

Interferențe culturale, modele și coduri în vestimentația tradițională și modernă

Ilona DUȚĂ*

The clothing represents a semiotic system that is extremely well codified, including besides the fundamental codes of genre (masculine, feminine), social codes that correspond to classes, hierarchies, statues, respectively stylistic codes. In addition to a technical-functional dimension, the clothing implies a social and cultural dimension, being in the same time the domain most frequently accessed by daily use in terms of dialog and cultural interfaces. In a historical perspective, the distinctions traditional-modern are reflected at the level of clothing codification, on the one hand through a more rigid codification of the statues and socio-professional classes in traditional clothing, on the other hand, through a flexibility of the modern clothing codification in which styles and cultural interfaces outrun the social codifications. Thereby, the ideological, the mental transformations of the world are taken up and expressed by the clothing transformations that are perceived as tastes and styles; even if they are superficial, esthetical transformation, these capture even deeper echoes of some anthropological travel patterns.

Keywords: semiotics, clothing, traditional, modern, cultural code

Cuvinte cheie: semiotică, vestimentație, tradițional, modern, cod cultural

1. Semiotica obiectului vestimentar. Abordând obiectul vestimentar ca semn expus unor codificări multiple, semiotica vestimentară urmărește jocul construcțiilor și deconstrucțiilor limbajelor sociale, estetice sau culturale în jurul corpului uman supus înveșmântării simbolice; căci, potrivit dