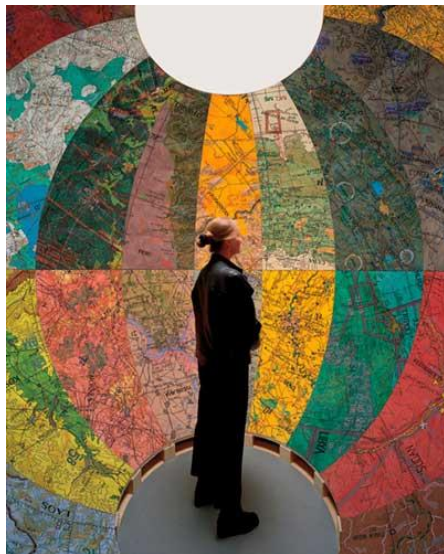


Fig. 8 - Joyce Kozloff, *Tinte*

Foto: <https://kemperart.org/general/documents/MapAsArtRelease.asp>



Fig. 9 - Jasper Jones, *Dymaxion Air Ocean World Map*
 Foto: <http://www.danzigergallery.com/exhibition/jasper-johns-black-and-white>



Fig. 10 - Împărțirea lui Carol cel Mare, *Divisio regnorum*
 Foto: <http://home.eckerd.edu/~oberhot/flouisphis.htm>



Fig. 11 - Tratatul de la Verdun

Foto: <http://home.eckerd.edu/~oberhot/flouisphis.htm>

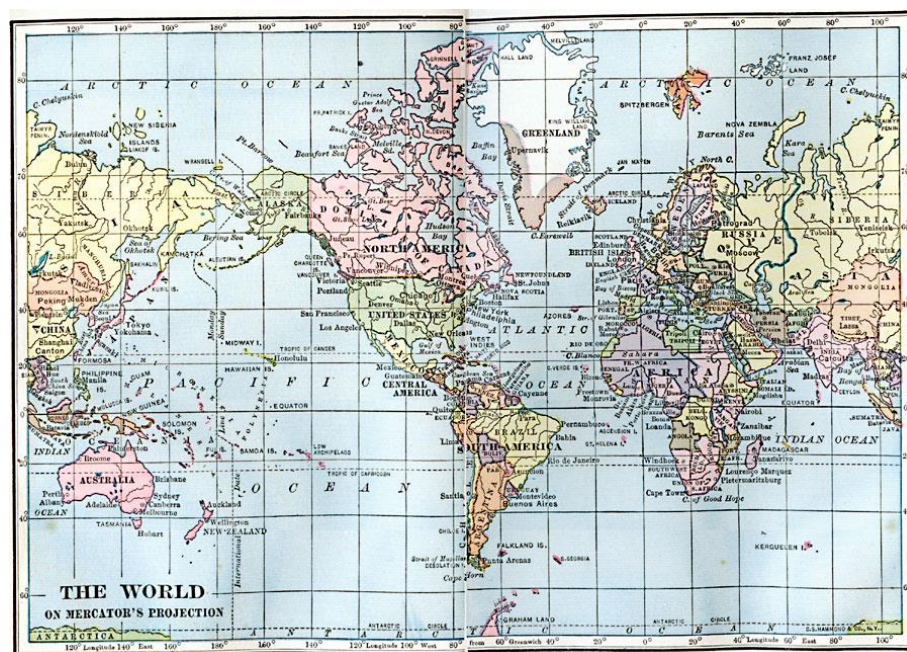


Fig. 12 - Hartă a lumii realizată după proiecția Mercator

Foto: <http://etc.usf.edu/maps/pages/5800/5880/5880.htm>

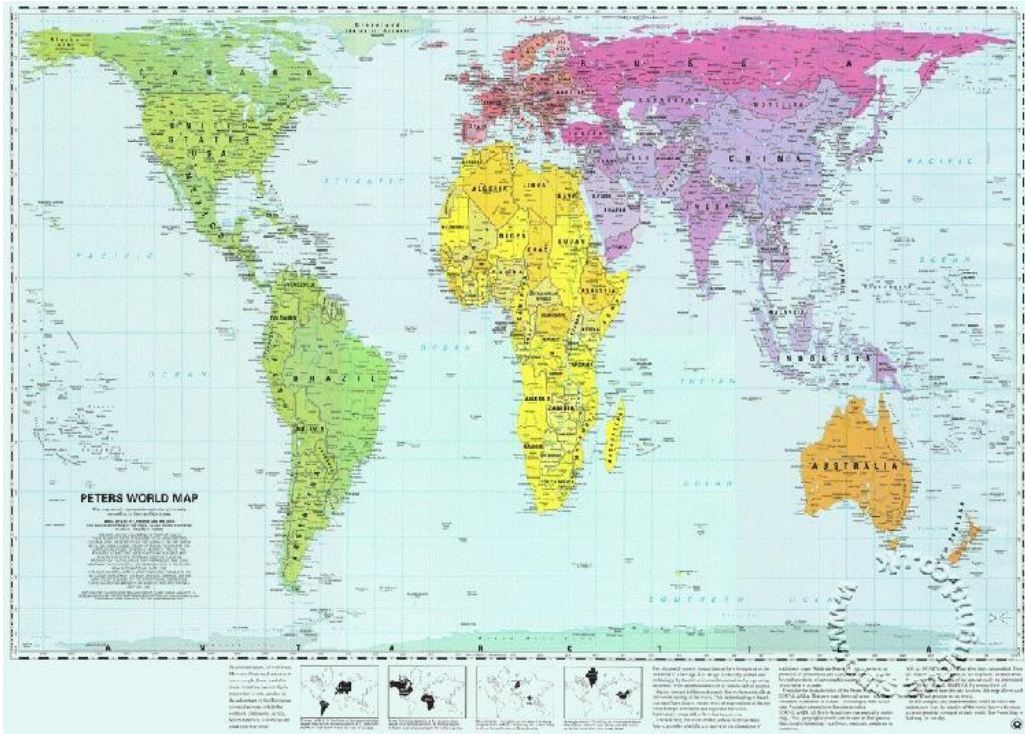


Fig. 13 - Proiecția Peters

Foto: http://www.mapstop.co.uk/product2231_Peters-Projection-World-Map---Oxford-Cartographers.aspx

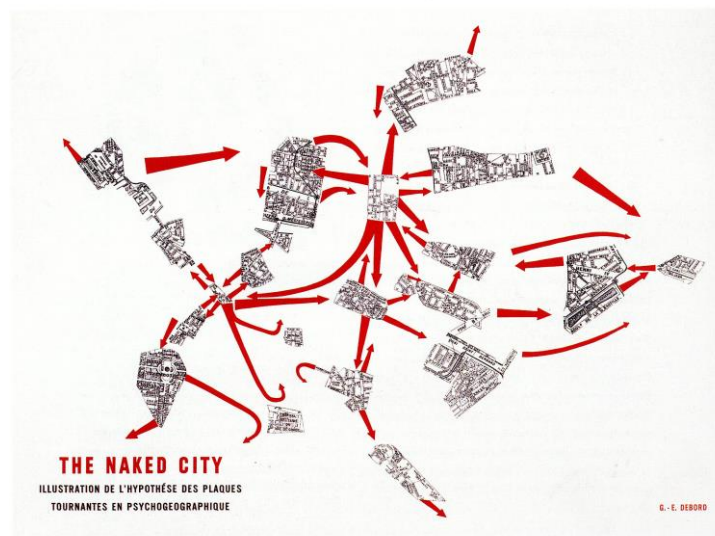


Fig. 14 - Recompunerea orașului, psihografie și derivă

Foto: <http://rpi-cloudreassembly.transvercity.net/wp-content/uploads/2012/09/original-nakedcity.jpg>



Fig. 15 - Alighiero Boetti, Mappa

Foto: <http://davidfranchi.wordpress.com/2012/04/08/the-tate-modern-pays-tribute-to-alighiero-boetti/>

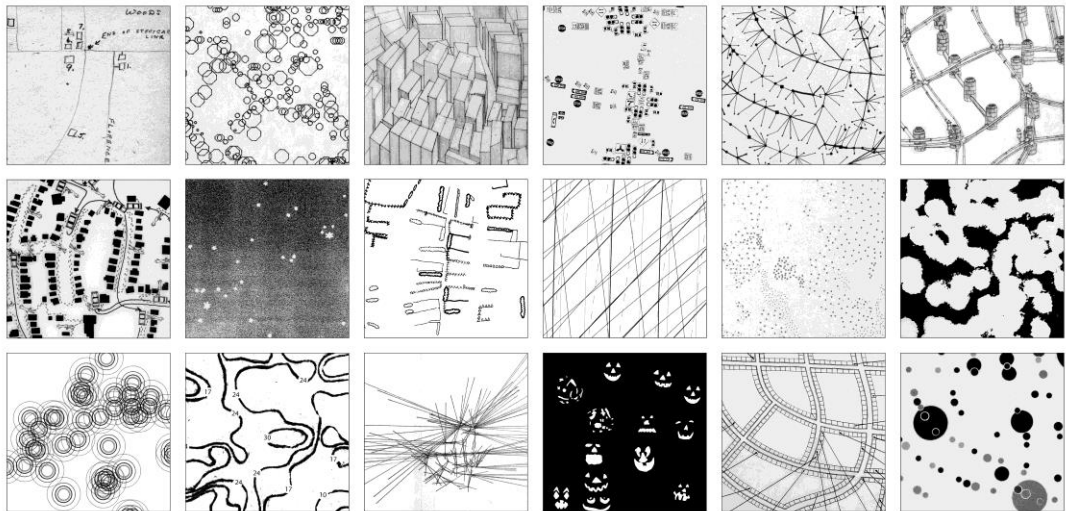


Fig. 16 - Denis Wood, Boylan Heights

Foto: <http://sigliopress.com/ira-glass-on-everything-sings-interview-with-denis-wood/>



Fig. 17 - Henry Beck, Harta metroului londonez
 Foto: http://britton.disted.camosun.bc.ca/beck_map.jpg



Fig. 18 - John Snow, Distribuția cazurilor de holeră, 1854
 Foto: <http://www.keepapitchinin.org/2014/02/19/faithcholeraconsecratedoil/>



Fig. 19 - Charles Booth, Harta sărăciei londoneze, 1889

Foto: <http://www.benlocker.co.uk/walking-charles-booths-poverty-map-in-2008-i/>

 BLACK: Lowest class. Vicious, semi-criminal.	 PURPLE: Mixed. Some comfortable others poor
 DARK BLUE: Very poor, casual. Chronic want.	 PINK: Fairly comfortable. Good ordinary earnings.
 LIGHT BLUE: Poor. 18s. to 21s. a week for a moderate family	 RED: Middle class. Well-to-do.
	 YELLOW: Upper-middle and Upper classes. Wealthy.

Fig. 20 - Charles Booth, legenda

Foto: <http://www.benlocker.co.uk/walking-charles-booths-poverty-map-in-2008-i/>

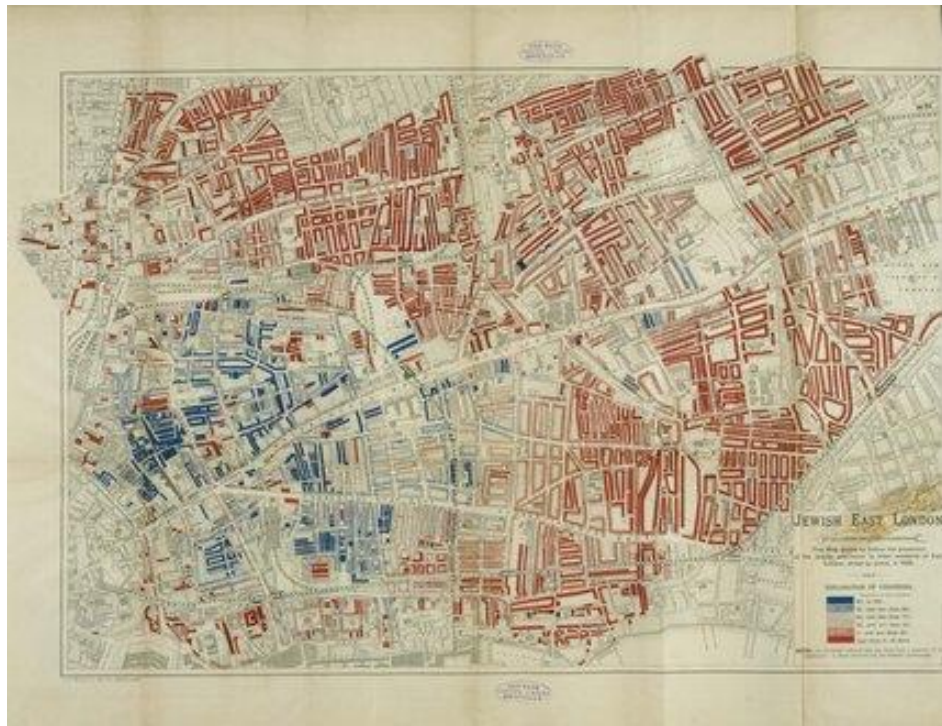


Fig. 21 - George Arkell, Concentrația evreilor în Londra, 1901

Foto: <http://www.museumoflondonprints.com/image/678230/george-arkell-a-jewish-population-map-by-george-arkell-1899>

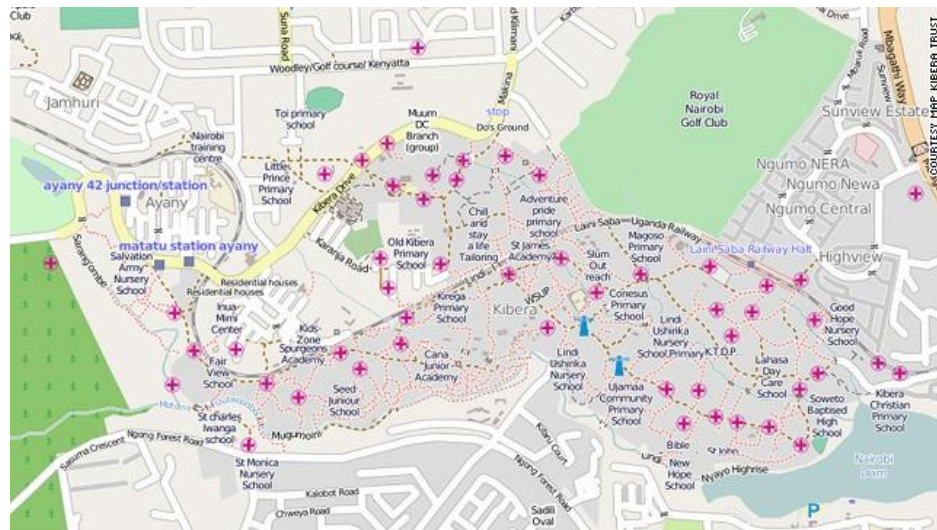


Fig. 22 - Map Kibera

Foto: <http://edition.cnn.com/2013/08/12/opinion/we-are-watching-african-governments/index.html>



Fig. 23 - *La Vele Di Scampia*

Foto: <http://failedarchitecture.com/le-vele-di-scampia-naples/>

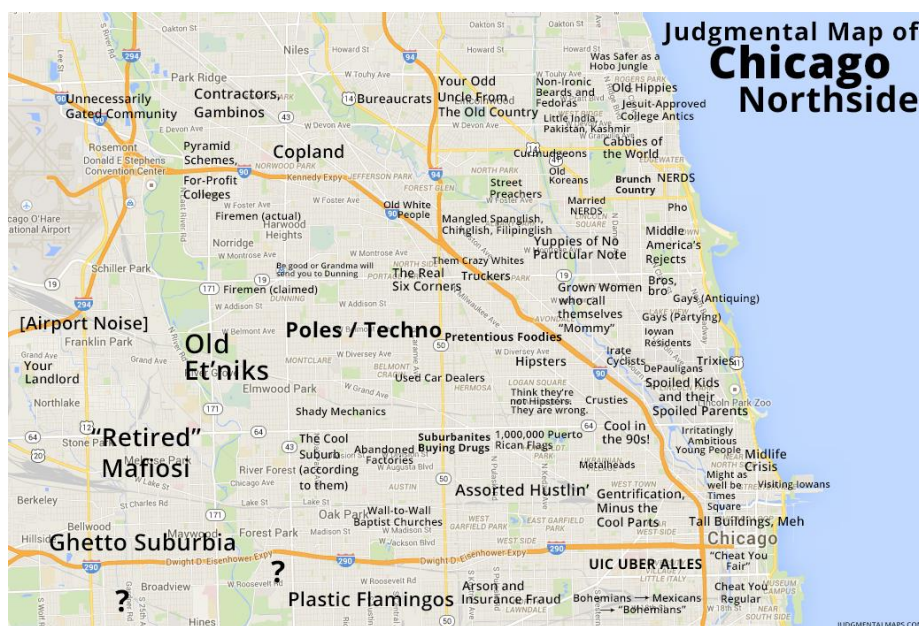


Fig. 24 - Planul unei părți a orașului Chicago ilustrând prejudecățile unei reprezentări subiective Foto: <http://judgmentalmaps.com/>

Capitolul VI

Aplicații ale limbajului cartografic în diverse domenii culturale

Reprezentările Paradisului și Infernului au caracteristici distincte ale formelor de relief. Încă înainte de apariția creștinismului, corespondențele acestor locuri erau, spre exemplu Câmpiile Elisee, respectiv muntele lui Sisif. Raiul a păstrat din mitologiile mai vechi caracterul plat, înverzit, înflorit (Valhalla), în timp ce Iadul are un relief accidentat, alternând stânci agresive cu lacuri (de foc sau de gheață) și mlaștini.

În zorii Renașterii, Dante sistematizează Infernul, o serie de ilustrații după „*Divina Comedia*” fiind adevărate planuri, hărți ale Infernului.

Matematicianul și arhitectul florentin Antonio Manetti (1423-1497) a fost primul care a structurat Infernul lui Dante într-o formă cartografică. Teoriile sale despre această cosmografie au fost preluate și dezvoltate mai târziu, inclusiv de tânărul Galileo Galilei care a susținut două conferințe la Academia din Florența despre acest subiect, susținând viziunea lui Manetti în opoziție cu teoriile și ilustrațiile lui Vellutello. (Fig. 1)

Odată Infernul cartografiat, urmarea firească a fost ca și Paradisul să beneficieze de o astfel de abordare grafică, științifică. Ignace Gaston Pardies a creat în anul 1693 șase planșe de o frumusețe aparte prin care descrie această entitate. Cele șase planșe sunt componentele unei structuri spațiale, cubice. Cu ajutorul computerului, cele șase planșe sunt astăzi recompuse putând fi văzute în detaliu cu ajutorul programului Google Earth, din exterior, „din perspectiva lui Dumnezeu” sau din interior.¹²⁴ (Fig. 2)

Cartografierea istoriei a apărut ca un mijloc grafic de exprimare concisă a parcursului temporal. Dimensiunea distanță a fost înlocuită cu dimensiunea timp, rezultând astfel reprezentările de tip “timeline”. (Fig. 3) Aceste reprezentări erau populare în secolul al XIX-lea, fiind considerate educative.

Schimbarea convențiilor de reprezentare nu conduce automat la

¹²⁴ <http://www.davidrumsey.com/view/google-earth-browser#celestial-sphere-1693>

alterarea mesajului, ba chiar dimpotrivă, uneori ajută înțelegerea unei situații, dovedind faptul că structura cartografică are rezonanță în mentalul uman, modelat probabil de educație. Secolul al XIX-lea a fost martorul inițiativelor de acest fel, al atlaselor cuprinzătoare, care includeau planșe menite să ilustreze date geografice sau istorice într-un mod ușor de înțeles și de reținut. O astfel de vedere comparativă a principalelor râuri din Scoția a fost inclusă într-un atlas publicat în 1822, la Edinburg. În acest exemplu convențiile de reprezentare au fost schimbate “din mers”, dar acest tip de reprezentare s-a dovedit elocvent și folosit pe scară largă. (Fig. 4)

În cinematografie, caracterul simbolic al limbajului cartografic a fost folosit de regizorul Lars von Trier în filmul *Dogville*. Decorul în care se desfășoară acțiunea nu este altceva decât un plan topografic al unui mic oraș. Zidurile caselor sunt simple linii trasate pe pardoseală. (Fig. 5)

Aplicații cartografice virtuale

În prezent, posibilitățile de comunicare oferite de rețeaua globală de internet duc la o democratizare totală a luărilor de poziție, la o totală libertate de expresie. Domeniul reprezentărilor cartografice reprezintă un teren fertil pentru artiști vizuali, actori sociali, politici etc. Exemplele următoare vin să ilustreze modul în care limbajul cartografic continuă să fie explorat, noi valențe ale sale sunt și vor fi în continuare descoperite.

Absolvent al Universității Stanford, specializat în știință, tehnologie și societate, Doug McCune a devenit un nume cunoscut în lumea ilustrării datelor cu ajutorul programelor informatice. Producțiile sale au devenit populare, fiind solicitat pentru a susține diverse workshop-uri și conferințe în legătură cu programele pe care le folosește și le dezvoltă. Una dintre ilustrațiile sale celebre este aceea a statisticii criminalității orașului San Francisco. Încărcând pe o hartă a orașului incidentele înregistrate de poliție pe diferite tipuri de infracțiuni, autorul a făcut ca în oraș să apară forme de relief ciudate. Infracțiunile au fost scoase în relief, la propriu, folosind un tip de ilustrație 3d, care a elevat harta în locurile cu densitate mai mare a

infracționalității (Fig. 6). O astfel de prezentare a situației este mult mai sugestivă decât un tabel statistic, “o imagine care face cât o mie de cuvinte”. Întrebarea care se pune, (mereu în această cercetare) este dacă aceste imagini pot fi considerate hărți, poate fi această abordare asimilată cartografiei, așa cum este ea definită de rigorile geografilor? Chiar programul Google Earth, amintit mai sus își propune să fie “doar” o aplicație geospațială, nu o hartă după rigorile științifice. Făcând abstracție de aceste rigori, sunt aceste reprezentări ale orașului San Francisco relevante? Sau pot fi ele utile? Nu cumva dezinformează sau manipulează? Spre exemplu nu se știe dacă faptul că elevația, sau “muntele”, care reprezintă incidentele semnalate de narcotice se ridică la aceeași înălțime cu cel care semnifică incidentele de la moravuri înseamnă că se referă la numărul de cazuri, la procente și dacă se operează cu aceeași unitate de măsură în ambele cazuri. O altă întrebare este aceea dacă nu cumva această ilustrare nu arată de fapt unde își fac veacul infractorii, ci poate unde stau polițiștii. Reprezentările de acest tip pot fi acuzate de manipulare, fiind axate pe infracționalitatea specifică unei clase sociale defavorizate. Poate că relieful ar fi cu totul altul dacă infracțiunile vizate ar fi corupția, evaziunea fiscală, delapidarea, traficul de influență... Până la urmă însă, fiind vorba de un act voluntar, de o inițiativă independentă de orice interese, este un act de creație și trebuie apreciat ca atare. De altfel, această ilustrare este doar una dintre multele creații ale lui McCune. Alte exemple, în care jonglează cu reprezentările digitale și imprimantele 3D dovedesc o abordare asemănătoare cu a unui artist conceptual. Spre exemplu, un model 3d al uraganului Irene, devine un obiect abstract, un icon palpabil al traseului mișcărilor de aer. Datele culese de meteorologi au conturat o formă, care, transformată în obiect a devenit, așa cum îl denuște ironic autorul, un “gift” (cadou). (Fig.7) Nu doar uraganul Irene a devenit un icon, formele uraganelor Isaac și Sandy au fost și ele transformate în pete transpuse ulterior pe obiecte cum ar fi suporturile de pahare. O altă creație a sa este un obiect minimalist, din plastic alb pe un fond negru, compus din două piese cu o geometrie relativ regulată, cu excepția laturilor care le despart și care sunt mai fluide. (fig 8) Acest obiect reprezintă orașul Moore, din Oklahoma, străbătut în 2013 de o tornadă care a lăsat în

urma ei 24 de victime și 377 de răniți precum și o distrugere totală pe traseul său din mijlocul orașului. Datele despre traseului tornadei au fost preluate de McCune și transpuse în acest mod minimalist, aproape abstract, de o mare putere evocatoare, după încercări și epurări succesive. În legătură cu această reprezentare, autorul dezvăluie “gânduri personale”:

“Job-ul meu implică cartografierea evenimentelor de genul tornadei care a lovit Moore, Oklahoma. Dar făcând asta, de multe ori pierd abilitatea de a vedea adevăratul impact uman pe care aceste evenimente le au. Eu vând software către companiile de asigurare. Când o tornadă distruge un oraș sau când un uragan lovește coasta, softurile noastre sunt foarte folosite. Afacerea noastră are de câștigat când aceste lucruri se întâmplă. Clienții noștri încearcă să estimeze pagubele, să calculeze pierderile și să înțeleagă impactul financiar. Cam atât despre numere. Este foarte ușor să vezi aceste hărți și să nu realizezi că au murit oameni și un oraș întreg a fost scuturat din temelii.

Când următoarea tornadă va lovi, sau următorul cutremur, uragan sau incendiu, sper să-mi amintesc că ceea ce contează sunt oamenii. Nu este vorba despre hărți interesante, clădiri distruse sau dolari pierduți. Este întotdeauna vorba despre oameni.”¹²⁵ Reprezentarea minimalistă amintită aici își găsește așadar motivația, rațiunea, nu este o reprezentare de tipul celor cerute de “job”, este o expresie a unor sentimente, a ceea ce înseamnă “un oraș tăiat în două”.

Proiectul “*World Mapper, the World as You’ve Never Seen It before*”¹²⁶ propune o anumită formă de expresie cartografică pentru a ilustra date statistice. Site-ul *Worldmapper* conține 696 de hărți, împreună cu informații referitoare la fiecare dintre acestea. Tipul de reprezentare folosit de autori este cel cunoscut sub denumirea de “density – equalising maps”, sau hărți cu densitate egalizatoare. Acestea redimensionează fiecare teritoriu în funcție de variabilele care sunt reprezentate. Culorile folosite grupează teritoriile în 12 regiuni geografice distincte. Autorii acestui proiect sunt Danny Dorling, Graham Allsopp, Anna Barford, Ben Wheeler, John Pritchard, Benjamin D. Hennig, profesori cu diverse specializări ai Universității Sheffield, împreună

¹²⁵ <http://dougmcune.com/blog/>

¹²⁶ <http://www.worldmapper.org/index.html>

cu Mark Newman și Michael Gastner, profesori de fizică și sisteme complexe la Universitatea din Michigan. Aceștia din urmă sunt cei care au dezvoltat algoritmul folosit pentru a transforma harta lumii în seria de cartograme, pe baza unor date statistice, culese de către Danny Dorling. Sursa acestor date este publicată pe site, iar autorii își declară răspunderea limitată cu privire la acuratețea acestora.

Pe prima pagină a aplicației apar două imagini alăturate care sunt sugestive cu privire la conținutul și intenția site-ului. În stânga se află o hartă a lumii care este construită pe principiul raporturilor corecte între mărimile teritoriilor, semănând din această cauză cu celebra proiecție Peters, iar alături, se află o hartă a lumii care a redimensionat teritoriile, în funcție de populația corespunzătoare fiecăruia. Diferențele între cele două imagini sunt evidente. Contrastele însă devin și mai mari în cazul hărților care înfățișează situații din următoarele categorii, cum ar fi: transport, hrană, servicii, resurse, producție, venit, bogăție, sărăcie, educație, sănătate, violență, poluare, comunicații, religie. (Fig. 9, 10)

Dintre aplicațiile care folosesc baze de date și hărți pentru exprimarea unor aspecte culturale, se remarcă cea denumită Charting Culture, dezvoltată la inițiativa și sub îndrumarea profesorului de istoria artei al Universității din Dallas, Texas, Maximilian Schich. (Fig. 11) Cu ajutorul *Freebase*¹²⁷, autorii au identificat în istoria omenirii 120.000 de personalități culturale (fără a-și propune o catalogare definitivă sau exhaustivă) ale căror locuri și date ale nașterii precum și ale decesului sunt cunoscute. Aceste date au fost apoi trecute pe o hartă a lumii, într-o grafică simplă. Locul de naștere a devenit un punct albastru în timp ce locul în care personalitatea respectivă s-a stins a devenit un punct roșu. Toate aceste date au fost apoi așezate în succesiune, într-un parcurs temporal care comprimă 2.600 de ani (600 b.c.e. – 2012 c.e.) de istorie. Parcursul vieților între naștere și moarte a devenit un arc de cerc al cărui culoare se transformă din albastru în roșu, în timp ce numele celui pe care această animație îl reprezintă se deplasează între cele două puncte. Scopul acestei laborioase întreprinderi a fost acela de a vizualiza apariția și dispariția centrelor culturale, mutarea sau multiplicarea acestora.

¹²⁷ <https://www.freebase.com/people?data=>

Harta ca argument

Odată înțeles impactul grafic al hărții, aceasta poate sprijini diverse cauze, iar de la atitudinile revoluționare, contestatare, ale deceniilor trecute în prezent promotorii oricărei cauze pot apela la firme care se ocupă de crearea unor “*maps for advocacy*” (hărți avocat).

În cartea sa “*Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*”¹²⁸, Peter Turchi amintește două decizii importante care au avut la bază prezentări grafice. Primul exemplu este cel al celebrei hărți a doctorului Snow care a condus la descoperirea focarului de holeră. Povestea însă este una de succes nu numai datorită acestei idei de a localiza cazurile și de a observa gradele de densitate ale acestora cât și datorită prezentării acestei situații autorităților decidente. Prin forma cartografică simplificată și elocventă dr. Snow a reușit să impună decizia demontării mânerului pompei care, credea el, se făcea vinovată de propagarea bolii. Prin contrast, finalul dezastruos al lansării navetei Challenger, în anul 1986, este atribuit în parte eșecului inginerilor care erau conștienți de pericolul reprezentat de anumite garnituri de cauciuc, de a convinge NASA să amâne lansarea. Aceștia, din dorința de a fi cât mai convingători au pregătit 13 planșe, multe dintre ele prezentând informații dense, greu inteligibile. Scopul, acela de a arăta modul periculos în care se comportă garniturile de cauciuc în condiții de temperaturi extreme, nu a fost atins, planșele nu au fost suficient de sugestive, iar rezultatul se cunoaște.

Într-un ghid denumit “*Making Maps that Make a Difference*”, Freyia L. Knapp¹²⁹, spune în introducere că “harta se referă la orice proces care prezintă vizual informații localizate”. Unul dintre exemplele sugestive prezentate în acest ghid înfățișează, într-o succesiune de hărți, micșorarea dramatică a luciului de apă a lacului Ciad, în decurs de doar câteva decenii.

¹²⁸ Peter Turchi, *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 2004;

¹²⁹ Freyia L. Knapp, “*Making Maps that Make a Difference, A Citizens’ Guide to Making and Using Maps for Advocacy Work*”, International Rivers, 2007.
<http://www.internationalrivers.org/files/attached-files/makingmaps.pdf>

(Fig. 12) În subsolul imaginilor se afirmă pe bună dreptate că prin hărți, prezentarea schimbării este mult mai dramatică decât o discuție despre numărul de acri sau hectare pierdute.

În continuare, Freyia L. Knapp afirmă că “hărțile spun o poveste, asemeni unui eseu, cu excepția că acestea sunt de natură vizuală. Trebuie să tratați crearea unei hărți asemeni cum ați trata pregătirea unei conferințe de presă sau a unui raport. Harta trebuie să aibă o temă care să-i definească scopul. Harta voastră este un argument. Planificați harta voastră în jurul temelor care sunt importante pentru propria campanie iar asta vă va ajuta să organizați datele prezentate.”¹³⁰ Așadar, după cum constatau situaționiștii amintiți anterior, că orice artă, chiar și cea avangardistă sfârșește prin a fi asimilată de sistem, și hărțile, din instrumente ale revoluției, ale schimbării, pot deveni instrumente puse în slujba oricărei cauze. Pe de altă parte, apariția acestei preocupări în “nomenclatorul” profesiunilor care operează cu cartografia arată înțelegerea puterii de comunicare a hărților.

Cartografierea culturală

Dacă până acum s-a făcut referire la modul în care creatorii, artiștii, răspund noilor evoluții tehnologice și marchează schimbările din mediul cultural, prin exprimări care utilizează limbajul cartografic, rămâne de văzut în ce măsură limbajul cartografic poate fi folosit pentru a sprijini mediul cultural. (Cu alte cuvinte, inversând termenii se poate trece de la artă pentru hartă la hartă pentru artă).

Cartografierea culturală, (cultural mapping) poate fi o unealtă valoroasă pentru identificarea atuurilor și resurselor unei comunități. Planificarea ulterioară se poate baza pe o astfel de cercetare prin eficientizarea comunicării dintre artă, grupuri culturale și comunitate, găsirea aspirațiilor și valorilor comune.

¹³⁰ Freyia L. Knapp, “*Making Maps that Make a Difference, A Citizens’ Guide to Making and Using Maps for Advocacy Work*”, International Rivers, 2007.p. 17.

Comunitățile se văd prinse într-un proces de dezvoltare pe care nu întotdeauna îl înțeleg și nu este perceput ca fiind reprezentativ. Autoritățile decidente, dezvoltatorii, urbanistii ar putea fi avizați de importanța și de prezența factorului cultural, ca o resursă, printr-o astfel de prezentare, de tip hartă sau grafic. Multe dintre problemele urbane provin din faptul că factorul cultural este ignorat, că există sincope de comunicare și diferențe de înțelegere a lucrurilor, de gândire, între creatorii din acest mediu cultural și autoritățile decidente în planificarea urbană.

Definirea în acest mod a mediului creativ cultural și a structurii politice stăpână pe destinele unui oraș ca două entități antagonice este poate apropiată de realitate dar este contraproductivă și scopul unui “lobby” cultural prin intermediul unor reprezentări sugestive este acela de a apropia cele două entități, de a le convinge de necesitatea colaborării. Un prim pas către această apropiere ar fi acela de a evidenția problemele, diferențele, rezultatele neplăcute ale lipsei de comunicare.

Un efect al desconsiderării specificului cultural local este cel al standardizării, care se manifestă la scara urbanismului, al funcțiilor. Se folosește termenul “McDonaldizare”¹³¹ în relație cu această dezvoltare care propune ca locuri de petrecut timpul liberi marile parcări ale hypermarketurilor, cvasi identice în orice oraș s-ar afla, cu aceleași produse și rețete de divertisment, situate mereu la periferia urbană. Această uniformizare este percepută uneori de către spațiile comerciale în sine, care încearcă să-și găsească o identitate în spațiile prefabricate adăugând funcțiuni culturale, legate de produsele pe care le vând, propunând muzee sau mediateci care nu doar să documenteze istoria produselor respective dar să ofere și o experiență culturală.

Cauza lipsei de comunicare ar putea să rezide în diferențele între abordările specifice mediului cultural, artistic, creativ și abordările factorilor decizionali în dezvoltarea urbană.

Abordarea holistică, interdisciplinară a actorilor culturali contrastează

¹³¹ Franco Bianchini, *A Crisis in Urban Creativity?*, Paper presented at the international symposium *The Age of the City: the Challenges for Creative Cities*, Osaka, February 7th-10th 2004 http://artfactories.net/IMG/pdf/crisis_urban_creativity.pdf

cu fracționarea birocratică între departamente, instituții care nu colaborează și nu comunică între ele.

Caracterul experimental al culturii, uneori contradictoriu, se suprapune cu greu nevoii de certitudini ale unui demers de planificare urbană. Întrebările, problemele care provin din mediul cultural nu sunt văzute ca o resursă de dezvoltare cât mai degrabă ca piedici care se pun în calea pragmatismului, a stabilității.

Actorii culturali sunt greu de integrat într-o structură alcătuită pe principii de economie, eficiență, pragmatism. Din acest motiv, instituțiile au dezvoltat un sistem birocratic denumit de Bianchini¹³² o “maladie a auditului”. Această maladie este un simptom al lipsei criteriilor în raport cu viața culturală, artistică. Auditul de “asigurare a calității” pasează responsabilitatea sau, mai bine zis, o îngroapă sub mormane de tabele și statistici. “În ciuda obiectivității asumate de unele exerciții de evaluare, *explozia auditelor* marchează o preluare semnificativă a puterii de la creatori, care tind să devină “auditați” și sunt poziționați de managerii calității în poziții defensive, fiind însărcinați cu noi misiuni consumatoare de timp și *noi cercuri prin care să sară*.”¹³³

Modul creativ de gândire la care apelează cei care compun mediul cultural este desconsiderat de politicile de dezvoltare urbană care socotesc principiul economic ca fiind unicul care generează și asigură “binele orașului”. Într-un discurs, în anul 1994, ministrul irlandez al culturii Michael D. Higgins spunea: “De prea mult timp... instituțiile financiare și-au folosit hegemonia pentru a limita politicile din alte sfere, diminuând constant spațiul cultural care face atât de posibilă gândirea radicală și inovativă. Un rezultat este acela al unei grele împovărări a filozofiei sociale: noi nu părem să mai locuim în țări, ci în economii. Nu este exagerat să folosim conceptul de “economie dezumanizată” pentru o astfel de dezvoltare.

O altă consecință a fracturării vieții intelectuale este devalorizarea “jocului” ca activitate creativă, din moment ce o societate consumistă este

¹³² Franco Bianchini, *A Crisis in Urban Creativity?*, Paper presented at the international symposium *The Age of the City: the Challenges for Creative Cities*, Osaka, February 7th-10th 2004 http://artfactories.net/IMG/pdf/crisis_urban_creativity.pdf

¹³³ *Ibidem*.

atât de orientată spre un scop încât folosește prea puțin activitățile care nu au o finalitate concretă. *Homo economicus* se simte justificat de propriile produse, pe când jocul este concentrat pe proces mai degrabă decât pe scop, contând mai mult calitatea acțiunii decât a rezultatelor. De aici rezultă contradicția majoră a aranjamentului nostru economic: acela că o societate care se bazează pe negarea elementului ludic se prezintă ca unica în măsură să asigure o formă de joc, acela dat de experiența consumistă. Pe parcurs, jocul a fost plasat în serviciul a ceva ce nu este deloc jucăuș, fiind subminat sau degradat la nivelul unei munci specializate. Această degradare este posibilă numai într-o societate care și-a pierdut înțelepciunea antică, aceea care ne învață că jocul, departe de a fi o deviere de la norma zilei de muncă, este baza întregii culturi.”¹³⁴

Procesul de cartografiere culturală nu se referă (întotdeauna) la întocmirea unei hărți. Termenul englezesc “mapping” are un sens mai larg, de evidențiere a unor fapte, aspecte. În ultimul timp acest tip de proces a devenit o unealtă tot mai des folosită pentru a reliefa identitatea culturală a locurilor. “Cartografierea culturală (cultural mapping) a fost recunoscută de UNESCO drept o unealtă, o tehnică crucială în conservarea însușirilor culturale din lume, tangibile sau intangibile. Aceasta (C.C.) include o largă varietate de tehnici și activități, de la colectarea datelor bazată pe participarea comunității și managementul acestora până la hărți sofisticate care folosesc GIS (sistem informatic geografic).¹³⁵

Structura unui astfel de proces, descrisă în continuare, este bazată pe informațiile oferite de Creative City Network of Canada, care, împreună cu 2010 Legacies Now, au creat un tutorial¹³⁶ pe baza căruia au fost deja realizate astfel de cercetări. Un caz în care un demers de acest tip a fost efectuat este cel al localității Dalton, statul Georgia, SUA, o localitate mică, cu aproximativ 30.000 locuitori. Concluziile lor, structurarea cercetării, rezultatul vizual al acesteia sunt un interesant studiu de caz.

¹³⁴ Franco Bianchini, *A Crisis in Urban Creativity?*, Paper presented at the international symposium *The Age of the City: the Challenges for Creative Cities*, Osaka, February 7th-10th 2004 http://artfactories.net/IMG/pdf/crisis_urban_creativity.pdf

¹³⁵ UNESCO, *Cultural Mapping* citat în http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf

Utilitatea unei cartografieri culturale este subliniată de următoarele puncte:

- definirea culturii locale; demonstrarea extinderii și varietății culturii urbane;
- prezentarea informațiilor concise către oficialități sau alte categorii interesate, atragerea atenției către zona culturală;
- prezentarea datelor din diferite puncte de vedere;
- oferirea unei perspective de ansamblu;
- identificarea rețelelor și a punctelor de legătură;
- vizualizarea gradelor de densitate sau rerefieri culturală;
- distribuția resurselor;
- evaluarea impactului în comunitate;
- previziune;
- elaborarea unei hărți, primul pas spre realizarea unui proiect cultural.

Pentru ca demersul să fie coerent, iar evoluția lui ușor de urmărit este necesară o împărțire pe etape:

- o primă etapă, a **planificării**, se ocupă de determinarea obiectivelor împreună cu comunitatea, obținerea sprijinului acesteia, stabilirea unui buget, identificarea și strângerea resurselor umane sau financiare;
- etapa denumită **Project design**, care se concentrează pe schițarea unui inventar, a chestionarului și întrebărilor, stabilirea unui calendar;
- etapa **Efectivă**, abordează comunicarea publică, cercetarea extinsă, asamblarea datelor, colectarea informațiilor;
- etapa **sintezei**, care marchează momentul în care se schițează harta, se analizează rezultatele, se confruntă comunitatea;
- etapa de **finalizare** a hărții începe prin comunicarea acesteia unor audiențe diferite;
- în final, **adresarea publică** prin care datele se prezintă destinatarilor încheie acest demers.

Etapa 1 – Planificarea

1. Consultarea comunității aduce după sine următoarele beneficii:

- conferă comunității simțul apartenenței și al contribuției;
- informează membrii comunității cu privire la modul în care se va desfășura procesul;
- se pot trage concluzii cu privire la necesitatea și interesul procesului;
- participanții pot aduce propuneri și idei inedite;
- acești participanți pot reprezenta grupuri care nu au fost luate în calcul inițial;
- membri comunității care participă la discuțiile preliminare pot fi primii care sunt consultați ulterior printr-un chestionar elaborat.

Este important a se păstra note cu privire la discuțiile și ideile care apar la acest prim pas. Structura acestor prime note se va axa pe următoarele trei grupuri de informații: prezența, nevoile afirmate și sugestiile în privința utilității hărții.

2. Identificarea obiectivelor aduce cu sine o concentrare, o focalizare a eforturilor. Pentru a găsi aceste obiective vor trebui găsite răspunsuri la două seturi de întrebări. Primul set de întrebări este grupat sub titlul: **Ce trebuie știut?**

- există o identitate culturală susținută de date?
- pot fi evidențiate puncte forte, atuuri, care conferă unicitate?
- ce schimbări se doresc?
- ce mijloace există la îndemână pentru a îndeplini cerințele, provocările demersului?
- există destule fonduri, facilități, mijloace de acces, resurse grupate pentru a folosi unor scopuri precise?
- care va fi impactul demersului?
- există moduri care pot facilita acceptarea schimbării?

Celălalt set de întrebări poate fi rezumat cu titlul: **Cine trebuie să cunoască?**

- membrii propriei organizații sau departament;
- administrația locală;

- membrii comunității vizate;
- departamentul de comunicare al localității și media;
- asociații și instituții (precum Direcția Monumentelor, U.A.P., O.A.D.R.);
- cluburi de afaceri, organizații de turism;
- societăți de finanțare;
- locuitorii;
- vizitatorii prezumtivi.

Durata de viață a hărții implică anumite decizii și necesită anumite calcule. Întrebările care necesită răspunsuri sunt dacă harta va fi folosită doar o dată, pentru un proiect specific sau este un demers util pe o durată mai lungă sau nedefinită și care, în consecință, necesită întreținere și actualizare continuă. În acest ultim caz, trebuie determinat cine o va întreține, cât de des are nevoie de revizuirii și update-uri și nu în ultimul rând cât costă.

3. **Stabilirea parametrilor** identifică limitele clare ale demersului.

În primul rând trebuie hotărâtă scara proiectului, dacă acesta vizează un cartier, un sector, un oraș, o regiune.

Al doilea aspect este dat de focalizarea proiectului care poate fi pe anumite resurse, exclusiv pe artă, pe patrimoniu etc.

Al treilea aspect vizează persoanele chestionate, după categorie socială, interes profesional, persoane de pe stradă etc.

Definirea clară a publicului țintă, a receptorilor hărții.

4. **coordonarea în timp** se referă la asigurarea disponibilității într-un interval de timp a tuturor factorilor implicați.

5. **strângerea resurselor** este un demers pragmatic vizând un total al forțelor implicate, care pot sprijini demersul propus. Resursele sunt împărțite în 3 categorii, resurse umane, finanțe – buget precum și parteneri – colaboratori. Resursele umane sunt necesare pentru a îndeplini sarcini care cer calificări diferite. Este nevoie de persoane care să asigure managementul și administrarea, design-ul bazei de date, colectori de date, analiza de date, designul hărții, relații publice și comunicare. Cheltuielile incluse în buget se vor datora în parte angajării acestor forțe de muncă specializate dar vor fi date și de facilitățile, mobile sau imobile implicate. Partenerii implicați pot afecta în mod pozitiv aspectele evidențiate anterior, cele legate de resursele

umane precum și cele legate de finanțare. Cooptarea în acest proiect a instituțiilor publice, a instituțiilor de învățământ dar și a unor industrii interesate (turism, transport etc) pot fi benefice.

Etapa a II-a, Caracterul proiectului

Identificarea întrebărilor cheie (analiza SWAT) este o etapă necesară pentru a contura foarte clar obiectivele demersului. În general se stabilește pentru început un cadru general definit de răspunsurile date la întrebări din categoria generalizantă (cine suntem, care sunt principalele noastre atuuri, ce ne face unici, ...). Sunt însă necesare apoi detaliile, aflarea răspunsurilor la întrebări punctuale (cine, de ce, cum).

Inventarierea datelor necesare și alocarea resurselor pentru obținerea lor cere o structurare mai clară a procesului. Se urmărește prin această clarificare corelarea nevoilor privind informațiile, cu disponibilitatea locațiilor, a personalului, a fondurilor. Categoriile acestui inventar reprezintă tipul de informații care vor fi incluse, locații, scara la care se lucrează, roluri, funcții etc. Proiectul fiind într-un stadiu incipient trebuie avut în vedere faptul că cercetarea se poate extinde, că informațiile relevate pe parcurs pot conduce către interogări și cercetări care nu au fost avute în vedere la începutul demersului de cartografiere culturală. În același timp este nevoie de identificarea mijloacelor tehnologice necesare pentru elaborarea hărții, în raport cu structura datelor obținute, în raport cu forma fizică sau digitală a prezentării acestor date.

Caracterul chestionarului, al întrebărilor și al repondenților va defini cu precădere anumite situații, iar pentru ca răspunsurile să fie relevante vor trebui alese întrebările potrivite. Chestionarul nu este decât una din sursele de informații și nu este neapărat necesar dacă harta nu tinde să reflecte reprezentarea populației. În ecuația emițător – receptor comunicarea se poate axa pe date care nu provin în mod obligatoriu de la repondenți, prin chestionare.

Etapa a III-a, Implementare, explorare

În acest moment se trece la munca “de teren”. Comunicarea directă cu “orașul” include întâlniri cu organizații, cu locuitorii, beneficiarii și consumatorii culturali, persoane cheie, lideri de opinie, fără a exclude personalitățile culturale discrete, care pot oferi perspective diferite, inedite. Toate informațiile trebuiesc colectate și, probabil aceasta este o sarcină dificilă, structurate astfel încât să fie relevante. Datele se pot împărți în trei categorii: datele concrete de tipul cine, ce, unde, când; date despre nevoi, probleme, rețele, spații dedicate și modul în care sunt folosite etc.; situații și aspecte neprevăzute, surprize, lacune.

Etapa a IV-a, Sinteza

Odată datele și informațiile în curs de colectare, se poate trece la schițarea hărții culturale. Forma acesteia, compunerea ei, începe să se contureze în funcție de relevanța informațiilor primite. Mesajul care trebuie transmis ar putea avea nevoie de mai multe hărți, tabele, grafice. Spre exemplu, informațiile referitoare la artiști vizuali, sau la cei care practică muzica pot fi coroborate cu informațiile privind spațiile disponibile pentru astfel de activități, în hărți suprapuse sau alăturate, pentru a releva echilibrul sau, din contră, discrepanța între “cerere și ofertă” sau poate a unei situații dată de lipsa de comunicare. Hărțile nu vor fi însă doar niște imagini care arată o stare de fapt. Capacitatea actuală de stocare a datelor face posibilă “încărcarea” hărții cu toate detaliile practice necesare, cum ar fi genul de artă practică, mijloacele tehnice folosite, necesitățile fizice, cantitative, spațiale pe care le implică acel gen de artă precum și caracteristicile spațiilor disponibile cum ar fi programul, dimensiunea, capacitatea, prețul, zona etc. Astfel, harta devine un instrument de comunicare.

Pentru analiza și interpretarea hărții se vor urmări câteva aspecte generale. *Imaginea generală și semnalele de alarmă* trase de punerea datelor pe hartă este unul dintre acestea. *Structura spațială, repartizarea punctelor de interes cultural* este de asemenea concludentă și trebuie analizată. Dacă

sunt *surprize, lucruri neașteptate*, plăcute sau nu, este una dintre informațiile care trebuie interpretate și analizate în această hartă. *Conexiunile, suprapunerile* rezultate din cartografiere sunt, de asemenea, relevante. Viziunea de ansamblu, direcția, *oportunitățile*, sunt datele concludive care conduc la formularea prospectivă despre o viitoare direcție sau evoluție a relației dintre starea de fapt și opțiunile de dezvoltare urbană.

Etapa a V-a, Finalizarea procesului de cartografiere

Având, deja răspunsurile la întrebări, structurate în forma vizuală, pasul următor este cel al comunicării acestora. Alcătuirea unui chestionar poate fi un instrument de lucru util într-un asemenea demers.

În cazul orașului Dalton, baza de informații s-a bazat pe chestionarea, interviuarea unui număr mic, de 10 personalități locale integrate în conducerea municipalității sau în activități culturale. Fiecare interviu a durat o oră și jumătate. Întrebările principale au fost:

Ce semnificație are cultura în comunitatea noastră?

Care sunt atuurile comunității noastre în ceea ce privește activitățile culturale?

Care sunt problemele și provocările legate de cultură în comunitatea noastră?

Sunteți interesat în participarea la un Workshop pe tema cartografierii culturale? Puteți indica persoane pe care ar trebui să le contactăm în vederea participării la acest workshop?

Repondenții au indicat următoarele teme de avut în vedere în cazul dezvoltării urbane:

Localuri de seară

Muzeu de artă pentru copii

Consortiu artă-cultură

Program de artă publică extins

Tururi organizate ale facilităților care au legătură cu industria locală, specifică, a covoarelor

Un muzeu al covoarelor

Eforturi de prezervare a patrimoniului turistic

Au fost identificate, de asemenea, principalele probleme cu care se confruntă dezvoltarea culturii în comunitate. Acestea au fost:

Lipsa spațiilor potrivite

Lipsa de coordonare între grupurile artistice și culturale din comunitate

Fonduri insuficiente pentru susținerea artiștilor locali

Au fost ridicate problemele dominației culturii albe, stereotipiei, sexismului

Lipsa aprecierii conducerii urbane pentru frumos și creativitate (văzute doar ca surse de pierderi financiare, nu ca investiții pe termen lung)

Atuurile, pe de altă parte ale orașului au fost următoarele:

Componența multietnică a populației

Patrimoniu

Tradiția legată de fabrica de covoare

Elaborarea hărților

Cercetarea referitoare la structurile cu caracter cultural a relevat un inventar compus din următoarele:

- Industrii culturale creative, 24
- Organizații culturale ale comunității, 4
- Spații și facilități, 44
- Patrimoniu construit, 8
- Patrimoniu natural, 4
- Festivaluri și evenimente, 18
- Resurse conexe, 8

Cu ajutorul Google Maps, Google Street View și Google Earth, aceste date au fost reprezentate într-o serie de hărți. Fiecare categorie din acest inventar cultural a fost reprezentată printr-un simbol de o anumită culoare. Au fost elaborate hărți dedicate fiecăreia dintre categoriile amintite mai sus, pentru a se putea observa zonele cu densitate mai mare de obiective, relațiile spațiale între acestea. Fiecare simbol a fost apoi încărcat cu informații, date și legături către celelalte elemente ale inventarului cultural alcătuit în prealabil. (Fig.

13, 14)

Rezultatele cercetării privind identitatea locală au avut nevoie, de asemenea de o reprezentare vizuală.

Datele cu privire la structura etnică a populației arătau următoarele:

Albi, 77 procente, hispanici, 27,38 procente, afro americani 4,5 procente, asiatici, 1,7 procente, indieni nativi americani sau din Alaska, 0,38 procente, nativi Hawaii sau alte insule 0,04 procente. Aceste date s-au coroborat cu adresele, iar rezultatul s-a ilustrat printr-o hartă care arăta o adevărată segregare între cele două comunități importante ca număr. (Fig. 15)

Una dintre întrebările chestionarului a fost: “care este prima imagine care vă vine în minte când vă gândiți la orașul Dalton?” Dintr-o bază mai largă de sondare, de această dată fiind vorba de 95 de repondenți, cele mai multe indicații s-au referit la cultura locală a covorului, la imaginea de oraș sudic de provincie, la mediul pro familial ca specific al orașului, la centrul orașului cu caracterul său istoric, la prezența munților în apropiere. Cuantificarea răspunsurilor cu ajutorul programului Textalyser a arătat care sunt cuvintele folosite cel mai des. Astfel, în ordinea descrescătoare, a frecvenței cu care au apărut în răspunsuri la chestionare cuvintele au fost: covor, oraș, mic, munți, sudic, familie, centru. O reprezentare grafică sugestivă a acestei statistici a afișat cuvintele dispuse pe o suprafață dată de forma orașului cu caractere de mărimi diferite, direct proporționale cu numărul de apariții în text. (Fig. 16)

În legătură cu reprezentările grafice amintite mai sus, au fost alcătuite o serie de tabele care subliniau problemele cheie relevate prin sondarea publică.

Un prim tabel înfățișează răspunsuri la întrebarea “Care sunt calitățile vieții care fac unic orașul nostru?” pe scurt, răspunsurile au evidențiat atmosfera tihnită, de oraș mic, diversitatea, oportunitățile de educație, aspectele economice, facilitățile urbane și planul orașului.

Întrebarea despre întâmplările semnificative care au influențat evoluția istorică a orașului a evidențiat date și istorii care au fost îmărțișite pe categorii: economice și antreprenoriale, oameni, cetățeni, realizări și fapte de mândrie, diversitate culturală.

Ilustrații:

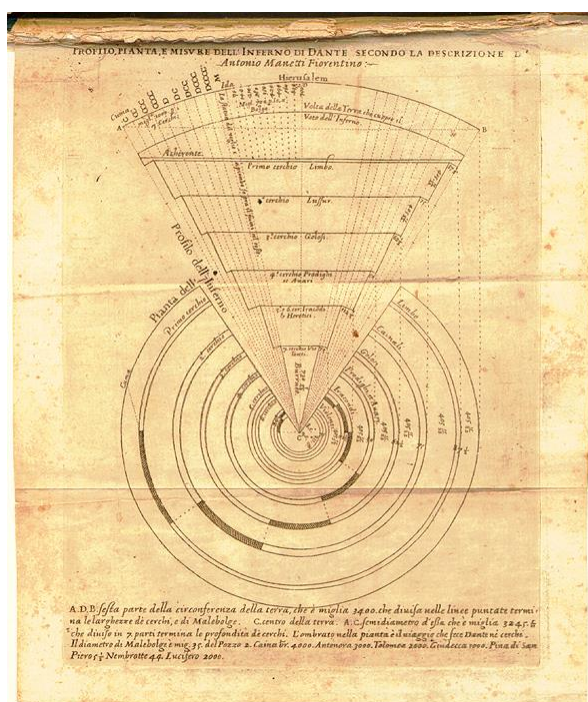


Fig. 1 - Structura Infernului după teoriile lui Antonio Manetti în ediția din 1595 a *Divinei Comedii* a lui Dante

Foto: <http://www.italnet.nd.edu/Dante/text/Hell.html>

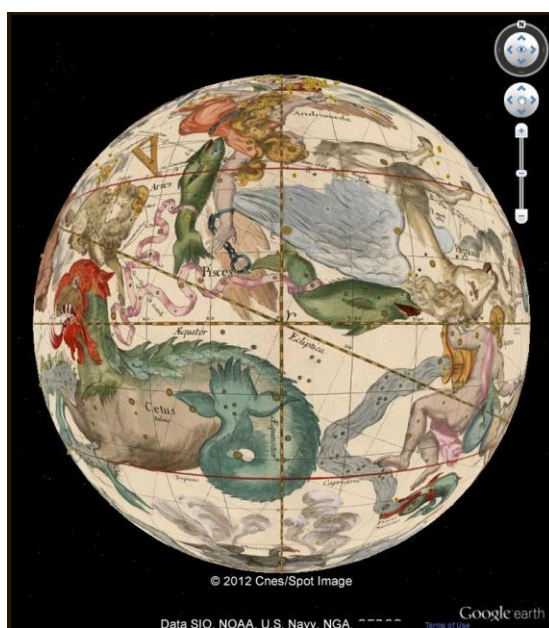


Fig. 2 - Ilustrațiile lui Ignace Gaston Pardieu, Celestial Globe, vizibile cu ajutorul browserului Google Earth

Foto: <http://www.davidrumsey.com/blog/2012/8/21/mapping-the-heavens-in-1693>

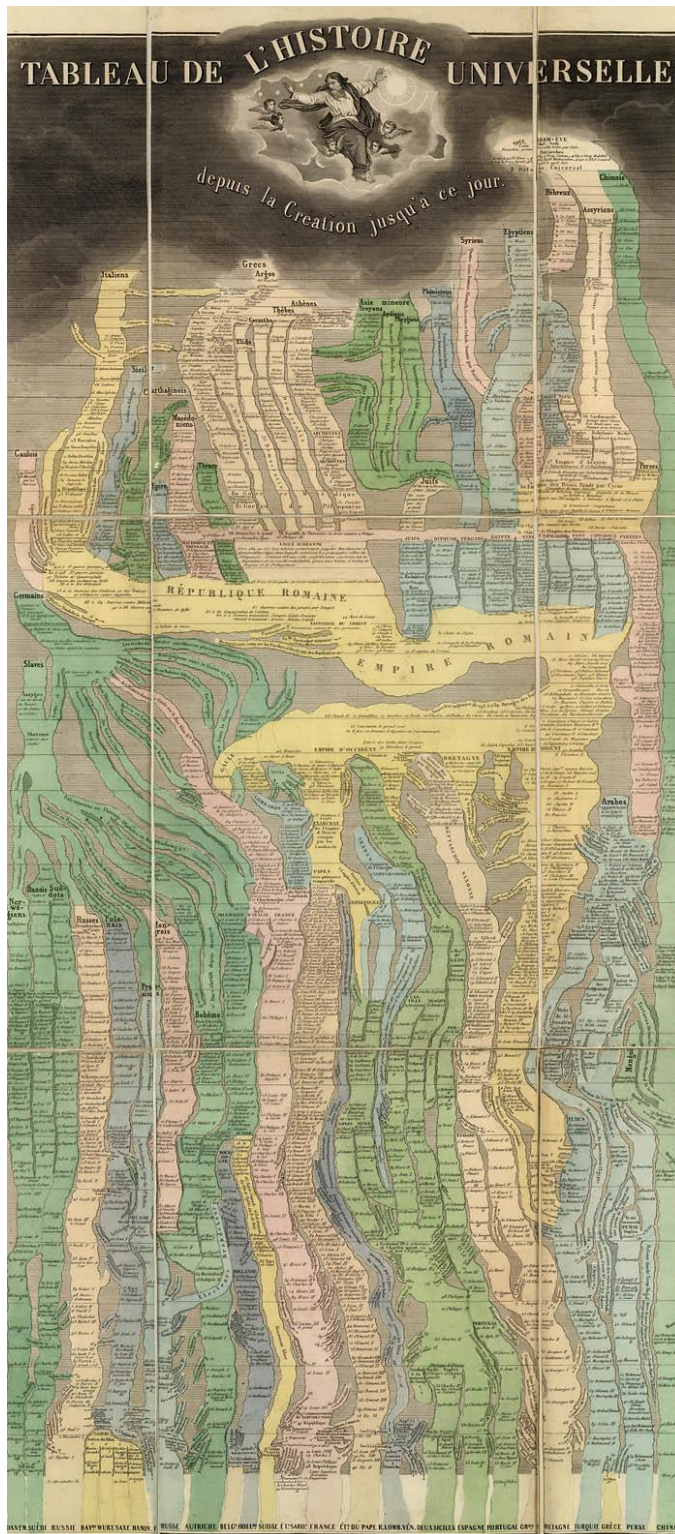


Fig. 3 - *Tabloul Istoriei Universale*, publicat în 1858 de Eugene Pick, planşa reprezentând istoria emisferei estice, cuprinzând perioada 4004 î.e.n. - 1856 e.n.

Foto: <http://www.davidrumsey.com/blog/2012/3/28/timeline-maps>



Fig. 4 - Principalele râuri din Scoția, 1822
 Foto: <http://www.geographicus.com/blog/rare-and-antique-maps/the-evolution-of-the-comparative->

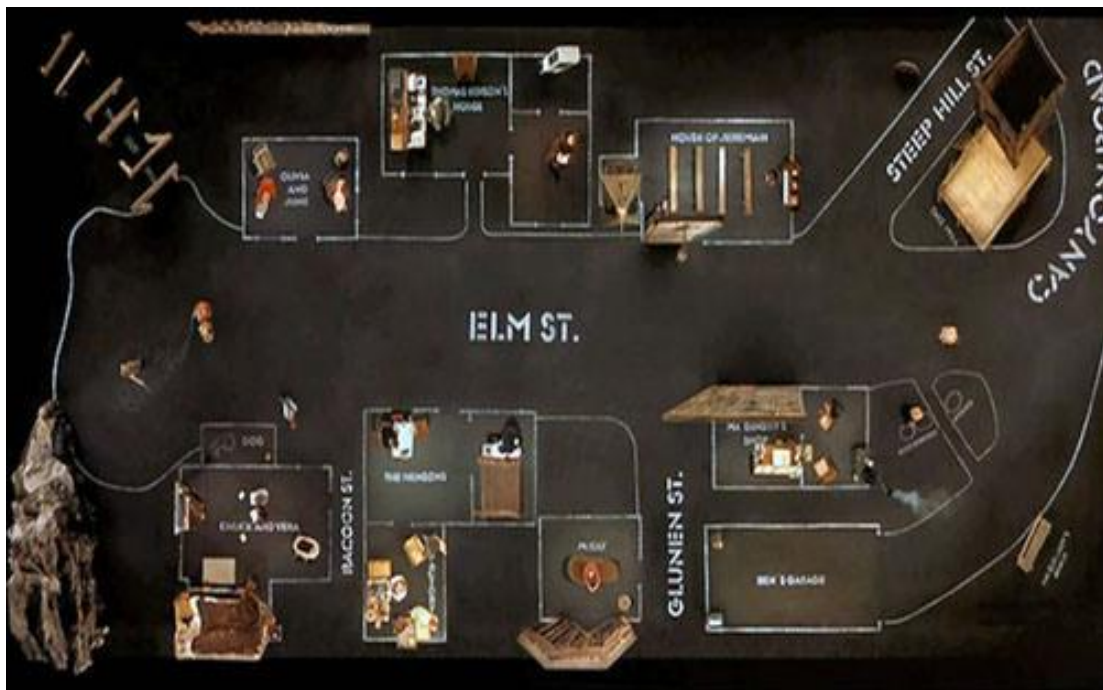


Fig. 5, Decorul filmului *Dogville*, regizor Lars Von Trier
 Foto: <http://moviescene.wordpress.com/2012/05/28/this-land-is-your-land-a-look-at-lars-von-triers>



Fig. 6 - Doug McCune, *Topografia crimei*, San Francisco
 Foto:
<http://indulgy.com/post/ORFSyXx8j1/topographic-map-of-crime-in-san-francisco-by-dou>



Fig. 7 - Doug McCune, *Irene*
 Foto:
<http://dougMcCune.com/blog/2011/09/18/printing-hurricanes-as-gifts/>



Fig. 8 - Doug McCune, Orașul Moore

Foto: <http://dougmcune.com/blog/tag/3d-printing/>

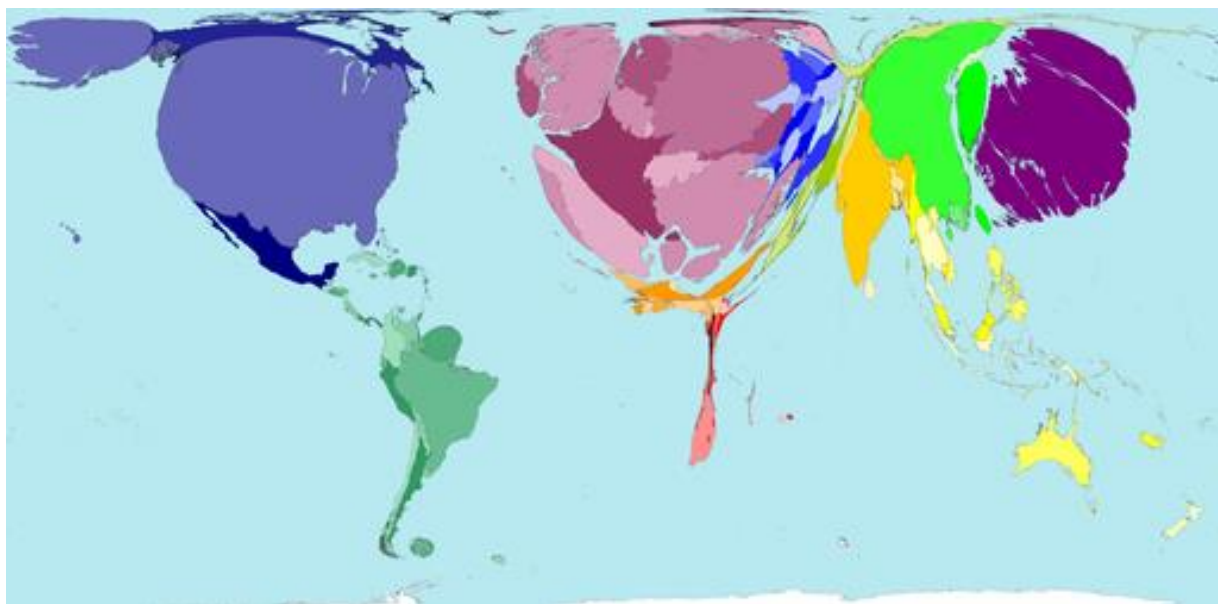


Fig. 9 - World Mapper, O hartă a lumii configurată după prețurile imobilelor

Foto: <http://www.worldmapper.org/>

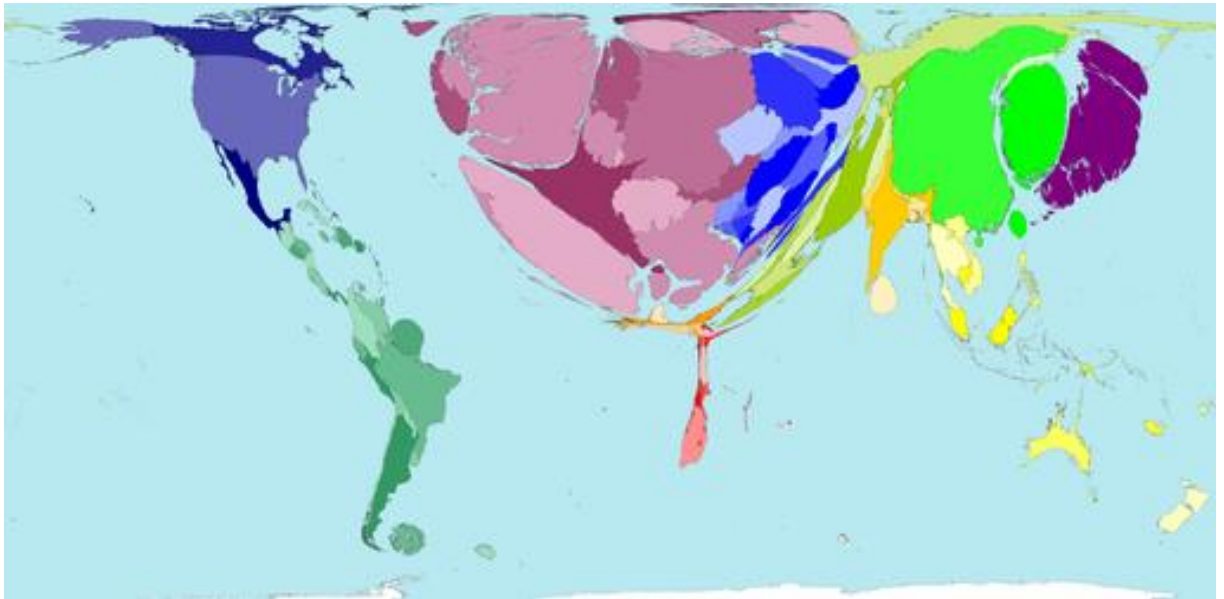


Fig. 10 - World Mapper, O hartă a lumii configurată proporțional cu numărul de publicații din fiecare țară în anul 1999
 Foto: <http://www.worldmapper.org/>

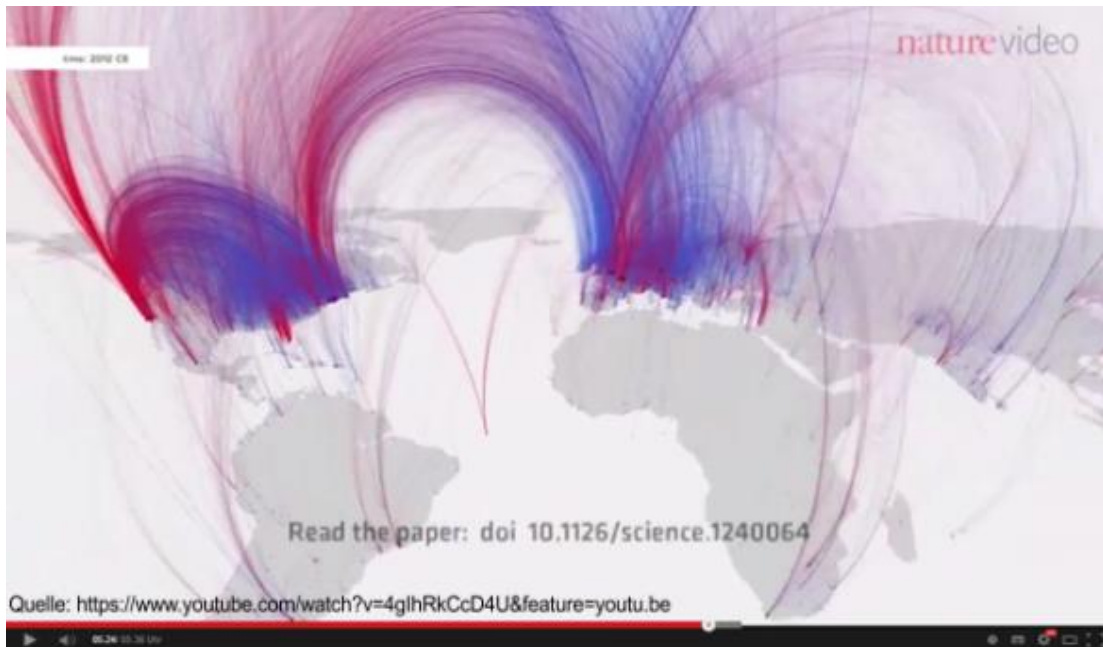


Fig. 11 - Stop cadru din animația Charting Culture
 Foto: <http://geoobserver.wordpress.com/2014/08/04/funf-minuten-kultur/>

A Chronology of Change
Natural and Anthropogenic Factors Affecting Lake Chad

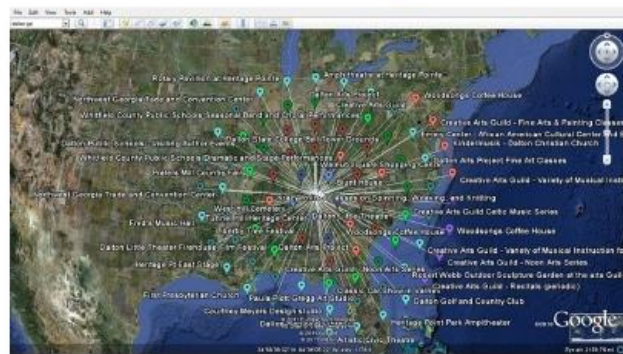
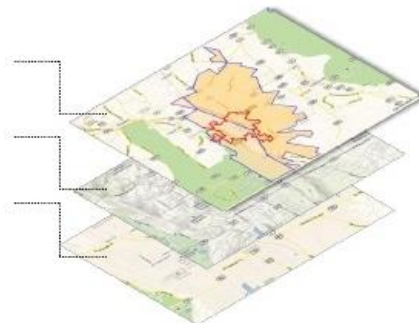
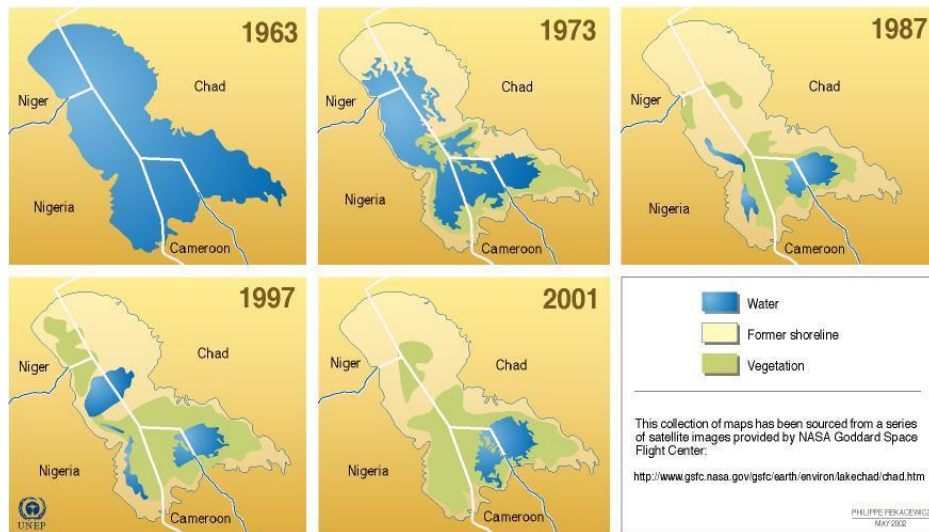


Fig. 13, Straturile de informații culturale ale orașului Dalton și așezarea lor pe platforma Google Earth

Foto:

[http://www.academia.edu/1195733/Using Participatory Mapping Methods to Visualize the Cultural Resources](http://www.academia.edu/1195733/Using_Participatory_Mapping_Methods_to_Visualize_the_Cultural_Resources)



Fig. 14 - Concentrarea unor funcțiuni culturale în orașul Dalton

Foto:

[http://www.academia.edu/1195733/Using Participatory Mapping Methods to Visualize the Cultural Resources](http://www.academia.edu/1195733/Using_Participatory_Mapping_Methods_to_Visualize_the_Cultural_Resources)

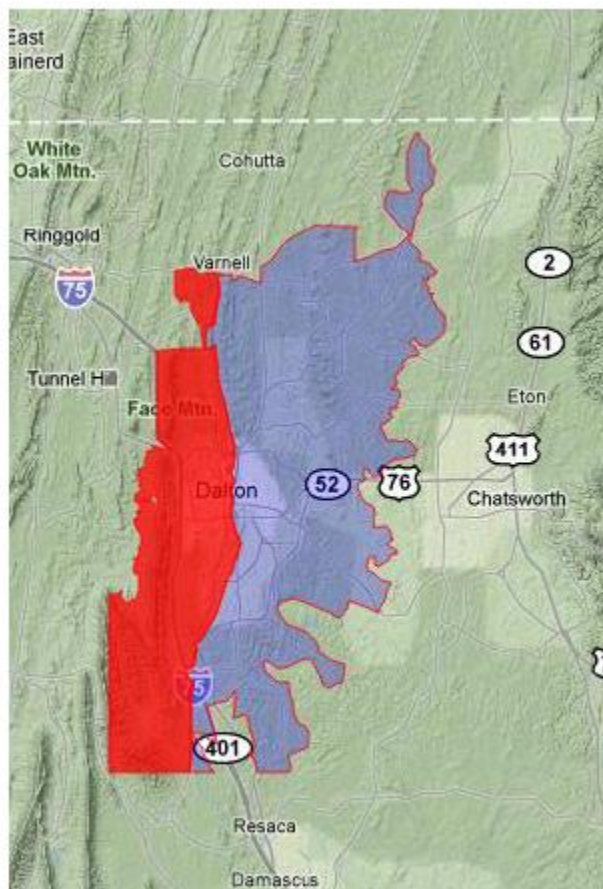


Fig. 15 - Împărțirea etnică a populației orașului Dalton

Foto:

[http://www.academia.edu/1195733/Using Participatory Mapping Methods to Visualize the Cultural Resources](http://www.academia.edu/1195733/Using_Participatory_Mapping_Methods_to_Visualize_the_Cultural_Resources)

Capitolul VII

Limbajul cartografic, prospecivă culturală

World Wide Web, o lume nouă

În anul 1891 cartograful german Albrecht Penck a propus, la al Cincilea Congres Internațional de Geografie de la Berna, un proiect ambițios, menit să încununeze progresele făcute de cartografie, și anume realizarea unei hărți a lumii la scara de 1: 1.000.000 (10 km la 1 cm). Proiectul ar fi însemnat împărțirea suprafeței terestre în 2.500 de hărți care ar fi acoperit fiecare câte 4 grade latitudine și 6 grade longitudine, folosind o singură proiecție (conică modificată) precum și un set standardizat de simboluri și semne. Penck pleda pentru cooperare internațională, cu credința de sorginte iluministă într-un realism standardizat, științific. După 18 ani de la această propunere, în anul 1909, la Ministerul de Externe de la Londra se întrunește Comitetul Hărții Internaționale, din care făcea parte și inițiatorul proiectului. Cu această ocazie se stabilesc primele detalii privind modul de reprezentare și se alcătuiește o diagramă a proiectului care să monitorizeze progresul acestuia. Până în anul 1913 au fost realizate doar 6 hărți, iar acestea au fost contestate de către țările reprezentate, pe considerente naționale și politice. Între timp, SUA au inițiat propriul program de cartografiere al Americii de Sud. Odată cu începutul Primului Război Mondial, interesul cartografilor s-a mutat pe hărțile zonelor implicate în conflict, cerute de către armata Marii Britanii. Au fost produse astfel încă 200 de hărți, dar motivația deja nu mai era cea inițială. Până în anul 1939 au mai fost realizate 150 de hărți. După cel de al Doilea Război Mondial, proiectul a trecut la ONU, aflându-se într-o stare haotică, numărând 400 de hărți departe însă de a fi omogene. În anul 1956, Rusia a propus ONU realizarea unui alt proiect, o hartă globală realizată la rezoluția de 1: 2.500.000. ONU, având în vedere efortul depus până în acel

moment pentru prima variantă a hărții globale, a respins propunerea Rusiei. Cu toate acestea, cu sprijinul statelor din blocul comunist, harta rusească a fost realizată, fiind compusă din 400 de planșe întregi, plus încă 39 cu suprapuneri, dar cu circulație doar în țările comuniste. În anii 60, proiectul primei hărți globale s-a stins, fiind deja desuet. Au fost realizate până în acel moment 1.000 de hărți. Guvernul american lansa National Center for Geographic Information and Analysis, care avea să ducă la nașterea aplicațiilor geospațiale online de astăzi. Harta globală a rămas un vis al cooperării globale, generat însă de o societate colonialistă și s-a prăbușit precum un Turn Babel cartografic. În prezent, cu tot progresul tehnologic, apetitul pentru astfel de proiecte a dispărut. După cum spunea secretarul Societății Regale de Geografie din Marea Britanie, Arthur Hinks, “morală pare să fie că, dacă vrei o hartă generală care să acopere un continent, cu un stil consecvent și disponibilă într-un număr suficient de exemplare, atunci trebuie să o faci singur și este alegerea ta dacă o numești sau nu internațională.”¹³⁷ Acum, mecanismul de gândire din spatele Google Earth este pragmatic, “nimeni nu vrea să cumpere un produs legat de o hartă pe care zona unde locuiește este indicată într-o limbă străină și acoperită cu simboluri pe care nu le cunoaște.”¹³⁸ După cum evoluează lucrurile, în curând și această aplicație ar putea să devină desuetă la rândul ei, însă fiecare hartă este un produs al epocii sale și reflectă felul în care oamenii își reprezintă lumea, iar o hartă care să reprezinte lumea “așa cum este” rămâne o sarcină imposibilă. În prezent și în viitorul apropiat lumea este văzută prin oglinda oferită de Google Earth, însă după cum Magritte își denumea o pictură celebră “aceasta nu este o pipă”, se poate spune și despre ceea ce apare pe ecranul monitorului, acesta nu este pământul, fiind de fapt un program informatic, o înșiruire de unități și zerouri. Evoluția limbajului cartografic pare a fi însă determinată de apariția spațiului virtual.

În ultimii ani au loc schimbări accelerate ale modului în care circulă informațiile, datorate apariției World Wide Web, rețeaua globală de internet.

¹³⁷ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 348.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 350.

Această rețea este adeseori comparată cu o “lume nouă”, iar termenii care o definesc sunt de multe ori metafore spațiale. Astfel, site-urile au “hartă”, există domenii, trafic care se face cu anumite viteze cuantificabile, există chiar și o monedă virtuală, denumită bitcoin. Analogia apariției internetului cu descoperirea Lumii Noi se poate dezvolta până la un anumit punct. În prezent cucerirea continentului american nu mai este însă privită unanim ca un fapt pozitiv, ca un progres în istoria umanității.

Existența spațiului virtual beneficiază chiar de o hartă¹³⁹ (Fig. 1), al cărei autor, Ruslan Enikeev, a reușit să dezvolte un mod coerent de ilustrare a acestor “date invizibile”. Au fost luate în considerare circa 350.000 de site-uri, care au fost reprezentate prin cercuri colorate diferit, în funcție de zonele unde sunt înregistrate. Mărimea acestora este dată de valorile de trafic, astfel că site-uri precum Google sau Amazon ies în evidență prin dimensiunile lor. Așezarea într-o relație spațială a tuturor acestor simboluri a fost o problemă pentru care autorul a găsit o rezolvare interesantă: considerând legăturile dinspre un site spre altul ca adevărate forțe gravitaționale, cercurile s-au grupat într-o anumită configurație. Acest algoritm permite, teoretic, o mișcare continuă a cercurilor colorate, orice modificare de trafic ducând la o reșezare a hărții. Pentru aceasta, fluxul de informații ar trebui să fie și el continuu, astfel că autorul prezintă doar situația dintr-un anumit moment, sfârșitul anului 2011. Dată fiind diferența de mărime dintre aceste cercuri, unele sunt de fapt niște puncte abia vizibile, însă un cursor permite apropierea și depărtarea în acest univers colorat, iar informațiile referitoare la site-urile mai mici devin și ele vizibile.

Aplicația prezentată anterior paragrafează mult mai cunoscutul program Google Earth. Acest program a schimbat pentru totdeauna problema accesibilității hărților, a marcat evoluția limbajului cartografic.

În anul 1981, o companie denumită Silicon Graphics cunoscută sub acronimul SGI, specializată în sisteme de afișare grafică își propune să dezvolte o aplicație care să-i demonstreze capacitățile. Ideea acestei aplicații a venit după apariția unui film, în 1977, denumit “The Powers of Ten”. Acest film, realizat de Charles și Ray Eames (arhitecți și designeri), este un

¹³⁹ Aplicație accesibilă la adresa: <http://internet-map.net/>

documentar având o durată de doar 9 minute, dar a devenit în timp un adevărat film “cult”. (Fig. 2) Începutul acestei pelicule prezintă un cuplu aflat la picnic, într-un parc din Chicago. Camera se stabilește undeva la un metru deasupra lor, după care începe ascensiunea. La fiecare 10 secunde distanța crește cu o putere aplicată cifrei 10. În stânga ecranului apare distanța, iar în partea dreaptă puterea la care s-a ajuns. Trecând de Calea Lactee, se ajunge la 10 la puterea 24, după care, cu o viteză sporită, de doar 2 secunde pentru fiecare etapă, procesul devine reversibil, în cadru apărând mâna bărbatului după care puterile devin negative, ajungând la -16, filmul arătând structura moleculară și particulele subatomice¹⁴⁰. Generații întregi au urmărit acest film care continuă să fascineze. Proiectul celor de la SGI, denumit “Space-to-Your-Face” continua ideea filmului “The Powers of Ten”, printr-o poveste asemănătoare. Începând din spațiul cosmic, producția lor continuă cu o imagine a Pământului, care se apropie, iar Europa devine vizibilă. Apare Lacul Geneva, Alpii Elvețieni și o consolă nintendo 64. Se trece prin carcasa acesteia iar logo-ul producătorului cipului grafic (aceiași cu producătorul filmului) devine vizibil. Procesul devine apoi reversibil, întocmai ca în filmul documentar din 1977. De aici până la ideea de a produce hărți terestre nu a fost decât un pas. SGI a format o nouă companie, denumită Keyhole (“gaura cheii”, un nume sugestiv) care urma să se specializeze în astfel de aplicații cartografice. Aplicația s-a numit Earthviewer și s-a dovedit a fi un succes. Tehnologia a evoluat, iar politica accesului la informații a trecut și ea prin modificări de optică. Anterior anului 2000 guvernul american folosea un filtru, denumit Selective Availability (SA), care bruia semnalele GPS pentru publicul larg, în timp ce armata avea deja posibilitatea de a localiza punctele terestre cu o precizie de sub zece metri. Pe 1 mai 2000, la miezul nopții, administrația Clinton a oprit filtrul, deschizând drumul aplicațiilor publice, cotidiene de astăzi. Între timp apăruse Google, care a dezvoltat o nouă filozofie a motoarelor de căutare, bazată pe așa numitul PageRank (fondatorii companiei se numeau Larry Page și Sergey Brin). Un calcul privind hiperlink-urile către o anumită pagină Web îi stabilea ordinea în rezultatele oferite de motorul de căutare, astfel încât acesta reușește să anticipeze într-o

¹⁴⁰ Acest film este accesibil la adresa :<https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>

mai mare măsură opțiunile celor care îl folosesc. Google, (nume datorat unei greșeli de scriere, denumirea intenționată fiind Googol, un termen matematic desemnând un 1 urmat de o sută de zero-uri), a devenit cel mai popular motor de căutare iar compania a continuat să se dezvolte datorită unui spirit vizionar, anticipând evoluțiile din mediul virtual. Astfel, în anul 2004 Google a cumpărat firma Keyhole și programul acesteia Earthviewer, pe care l-au dezvoltat folosind imagini de asemenea cumpărate de la companii precum Digital Globe, care avea doi sateliți. Google Earth este așadar o versiune actualizată a Earthviewer, diferența însă este dată de volumul de date imens achiziționate de Google, care și-a folosit din plin potența financiară pentru a surclasa orice concurență. Firmele cu profil asemănător existente în acel moment pe piață nu dispuneau de milioanele de dolari care au fost investite de către Google în achiziționarea imaginilor aeriene provenind de la diverși sateliți.

În anul 2004, Google a perfectat o altă tranzacție inspirată, cumpărând Where2, o mică firmă de cartografiere digitală, care a devenit Google Maps. Aplicațiile funcționează acum împreună, continuând să se dezvolte. În anul 2008 a adăugat aplicația Map Maker, care permite utilizatorilor să prelucreze hărți, să adauge informații despre drumuri, locații, puncte de interes, care pot fi apoi adăugate, după o moderare specializată în Google Maps.

Deși este un program folosit și apreciat pe scară largă, Google Earth nu duce lipsă de critici. Una dintre opiniile des vehiculate este aceea că acest mod de cartografiere este un pas înapoi în ceea ce privește calitatea cartografiei, că dovedește "amatorism", hărțile sunt simpliste și eludează protocoalele obișnuite de verificare și revizuire din mediul profesionist.

Grafica unitară, propunerea "globalizantă", este de asemenea suspectată ca fiind un act de "cyberimperialism".

Viitorul hărților tipărite este sumbru, acestea fiind de acum pe cale de dispariție, se crede a fi o altă consecință a apariției hărților digitale.

Google Earth este văzut de unii critici ca fiind doar un program, un agregator de date care creează un ansamblu folosind niște programe relativ simple. Acest ansamblu este astfel un amalgam de date obținute sub licență, provenind de la diverși furnizori de imagini, de o calitate care nu poate fi

verificată. Această critică amintește de modul în care se alcătuiau marile atlase geografice baroce, ale lui Braun, Ortelius sau Blaeu. Din perspectivă istorică, acestor compendii, care numărau multe volume, implicau un volum impresionant de muncă, un număr mare de lucrători și costau o avere li se poate imputa faptul că nu au contribuit la evoluția cartografiei, cu tot acest masiv aport cantitativ. Sursele imaginilor erau diverse, de la hărți arhaice, Ptolemaice până la contribuții ale navigatorilor, alternau vederile panoramice urbane schițate de artiști sau, se pare chiar de unii corespondenți cu preocupări de natură comercială cu planuri urbane din perspectivă verticală sau oblică. Cu alte cuvinte, scopul a fost atunci unul pur comercial.

Caracterul comercial al aplicației Google cu toate ramificațiile sale, Google Earth, Google Maps, Google Books, Google Art Project etc. nu poate fi negat. Dezvoltarea exponențială a acestei firme dovedește acest lucru. Până aici, nimic rău, fondatorii Google declarau nici mai mult nici mai puțin că “poți face bani fără să faci rău.”¹⁴¹ Aplicațiile gratuite ale Google au însă un preț, acțiunile firmei se ridicau în 2013 la circa 40 miliarde de dolari. Această sumă se datorează în mare parte valorii informațiilor geospațiale pe care Google le-a strâns. Fiecare consumator al programului oferă informații despre locul unde se află precum și despre propria persoană. Google arhivează toate căutările efectuate de un utilizator, astfel că acel utilizator devine previzibil în materie de preocupări și interese. Acelui utilizator, Google îi va oferi cu precădere produsele și informațiile pe care le caută, știind unde se află și ce ar dori să consume. Aici intră în joc firmele care plătesc pentru faptul că apar în lista de căutări, și orice click pe paginile lor de reclamă înseamnă o sumă de bani care intră în conturile Google. Disponibilitatea de a oferi informații gratuit, nu numai că nu este dezinteresată, dar poate fi o pârgă de putere, iar la un moment dat orice putere de acest fel poate avea interese divergente față de binele public.

¹⁴¹ Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013, p. 334.

Google Earth, reacția artiștilor

Apariția programului Google Earth este fără îndoială un eveniment care va marca nu numai cartografia ci și modul de raportare al omenirii la suprafața terestră și este un produs al contextului actual, politic, tehnologic și nu în ultimul rând cultural. Căutând locul artiștilor în această ecuație se poate constata că Google Earth se dovedește un teren fertil pentru creativitatea acestora. Artiștii caută în această oglindă tehnologică a lumii factorul uman, absurdul, întâmplarea.

Clement Valla, arhitect și designer din New York, explorează Google Earth, găsind locurile unde iluzia reprezentării terestre ca o imagine continuă este spulberată, iar neajunsurile sistemului folosit de aplicația geospațială dau naștere unor imagini suprarealiste (Fig. 3). În timp, Valla a strâns o întreagă colecție de astfel de imagini care, văzute împreună, știrbesc caracterul tehnic al programului. Distorsiunile descoperite arată limitele tehnicii "texture mapping", care aplică o textură pe o suprafață generată 3D. În momentul actual, în care încrederea în imaginile create virtual este cvasiunanimă, iar creațiile cinematografice folosesc cu tot mai mult succes (în sensul în care conving privitorul) ecranul albastru pe care se aplică ulterior decoruri procesate, virtuale, astfel de greșeli par surprinzătoare, parcă anacronice. Suprerealismul involuntar al peisajelor duce cu gândul la o lume paralelă, la felul în care pământul se oglindește într-o oglindă deformată, de bălci.

Jenny Odell, literat și designer în San Francisco, explorează imaginile impersonale captate de sateliții și de camerele care sunt furnizori pentru Google Earth sau Google Street View. Din aceste perspective, toate construcțiile și artefactele umane care par să aibă în viața de zi cu zi o importanță covârșitoare, se dovedesc a fi, asemeni unor jucării, mici, fragile, colorate. Artefactele umane sunt decupate și grupate pe categorii cum ar fi terenuri de sport, monumente, nave cargo, coșuri ale centralelor atomice etc. (Fig. 4) Creațiile artistei au un caracter aparent ludic, însă următoarea reflecție indusă de aceste colecții de imagini este dacă nu cumva oamenii își investesc toată energia în niște obiecte derizorii, care au devenit reperatele

valorice, economice, istorice, culturale la care omenirea se raportează. Odell alege ca temă în unele colaje tocmai acești oameni, surprinși în fotografiile Google Earth, proiectându-și însă umbrele lungi pe o suprafață albă, extrași din mediul lor și așezați în vid. Oamenii arată aici mai degrabă ca niște grupuri de insecte aflate sub observația sateliților.

Paolo Cirio, artist italian, preia personaje, trecători care apar involuntar în imaginile publicate de Google Street View. Acești oameni sunt apoi reasezați în locul unde au fost surprinși, sub forma unor listări în mărime naturală pe foi de hârtie, decupate după contur și lipite ad-hoc (Fig.5). Cirio afirmă: “corpuri umane fantomatice apar ca victime ale info-războiului din oraș, o înregistrare tranzitorie a distrugerii colaterale din lupta între corporații, guverne, civili și algoritmuri.”¹⁴² Deși puțin sforăitoare, această exprimare lămurește conceptul demersului artistic.

Peter Root este un artist britanic dedicat explorării mijloacelor de expresie asimilate în mod obișnuit unor preocupări pragmatice, spre exemplu de ilustrare a unor concepte arhitecturale. Machetele, reprezentările digitale de tip 3D, desenul tehnic, sunt folosite pentru a crea un univers straniu, distopic, cu referințe în jocurile video, în aglomerările urbane expansive sau dimpotrivă, aflate în decrepitudine. Poate fi amintită aici lucrarea sa denumită “Wasteland”, pentru care a folosit 60 de kg de cartofi din care a sculptat cu migală un microcosmos, o machetă a unui oraș fantastic, locuit doar de microorganismele care, în timp, reușesc să-l distrugă. (Fig. 6) Artistul se folosește de imaginile programului Google Earth, alterând însă “realismul” imaginilor în proiectul denumit Digital Detritus Dover. O plimbare pe suprafața Terrei întâlnește formațiuni geometrice colorate, forme și lumini efemere, ca imagini ale unui univers paralel, invizibil în mod obișnuit dar prezent și amenințător. (Fig. 7) Root afirmă că aceste forme colorate “forțează asocierea cu o lume complexă și colorată dintr-un joc de computer, așteptând să fie cucerită de un erou care nu va veni vreodată.”¹⁴³

¹⁴² <http://www.paolocirio.net/work/street-ghosts/>

¹⁴³ <http://www.peterroot.com/index.php?/stuff/bio/>

Artă pentru sateliți

Într-un mod indirect, Google Earth a condus la o nouă abordare a artelor monumentale și a generat o ramură “denaturată” a curentului artistic Land Art.

Arta monumentală este în mod uzual în strânsă legătură cu arhitectura, cu ambientul și este destinată unui public larg. Dimensiunile lucrărilor care se înscriu în acest gen sunt de asemenea la scara arhitecturii, pentru a putea fi admirate de către trecători, de la distanțe mari și unghiuri diferite. Odată cu fluxul de informații care vin prin intermediul computerelor, printre care se găsesc imaginile din satelit, unii artiști au ajuns la concluzia că adresarea către sateliți ar putea să le mărească “audiența”. Trecătorii, locuitorii orașului au fost scoși din această ecuație, iar lucrările nu sunt gândite ca făcând parte din ansamblul urban, elaborate și filtrate ca atare. “Consumatorii” acestui gen de artă se află dincolo de ecranul computerului, dar acest computer poate fi oriunde în lume. De altfel, aceasta este una dintre motivațiile pentru care aceste imagini sunt adresate sateliților. Ca multe dintre creațiile de care abundă internetul și acestea sunt în multe cazuri periferice din punctul de vedere al calităților artistice.

Pentru a exemplifica acest fenomen, ar putea fi menționată Molly Dilworth, designer, care realizează picturi pe acoperișurile din New York. (Fig. 8) Intenția ei a fost ca, lansând aceste imagini în mediul virtual cu ajutorul involuntar al programului Google Earth, ele să fie descoperite întâmplător, iar de aici să pornească o comunicare. Lucrurile nu s-au desfășurat așa cum au fost gândite, deoarece imaginile au apărut pe Google Earth cu un an întârziere, în momentul în care acesta a reîmprospătat imaginile din New York. Felul în care apărea pictura în fotografii i s-a părut artistei dezamăgitoare, neclară și decolorată. Se pare de altfel că nimeni nu a găsit “din întâmplare” locul cu pricina, a fost nevoie de promovare, de apariții în presă. Rebecca Greenfield scrie în *The Atlantic*: “Dilworth a avut așteptări ridicate cu privire la influența Google Earth. Ea, ca mulți dintre noi, petrece mult timp online, și și-a imaginat că ar putea crea un loc unic în viețile noastre digitale pentru lucrările ei, cu care oamenii vor interacționa - ar fi

putut deveni lucrările de artă favorite ale cuiva. După cum Dilworth a descoperit, noi nu putem întotdeauna controla felul în care tehnologia manipulează și influențează datele, incluzând arta.”¹⁴⁴

Exemplele de intervenții în spațiul urban cu adresă directă către camerele sateliților sunt din ce în ce mai multe, puține însă merită calificativul de lucrări cu caracter artistic, cele mai multe astfel de imagini sunt simboluri comerciale, sportive, multe dintre acestea sunt obscene sau de un gust îndoielnic. Fenomenul pare însă să ia amploare. Curentul Land Art își are originea în anii 60, fiind o sinteză a conceptelor provenite din alte curente și genuri artistice, cum ar fi arta povera, arta minimalistă, arta conceptuală, sculptura monumentală, împreună cu ideile ecologiste și revoluționare specifice perioadei. Lucrările de acest gen erau amplasate în locuri îndepărtate, în natură, departe de civilizație, realizate din materiale naturale și lăsate pradă naturii, care în timp le estompa, revenind la forma anterioară (lucrurile se desfășoară așa doar în parte, compromisurile ajung și aici, iar enunțurile asumate de artiști se dovedesc uneori ipocrite în momentul în care lucrările sunt promovate în aceeași civilizație de care se delimitează, iar lucrările care ajung la un statut valoric dat de aceeași formă de civilizație sunt întreținute, restaurate). De la primele lucrări de acest gen până la cele de astăzi s-a scurs mult timp în care lumea s-a schimbat, perspectiva aeriană a suprafeței terestre a devenit ubicuă, în mare parte datorită Google Earth, iar curentul Land Art cunoaște o revigorare, dar și o denaturare, ideile originare fiind, se pare, rând pe rând lăsate în urmă. Preocupările ecologice nu mai par să primeze, lucrările sunt elaborate uneori în spații urbane, primează capacitatea tehnică de a construi imagini figurative, cu sprijinul fotografiei, la o scară foarte mare, destinată perspectivei aeriene. Din moment ce s-a uitat intenția originală, de “închinare” în fața naturii, în multe cazuri lucrările contemporane par golite de conținut, iar apartenența lor la curentul Land Art poate fi pusă sub semnul întrebării, de aceea se poate considera că se înscriu în alt gen, un Land Art *denaturat* „destinat sateliților”.

¹⁴⁴<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/03/satellite-art-one-woman-tries-to-create-google-earth-murals/72910/>

Jorge Rodriguez-Gerada este un artist american cu origini cubaneze care se exprimă prin portrete de dimensiuni uriașe, realizate din materiale locale. Ultima dintre lucrările sale se intitulează “wish” (dorință, aspirație) și se întinde pe o suprafață de 11 acri, în Belfast. (Fig. 9) Inițial un spațiu verde, acesta a fost “desenat” cu ajutorul unui important aport voluntar de forță de muncă, devenind un portret gigant al unei fete anonime, dar locală, cum susține autorul. Modelarea terenului s-a făcut cu ajutorul unor “bob-cat” (excavatoare de mici dimensiuni) care au trasat dâre de teren cu structuri geologice diferite, nisip și pământ brun, după o jalonare realizată cu migală de către autor. S-au folosit 30000 de piese din lemn, 2000 de tone de nisip, 2000 de tone de pământ, iarbă, piatră, sfoară etc. A rezultat astfel cel mai mare portret din Marea Britanie și Irlanda, iar acesta va fi “inaugurat” cu ocazia *Ulster Bank Belfast Festival* care se desfășoară în intervalul 17-28 octombrie 2014. Se pot găsi așadar în această ecuație: un artist în vogă; un teren de mari dimensiuni undeva în orașul Belfast; o bancă; un festival anual; cuantificări cantitative precise. Lipsește însă coerența conceptului, aspirația de comuniune cu natura, cu universul, delimitarea critică față de direcția în care se îndreaptă societatea și civilizația, adică aspirațiile care fundamentau inițial Land Art ca fiind altceva decât “amenajare teritorială”. Se pare însă că temerile lui Guy Debord¹⁴⁵ cu privire la societatea – spectacol sunt mai actuale ca oricând.

Un ultim exemplu al acestui paragraf care încearcă să observe modul în care Google Earth influențează societatea și implicit reacțiile și creațiile artistice este cel al artistului australian cunoscut sub numele de Ando. Premizele nu îi sunt tocmai favorabile, fiind un artist autodidact care și-a propus să realizeze cea mai mare lucrare de artă din lume. Până aici nu există nicio garanție cu privire la calitatea artistică a acestui demers. Totuși, această lucrare nu duce lipsă de o anumită logică conceptuală, lăsând la o parte ambiția cantitativă a autorului. Denumită *Mundi Mundi Man*, după zona deșertică din Australia denumită *Mundi Mundi Plains* unde este realizată, lucrarea reprezintă un portret de bărbat, o imagine a pionierilor teritoriului

¹⁴⁵ Guy Debord, fondatorul mișcării Situaționist International, autor al cărții “*The Society of the Spectacle*”, Verso, London- New York, 1967.

respectiv. (Fig. 10) Lucrarea a fost realizată cu ajutorul unui excavator de către Ando și se întinde pe o suprafață de 4 milioane de metri pătrați. Acesta spune: "am pictat sute de peisaje pe pânză dar aceasta este prima dată când am folosit peisajul drept pânză."¹⁴⁶

Comparativ cu exemplul anterior, lucrarea denumită "wish", realizată de către Jorge Rodriguez-Gerada, "*Mundi Mundi Man*" se estompează, deșertul australian revine încet la forma sa naturală, iar imaginea, pionierul, nu cucerește, nu îmblânzește natura și locurile. Pentru a supraviețui în mediul ostil oamenii au trebuit să se adapteze și să respecte forțele naturii. Din acest punct de vedere, portretul australian pare să fie mai bine gândit, mai profund, mai puțin "monden" decât cel de la Belfast.

Nu au fost pomenite aici nenumăratele intervenții din culturile agricole, amenajările peisagistice, în general modelarea vegetației cu scopul de a obține o imagine vizibilă din satelit. Spațiul virtual abundă de astfel de exemple și ele sunt simptomatice pentru societatea actuală însă limitele care circumscriu caracterul artistic al unei lucrări, și care au fost deja destul de elastice prin includerea celor de mai sus, cu greu ar putea să includă și aceste manifestări.

¹⁴⁶ <http://andoart.com/eldee.htm>

Ilustrații:

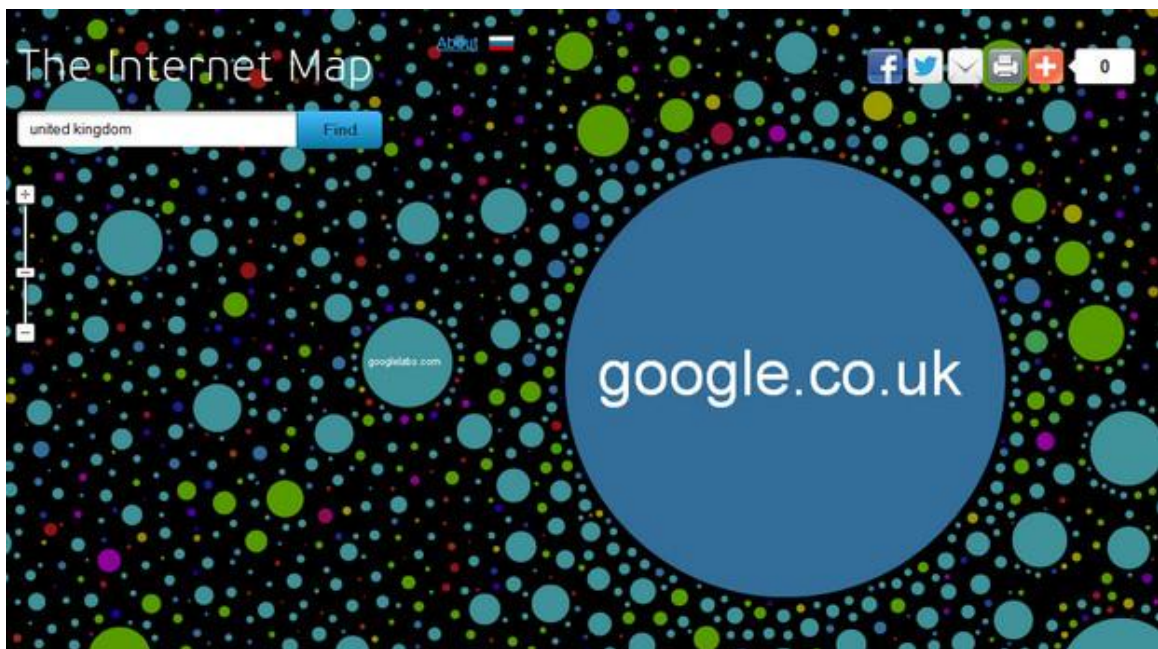


Fig. 1 - O hartă a internetului, autor Ruslan Enikeev

Foto:

<http://www.urban75.org/blog/internet-map-shows-off-the-brightest-35000-0-stars-of-the-internet-and-urban75-is-there>

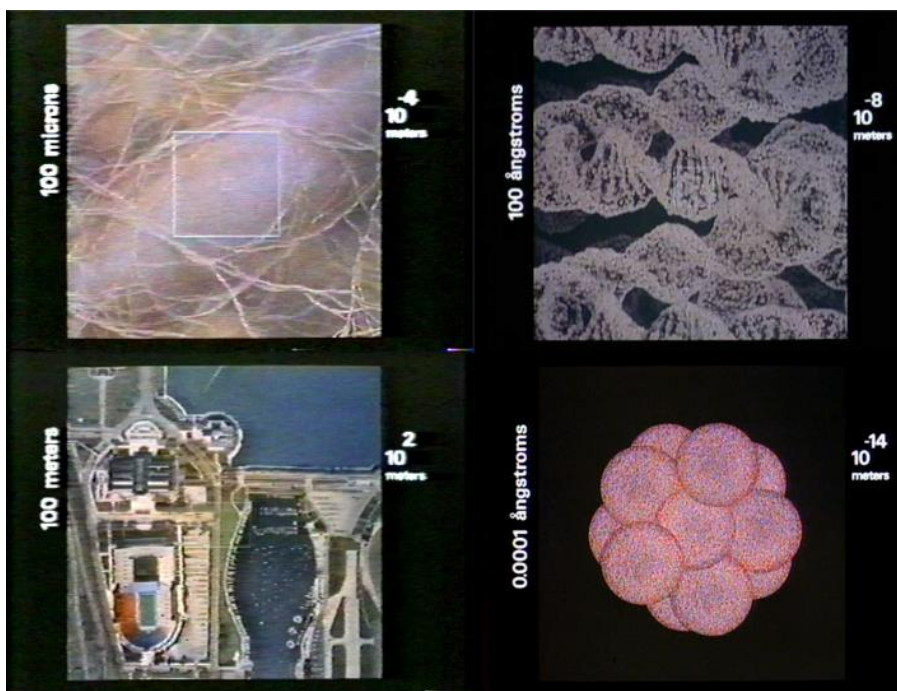


Fig. 2 - Charles and Ray Eames, *The Powers of Ten*, imagini din film

Foto: <http://mediaarchz.wordpress.com/2012/02/09/powers-of-ten/>



Fig. 3 - Clement Valla, Postcards from Google Earth, Pittsburgh
Foto: http://www.postcards-from-google-earth.com/pittsburgh_10



Fig. 4, Jenny Odell, landmarks
Foto: <http://www.jennyodell.com/satellite-essay.html>



Fig. 5 - Paolo Cirio, *Ghosts of Google Street View*

Foto:

<http://www.citylab.com/design/2012/09/bringing-ghosts-google-street-view-life/3424/>



Fig. 6 - Peter Root, *Wasteland*

Foto: <http://www.designboom.com/art/peter-root-potato-landscape/>

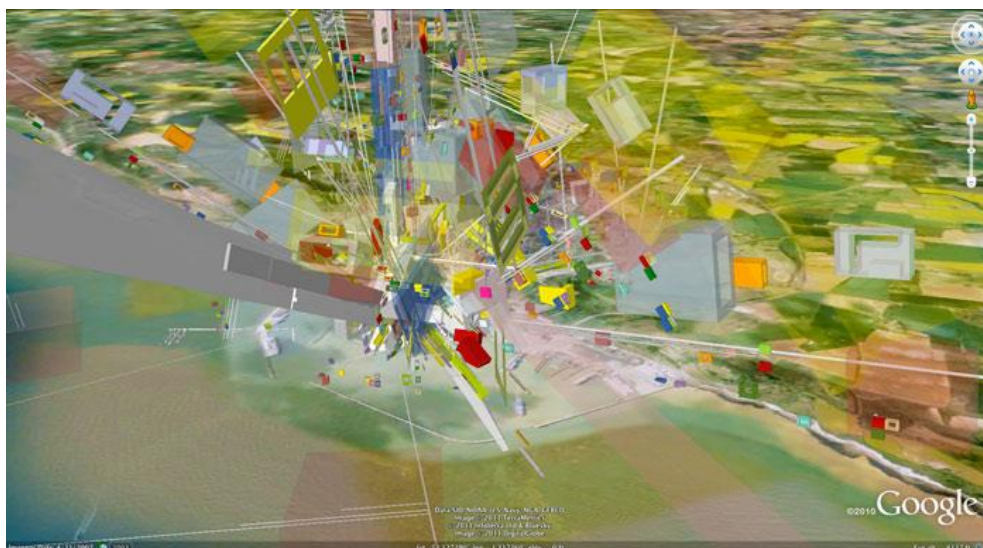


Fig. 7 - Peter Root, *Digital Detritus Dover*

Foto:

<http://www.peterroot.com/index.php?/projects/digital-detritus-dover/>



Fig. 8 - Molly Dilworth, Pictură pe plafonul unei construcții în New York

Foto: <http://www.artvaluecurrency.thebunkergallery.com/?p=441>



Fig. 9 - Jorge Rodriguez-Gerada, *Wish*

Foto:

<http://www.thisiscolossal.com/2013/10/wish-jorge-rodriguez-gerada-belfast/>

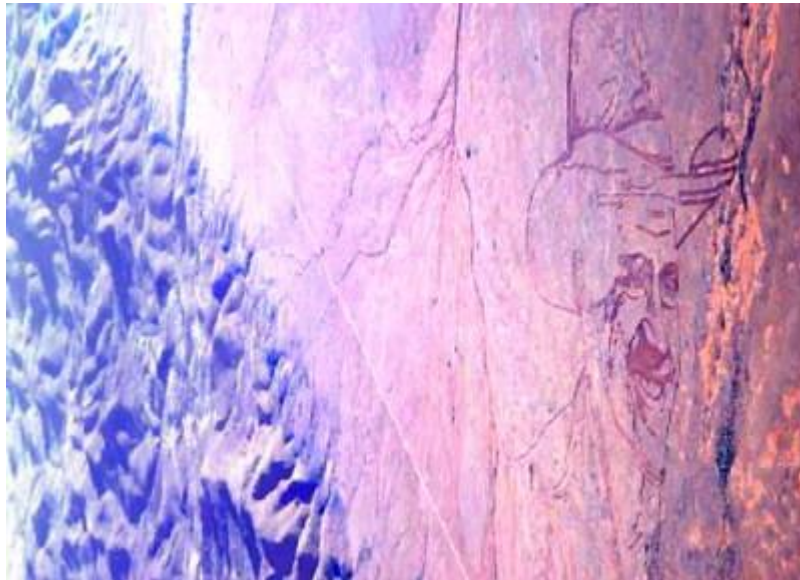


Fig. 10 - Ando, *Mundi Mundi Man*

Foto:

<http://www.weirduniverse.net/blog/permalink/what-is-the-worlds-largest-work-of-art/>

Posibile direcții de cercetare:

Incursiunea în domeniul cartografiei a fost întreprinsă din exteriorul disciplinei. Reprezentanțele cartografice au fost observate din punctul de vedere al artistului vizual preocupat de temele arhitecturii, imaginii și reprezentării urbane. Un astfel de studiu interdisciplinar evidențiază aspecte care merită sondate în adâncime, în posibile studii dedicate.

Numărul artiștilor întâlniți în această cercetare a cartografiei a fost surprinzător. O continuare a acestei teme, a implicării artiștilor în domeniul cartografiei, ar putea viza artiștii români care folosesc sau au folosit într-un anumit moment al formării artistice acest mod de expresie. Dintr-o analiză sumară și din chestionarea curatorului Mihai Pop (Galeria *Plan B*, Cluj Napoca, Berlin) au reieșit câteva nume ale unor artiști contemporani: Ion Bitzan (Fig. 1), Miklos Onucsan, Ștefan Sava, grupul Version, Pavel Brăila, Marc Verlan, Ciprian Mureșan, Sorin Tara, Epaminonda Tiotiu, Bodor Judith. Documentarea cu privire la lucrările acestor artiști ar implica o incursiune în arhivele galeriilor, mediul în care ei se exprimă. Un alt tip de artist român implicat în cartografie este graficianul Radu Olteanu, care publică afișe reprezentând reconstituiri ale imaginilor istorice ale unor orașe românești. O cercetare mai amplă care să alăture artiștilor tipul de abordare a limbajului cartografic (după exemplul lui Denis Wood, care a alcătuit o listă cu 218 personalități) ar fi utilă înțelegerii mediului cultural românesc.



Fig. 1, Ion Bitzan, *Hartă* foto: <http://mhnpublicum.ro/pictura-romaneasca-moderni-2.html>

Istoria reprezentărilor cartografice se poate studia pe un segment anume, al unui oraș, al unei opere arhitecturale. Această posibilă cercetare ar analiza modul în care limbajul cartografic descrie anumite spații urbane, accentele, mesajele, simbolurile. În același timp, ar putea viza diversele reprezentări urbane, în diferite conjuncturi istorice sau ca operă a unor diverși autori. Spre exemplu focalizarea pe o operă arhitecturală ar putea alege actuala biserică reformată (fostă franciscană) de pe strada M. Kogalniceanu din Cluj. Această clădire apare în câteva reprezentări cartografice parcurgând spectrul reprezentărilor figurative specifice epocilor, de la imaginea ușor recognoscibilă, datând din 1617 sau cea din 1759, în care se poate vedea turnul clopotniței, astăzi demolat, până spre reprezentarea schematică din *Harta Josefina*, în care biserica este redusă la un simbol sau deja, în varianta din 1897, în care biserica este reprezentată de un dreptunghi căruia i s-a atașat un număr. (Fig.2)



fig.1

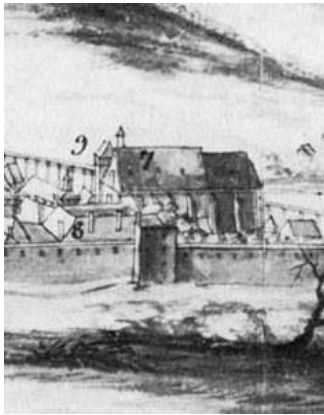


fig.2



fig.3



fig.4

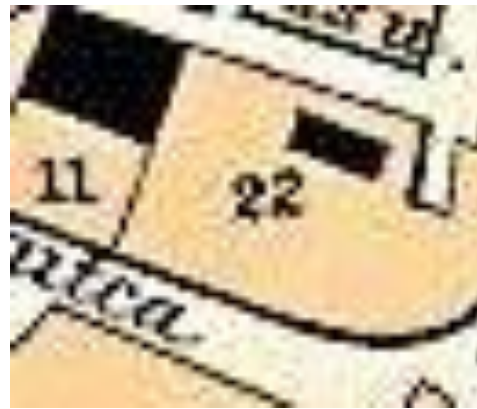


fig.5

Fig. 2 Actuala biserică reformată de pe str. Kogălniceanu, în diferite reprezentări cartografice :

- 1 - Stampa din 1617, autor Georg Houfnagel;
- 2 - 1735 - autor ofițer - inginer Conrad von Weiss;
- 3 - reprezentare din 1759, autor Janos Szakal;
- 4 - *Harta Josefină a Clujului*, 1769-1773;
- 5 - *Hartă a Clujului* din 1897. Foto: surse online

Se va putea urmări într-un caz anume relația dintre exprimarea cartografică și dezvoltarea urbană, între cartografie și concept urban, între proiectare și imagine, structură urbană și structură cartografică.

Între reprezentările cartografice istorice și arta contemporană poate fi de asemenea identificat un segment de legătură interesant, reprezentat de colecții și colecționari. Unul dintre cei mai importanți colecționari de artă români, Ovidiu Șandor, împarte pasiunea pentru artă cu cea pentru hărți vechi. Un fapt relevant este parcursul interesului său către arta contemporană, parcurs care începe din analiza hărților vechi ca lucrări de

gravură, exponente ale unor calități tehnice și artistice ale autorilor din alte epoci.

O direcție de cercetare demnă de a fi luată în considerare ar fi alcătuirea hărții culturale a unui oraș, după modelele evidențiate în acest studiu. Un astfel de demers, implicând un întreg colectiv și o amplă cercetare ar fi util în vederea conturării unei identități culturale și s-ar constitui ca argument în competiția cu alte orașe pentru diverse programe, titlaturi sau manifestări (capitală culturală).

Comparativ cu demersul privind cartografierea culturală a orașului Dalton, o acțiune similară concentrată pe un oraș precum Clujul se dovedește a fi o sarcină mult mai amplă. Principalele diferențe, care adaugă niveluri culturale, sunt legate de istoria orașului precum și de dimensiunea acestuia și a numărului de locuitori. Consultarea comunității ar aduce cu sine o problemă a definirii acestei comunități, într-un oraș de asemenea dimensiuni.

În general, asociațiile care promovează orașul pentru titluri precum “Clujul, orașul comoară”, “Clujul, capitală culturală 2021” evidențiază aspectele pozitive, atuurile, pe care orașul, fără îndoială, le are. Pericolul este însă de a forma o imagine idealizată a orașului, o ilustrată care lasă în afara cadrului adevărurile mai puțin plăcute. O cartografiere culturală ar avea drept scop “radiografierea” lumii culturale, (cu bune și cu rele), constituirea unui ansamblu de date care pot funcționa apoi ca argumente în fața factorilor decizionali ai municipalității.

În domeniul mai familiar al artelor vizuale, lucrurile cunosc o evoluție surprinzătoare, care arată că instituțiile locale care sprijineau fenomenul în mod tradițional sunt depășite de evoluția actuală a societății. Din acest punct de vedere, al spațiilor expoziționale, al atelierelor pentru artiști, situația este departe de a recomanda orașul ca un mediu propice actelor culturale. Retrocedarea imobilelor către vechii proprietari a dus la dispariția funcțiilor culturale din aceste clădiri aflate în centrul orașului. Artiștii s-au organizat în spații și fundații independente, alternative, precum “Casa Tranzit”, “Fabrica de pensule”, atelierelor Flacăra (desființate între timp) sau “Reactor”. Astfel, din punctul de vedere al distribuției spațiilor culturale (cel

puțin în cadrul artelor vizuale), harta Clujului cunoaște o schimbare majoră și impredictibilă.

Din punctul de vedere al contactelor cu lumea culturală exterioară, noile centre culturale ad-hoc constituite concurează cu instituțiile culturale tradiționale. Cuantificarea acestei situații s-ar putea realiza printr-un grafic asemănător celui realizat de organizatorii Festivalului Internațional de Literatură și Traducere Iași (fig. 3)



Fig. 3, participarea internațională la Festivalului Internațional de Literatură și Traducere Iași, 2013

Foto: <http://www.ziaruldeiasi.ro/stiri/cartografia-subiectiva--46841.html>

Festivalurile Clujului se constituie în elemente de identitate culturală, desfășurarea lor spațială, temporală, cuantificarea rezultatelor și a numărului de participanți ar putea sublinia rolul lor în strategia culturală a orașului.

Istoria orașului, care a păstrat clădirile istorice reprezentative diferitelor curente arhitecturale, ar putea fi pusă în valoare prin evidențierea acestora și prin orientarea grafică spre o lecție vie de istoria arhitecturii. Un astfel de exemplu, care ar merita o prezentare grafică mai elaborată este cel prezent pe site-ul www.cluj.travel, iustrând “traseul celor patru cetăți ale Clujului”(fig. 4)



Fig.4, Traseul celor patru cetăți ale clujului

Foto: <http://www.cluj.travel/traseul-celor-patru-cetati-ale-clujului/>

Unele spații tind să devină locuri culturale ad-hoc, prin prezența în viața comunității. Fie prin tradiție, fie prin noutate, spațiile alternative s-au impus în traseele clujenilor însă rămân ascunse vizitatorilor din alte zone. O inițiativă de a semnaliza aceste locuri, dezvoltată în cadrul proiectului “Orașul vizibil” aparține autorilor Lala Panait și Silviu Medeșan (fig. 5)



Fig. 5, Lala Panait și Silviu Medeșan, trasee alternative în Cluj

Foto: <http://www.altart.org/orasulvizibil/?p=652>

În prezent există diferite studii legate de patrimoniul cultural. Un astfel de demers, aflat în fază incipientă se desfășoară sub auspiciile Ministerului Culturii și se numește “Cartografierea patrimoniului cultural la nivel național”. În prezent, intențiile și strategia proiectului sunt enunțate într-o formă grafică (fig. 4)

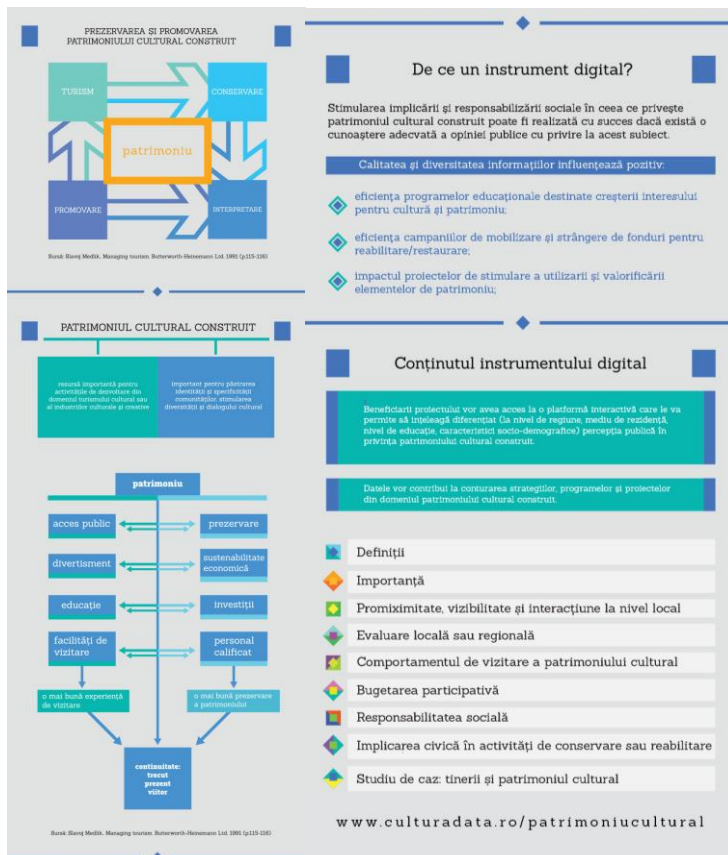


Fig. 4, grafic de prezentare al proiectului “Cartografierea patrimoniului cultural la nivel național”

Foto: <http://www.culturadata.ro/patrimoniucultural/context/>

Un demers de prezentare a obiectivelor culturale prin limbaj cartografic aparține I.C.R Istanbul. Formula vizuală simplă aleasă de autori “pune pe hartă” obiectivele, locurile din Istanbul care au o semnificație în istoria românilor. (fig. 5)



Fig. 5, Obiective culturale și istorice de interes pentru români, hartă interactivă.

Foto:

<http://www.icr.ro/istanbul/istanbulul-romanesc/istanbulul-romanesc-obiective-culturale-si-istorice-de-interes-din-istanbul-pentru-istoria-romanilor-harta-interactiva.html>

Cartografierea culturală a orașului înseamnă însă mai mult decât un inventar al locurilor, spațiilor sau clădirilor. Lumea culturală este definită de oameni, iar din punctul de vedere al actorilor implicați în cultură dar și al resurselor umane, Clujul are un atu important. Instituțiile de învățământ, specialiștii și studenții formează o ambianță culturală specifică și mai mult decât atât, sunt parteneri ideali într-o cercetare de tipul cartografierii culturale.

Bibliografie generală:

- Christopher Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977;
- Grigore Arbore, *Cetatea Ideală*, Editura Meridiane, București 1978;
- Anatol E. Baconski, *Occidentul Iconoclast*, rev. Dilema, nr. 97/nov. 1994;
- Dan Bahat și Chaim T. Rubinstein, *The Illustrated Atlas of Jerusalem*, Carta, Jerusalem, 1996;
- Constantin Bălăceanu-Stolnici, Magda Berescu, *Gandirea magică, geneză și evoluție*, Editura Nemira, București, 2009;
- J. L. Berggren and Alexander Jones, *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapter*, Princeton University Press, 2000;
- Alain Besancon, *Imaginea interzisă*, Editura Humanitas, București, 1996;
- Franco Bianchini, *A Crisis In Urban Creativity? Paper presented at the international symposium The Age of the City: the Challenges for Creative Cites, Osaka, February 7th-10th 2004*;
- J. Black, *Regards sur le monde. Une histoire des cartes*, Octopus/Hachette, Paris, 2004;
- C. Brewer, *Designing Better Maps: a Guide for GIS Users*, Redlans, ESRI Press, 2005;
- Jose Luis Borges, *A Universal History of Infamy*, Penguin Books, London, 1975;
- Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Polirom, București, 2013;
- James Burke, *The Day the Universe Changed*, London Writers, London, 1985;
- Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*,
<http://literature.org/authors/carroll-lewis/the-hunting-of-the-snark/>
- Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods* edited by Richard J. A. Talbert, Richard Watson Unger, Brill, Leiden, 2008;
- Maurice Cerasi, *Lo spazio collettivo della città: costruzione e dissoluzione del sistema pubblico nella architettura della città moderna*, Mazzotta, Milano, 1976;

D. Cosgrove, *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003;

Guy Debord, "*The Society of the Spectacle*", Verso, London- New York, 1967;

Jean Delumeau, *Frica în occident*, Editura Meridiane, București, 1986;

Dicționarul explicativ al limbii române, Editura Academiei R.S.R., București, 1975;

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977;

Max Eckert, *Die Kartenwissenschaft*, de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1921-1925;

Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008;

Mircea Eliade, *Cosmos and History; The Myth of the Eternal Return*, New York, Harper & Row, 1959;

Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura Științifică, București, 1991;

A. Favretto, *I mappamondi virtuali – uno strumento per la didattica della geografia e della cartografia*, Pàtron Editore, Bologna, 2009;

L. Ganea, V. Iacobescu, *Cartografie (Desen cartografic)*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993;

Lapage Geoffrey, *Art and the Scientist*, John Wright and Sons Ltd., Bristol, 1961;

Jacques le Goff, *The Birth of Purgatory*, Galimard, Paris, 1981;

Jacques le Goff, *The Birth of Europe*, Blackwell, Oxford , 2009;

Jacques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988;

Jacques le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1980;

Elliott Green, *On the Size and Shape of African States*, DESTIN, LSE, June 2010

Englebert et al., 2002;

M. Grigore, *Reprezentarea grafică și cartografică a formelor de relief*, Editura Academiei, București, 1979;

Stanislav Grof, *Calatoria ultimă*, Elena Francisc Publishing, București, 2010;

Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966;

John Brian Harley, *Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps*, in

volumul editat de către David Buisseret, *From Sea Charts to Satellite Images: Interpreting North American History through Maps*, University of Chicago Press, 1990;

John Brian Harley, *Can There Be a Cartographic Ethics?*, *Cartographic Perspectives*, nr. 10, 1991;

John Brian Harley, *Deconstructing the Map*, *Cartographica*, 1989;

John Brian Harley, *Maps, Knowledge and Power*, din "Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge University Press, 1988;

Katharine Harmon, *You Are Here*, Princeton Architectural Press, New York, 2003;

History of Cartography, University of Chicago Press, 1987;

Hérodote, No. 3, juillet-septembre 1976, 9-10; reprinted in *Dits et écrits 1954-1988*, edited by Daniel Defert and François Ewald. Paris: Gallimard, Four Volumes, 1994;

Adrian Iancu, *Reprezentare și reprezentativitate în spațiul urban comunitar*, U.T.Pres, Cluj-Napoca, 2003;

I. Ianoș, *Dinamica urbană: aplicații la orașul și sistemul urban românesc*, Editura Tehnică, București, 2004;

International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier, Oxford, 2009;

A. Irimuș, Vescan I., Man T., *Tehnici de cartografiere, monitoring și analiză GIS*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005;

Joseph Jacobs, *The Story of Geographical Discovery*, ebook 2004, iso 8859-1; <http://www.gutenberg.org/files/14291/14291-h/14291-h.htm>

Zbigniew Jastrzebski, *Scientific Illustration: A Guide for the Beginning Artist* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1985;

G.H.T. Kimble, *Geography of the Middle Ages*, London, Methuen, 1938;

N. Kline, R. Rochester, *Maps of Medieval Thought: the Hereford Paradigm*, NY Boydell, 2001;

Freyia L. Knapp, "Making Maps that Make a Difference, A Citizens' Guide to Making and Using Maps for Advocacy Work", International Rivers, 2007;

Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1983;

Spiro Kostof, *The City Shaped*, Thames and Hudson, London, 1991;

Spiro Kostof, *The City Assembled*, Thames and Hudson, London, 1992;

J. B. Krygier, *Cartography as an Art and a Science? Cartography Journal* 32:6;

Thomas Kuhn, *The Essential Tension*, University of Chicago Press, 1977;

Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, 1961;

Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984;

Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960;

Alan McEachran, *How Maps Work*, The Guilford Press, New York, 2004;

Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975;

Adriana Matei, *Identitate culturală locală*, U.T.Pres, Cluj-Napoca, 2005;

Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford Scholarship Online, 2007;
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199262885.001.0001/acprof-9780199262885>;

Claude Nicolet, *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*, University of Michigan Press, 1991;

Papp-Vary Arpad, *The Science of Cartography*, in: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*, Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989;

John Pickles, *Ground Truth*, Guildford Press, 1994;

Pliny, *Natural History*, edited for Wernerian Club, 1847-48, exemplar al Library of University of California;

Ronald Rees, *Historical Links Between Cartography and Art, The Geographical Review*. 70:1. 1980;

Giovanni Ricci, *Citta murata e illusione olografica: Bologna e altri luoghi* (sec. XV-XVIII *La citta e le mura*, Cesare de Seta and Jacques le Goff , Editori Laterza, Roma, 1989;

Arthur Robinson, *Cartography as an Art*, In: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*. Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989;

Robert Root-Bernstein, *On Paradigms and Revolutions in Science and Art: The Challenge of Interpretation*, Art Journal Summer Issue, 1984;

Joseph Rouse, *Knowledge and Power: Toward a Political Philosophy of Science*, Cornell University Press, 1987;

Martin Rudwick, *The Emergence of a Visual Language for Geological Science*, *History of Science*, vol. 14, 1976;

Reinder Rutgers, *Cartography Theory 2*, Material from *Technische Universiteit Eindhoven*:

http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_1.pdf

http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_2.pdf

Colectiv de autori, *Semnificație și comportament în cadrul construit*, Editura Tehnică București, 1985;

Michael E. Smith, in *Journal of Planning History*, Vol. 6, No. 1, February 2007;

Nancy Shatzman Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, University of Hawaii Press, 1990;

C. J. Shuler, *Mapping the City*, Editions Place des Victoires, Paris, 2011;

Cristian Tălângă, *Geografie urbană*, Universitatea din București, Facultatea de Geografie, note de curs, Editura Credis, București, 2010;

Peter Turchi, *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 2004;

Mark Twain, *Tom Sawyer abroad*:

<http://www.online-literature.com/twain/tom-sawyer-abroad/3/> ;

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, Gramercy Books, New York, 1994;

Rowan Wilken, *Teletechnologies*, Place and Community, Routledge, New York, 2011;

Peter Wollen, *Situationists and Architecture*, New Left Review, 8, March-April, 2001;

Peter Wollen, *Mapping- Situationists and/or Conceptualists*, in Michael Newman and John Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, London, 1999;

David Woodward, *The History of Cartography*, University of Chicago Press, 1987;

D. Wood, J. Fels, *The Power of Maps*, New York, Guilford Press, 1992;

Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, București,

2004;

Denis Wood, *Catalogue of Map Artists, Cartographic Perspectives*, nr. 53, 2006.

Denis Wood, *EVERYTHING SIGNS: Maps for a Narrative Atlas*, Siglio Press, 2010.

Surse web:

<http://www.raremaps.com/gallery/enlarge/29546>

<http://weburbanist.com/2011/05/30/creative-cartography-15-artists-transforming-maps/>

<http://www.davidrumsey.com/blog/full>

<http://www.maphistory.info/imagetheme.html>

<http://memory.loc.gov/ammem/pmhtml/panhome.html>

<http://www.ncgia.ucsb.edu/giscc/units/u020/u020.html>

Bibliografie pe capitole:

Capitolul I

Jose Luis Borges, *A Universal History of Infamy*, Penguin Books, London, 1975;

Jerry Brotton, *O istorie a lumii în 12 hărți*, Editura Polirom, București, 2013;

Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*,

<http://literature.org/authors/carroll-lewis/the-hunting-of-the-snark/>

Dicționarul explicativ al limbii române, Editura Academiei R.S.R., București, 1975;

Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, Editura Trei, București, 2008;

Mircea Eliade, *Cosmos and History; The Myth of the Eternal Return*, New York, Harper & Row, 1959;

Jaques le Goff, *The Birth of Europe*, Blackwell, Oxford, 2005;

Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966;

John Brian Harley, *Deconstructin the Map*, in *Cartografica*, 26 (2), 1989;

John Brian Harley, *Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps*, in volumul editat de către David Buisseret, *From Sea Charts to Satellite Images*:

Interpreting North American History through Maps, University of Chicago Press, 1990;

International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier, Oxford, 2009;

Spiro Kostof, *The City Shaped*, Thames and Hudson, London, 1991;

Spiro Kostof, *The City Assembled*, Thames and Hudson, London, 1992;

Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, 1961;

Mark Twain, *Tom Sawyer abroad*:

<http://www.online-literature.com/twain/tom-sawyer-abroad/3/> ;

Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984;

Alan McEachran, *How Maps Work*, The Guilford Press, New York, 2004;

Joseph Rouse, *Knowledge and Power: Toward a Political Philosophy of Science*, Cornell University Press, 1987;

Martin Rudwick, *The Emergence of a Visual Language for Geological Science*, *History of Science*, vol. 14, 1976;

Reinder Rutgers, *Cartography Theory 2*, Material from *Technische Universiteit Eindhoven*;

http://www.bwk.tue.nl/stedeb/udp/vak_sites/7w565/7w565_cartography_theory_2.pdf

Michael E. Smith, in *Journal of Planning History*, Vol. 6, No. 1, February 2007;

Nancy Shatzman Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, University of Hawaii Press, 1990;

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, Gramercy Books, New York, 1994;

David Woodward, *The History of Cartography*, vol. 1, University of Chicago Press, 1987;

Jean-Jaques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, 2004.

Capitolul II:

Anatol E. Baconski, *Occidentul Iconoclast*, rev. Dilema, nr. 97/nov. 1994;

Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013;

Jean Delumeau, *Frica în occident*, Editura Meridiane, București, 1986;

Jaques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988;

Jaques le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, University of

Chicago Press, 1980;

Joseph Jacobs, *The Story of Geographical Discovery*, ebook 2004, iso 8859-1;
<http://www.gutenberg.org/files/14291/14291-h/14291-h.htm>

Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford Scholarship Online, 2007;
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199262885.001.0001/acprof-9780199262885>

Pliny, *Natural History*, edited for Wernerian Club, 1847-48, exemplar al Library of University of California.

Capitolul III

Max Eckert, *Die Kartenwissenschaft*, de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1921-1925;

John Brian Harley, *Can There Be a Cartographic Ethics?*, *Cartographic Perspectives*, nr. 10, 1991;

John Brian Harley, *Deconstructing the Map*, *Cartographica*, 1989;

John Brian Harley, *Maps, Knowledge and Power*, din "Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge University Press, 1988;

The History of Cartography, University of Chicago Press, 1987;

International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier, Oxford, 2009;

Kevin Lynch, *Good City Form*, MIT Press, Cambridge, 1984;

Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975;

John Pickles, *Ground Truth*, Guildford Press, 1994;

Rowan Wilken, *Teletechnologies*, Place and Community, Routledge, New York, 2011;

Denis Wood, *Catalogue of Map Artists*, *Cartographic Perspectives*, nr. 53, 2006.

Capitolul IV

Grigore Arbore, *Cetatea Ideală*, Editura Meridiane, București, 1978;

Dan Bahat și Chaim T. Rubinstein, *The Illustrated Atlas of Jerusalem*, Carta,

Jerusalem, 1996;

J. L. Berggren and Alexander Jones, *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapter*, Princeton University Press, 2000;

James Burke, *The Day the Universe Changed*, London Writers, London, 1985;

Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods edited by Richard J. A. Talbert, Richard Watson Unger, Brill, Leiden, 2008;

History of Cartography, University of Chicago Press, 1987;

Mumford Lewis, *The City in History*, Penguin Books, London, 1961;

Claude Nicolet, *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*, University of Michigan Press, 1991;

Giovanni Ricci, *Citta murata e illusione olografica: Bologna e altri luoghi* (sec. XV-XVIII) in *La citta e le mura*, Cesare de Seta and Jacques le Goff, Editori Laterza, Roma, 1989;

Capitolul V

Art and Cartography, International Encyclopedia of Human Geography, Elsevier, Oxford, 2009, vol 1-12;

Christopher Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977;

Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2008;

Maurice Cerasi, *Lo spazio collettivo della citta: costruzione e dissoluzione del sistema pubblico nella architettura della citta moderna*, Mazzotta, Milano, 1976;

'Des questions de Michel Foucault à «Hérodote».' *Hérodote*, No. 3, juillet-septembre 1976, 9-10; reprinted in *Dits et écrits 1954-1988*, edited by Daniel Defert and François Ewald. Paris: Gallimard, Four Volumes, 1994, Vol. III, 94-5;

C. D'Ignazio, *Art and Cartography, International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009;

Lapage Geoffrey, *Art and the Scientist*, John Wright and Sons Ltd., Bristol, 1961;

Jaques le Goff, *Medieval Civilisation*, Blackwell, Oxford, 1988;

Elliott Green, *On the Size and Shape of African States*, DESTIN, LSE, June 2010

Englebert et al., 2002;

J. B. Harley, *Deconstructing the Map*, *Cartografica*, v. 26, n. 2, 1989;

Katharine Harmon, *You Are Here*, Princeton Architectural Press, New York, 2004;

Zbigniew Jastrzebski, *Scientific Illustration: A Guide for the Beginning Artist* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1985;

J. B. Krygier, *Cartography as an Art and a Science?* *Cartography Journal* 32:6;

Thomas Kuhn, *The Essential Tension*, University of Chicago Press, 1977;

Kevin Lynch, "Good City Form", MIT Press, Cambridge, 1984;

Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge, 1960;

Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politica, Bucuresti, 1975;

Papp-Vary Arpad, *The Science of Cartography*, in: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*, Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989;

Ronald Rees, *Historical Links Between Cartography and Art*, *The Geographical Review*. 70:1. 1980;

Arthur Robinson, *Cartography as an Art*, In: D. Rhind and D. Taylor. *Cartography Past, Present and Future: A Festschrift for F. J. Ormeling*. Elsevier Applied Science Publishers, London, 1989

Robert Root-Bernstein, *On Paradigms and Revolutions in Science and Art: The Challenge of Interpretation*, *Art Journal* Summer Issue, 1984;

Reinder Rutgers, *Urban Analysis-Cartography Theory*, Technische Universiteit Eindhoven;

Colectiv de autori, *Semnificație și comportament în cadrul construit*, Editura Tehnică București, 1985;

Cristian Tălângă , *Geografie urbană*, Universitatea din București, Facultatea de Geografie, note de curs, Editura Credis, București, 2010;

Peter Turchi, *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*, Trinity University Press, San Antonio, Texas, 2004;

Peter Wollen, *Situationists and Architecture*, *New Left Review*, 8, March-April, 2001;

Peter Wollen, *Mapping- Situationists and/or Conceptualists*, in Michael

Newman and John Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, London, 1999;

Denis Wood, *EVERYTHING SIGNS: Maps for a Narrative Atlas*, Siglio Press, 2010.

Surse web:

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/mar/25/harry-beck-tube-map-designer-honoured-blue-plaque>

<http://www.ziaruldeiasi.ro/national-extern/victimiele-creionului-bont-al-lui-stalin~ni1ujo/print>

Capitolul VI

Franco Bianchini, *A Crisis In Urban Creativity? Paper presented at the international symposium The Age of the City: the Challenges for Creative Cites, Osaka, February 7th-10th 2004;*

Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013;

Freyia L. Knapp, “*Making Maps that Make a Difference, A Citizens’ Guide to Making and Using Maps for Advocacy Work*”, International Rivers, 2007;

Peter Turchi, *Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer* Trinity University Press San Antonio, Texas, 2004;

Surse web:

http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf

<http://internet-map.net/>

<http://www.paolocirio.net/work/street-ghosts/>

<http://www.peterroot.com/index.php?/stuff/bio/>

<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/03/satellite-art-one-woman-tries-to-create-google-earth-murals/72910/>

<http://www.davidrumsey.com/view/google-earth-browser#celestial-sphere-1693>

<http://dougMcCune.com/blog/>

<http://www.worldmapper.org/index.html>

<https://www.freebase.com/people?data=>

Capitolul VII

Jerry Brotton, *O istorie a lumii în douăsprezece hărți*, Editura Polirom, București, 2013;

Guy Debord, "*The Society of the Spectacle*", Verso, London - New York, 1967;

Surse web:

[http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural mapping to olkit.](http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_to_olkit)

<http://internet-map.net/>

<http://www.paolocirio.net/work/street-ghosts/>

<http://www.peterroot.com/index.php?/stuff/bio/>

<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/03/satellite-art-one-woman-tries-to-create-google-earth-murals/72910/>

[http://www.davidrumsey.com/view/google-earth-browser#celestial-sp here-1693](http://www.davidrumsey.com/view/google-earth-browser#celestial-sp-here-1693)

<http://dougmcune.com/blog/>

<http://www.worldmapper.org/index.html>

<https://www.freebase.com/people?data=>

Ilustrație coperta 1 - *Mappamundi de la Herford*

Cuprins:

Introducere	3
Capitolul I. Cartografie, aspecte critice).....	6
Semiotica limbajului cartografic.....	12
Urbanitatea, mediu cultural	17
Percepție și reprezentări.....	22
Ilustrații.....	24
Capitolul II. Scurt istoric al reprezentărilor cartografice	25
Ilustrații.....	42
Capitolul III. Perspectiva acestui studiu asupra limbajului cartografic.....	48
Capitolul IV. Reprezentări cartografice în perspectivă istorică.....	55
Fragmentul din plăcuța de lut reprezentând orașul Nippur	55
Forma Urbis Romae, planul severin al Romei.....	56
Mozaicul de la Madaba	60
Harta "Peutingeriană".....	64
Trei reprezentări din 1500.....	66
Tematica reprezentărilor urbane după 1500	72
Hărți, picturi: Holbein, El Greco, Vermeer	77
Ilustrații.....	80
Capitolul V. Limbaj cartografic contemporan.....	97
Context contemporan	97
Locul artiștilor sau componenta artistică în cartografia contemporană...100	
Trei atitudini	103
Peters versus Mercator	113
Cartografii datelor invizibile.....	119

Imaginea oraşului contemporan	119
Limbajul dedicat oraşului	125
Ilustrații.....	132
Capitolul VI.	
Aplicații ale limbajului cartografic în diverse domenii culturale.....	144
Aplicații cartografice virtuale	145
Harta ca argument	149
Cartografierea culturală	150
Ilustrații.....	162
Capitolul VII. Limbajul cartografic, perspectivă culturală.....	
World Wide Web, o lume nouă	171
Google Earth, reacția artiștilor.....	177
Artă pentru sateliți.....	179
Ilustrații.....	183
Posibile direcții de cercetare.....	188
Bibliografie generală	196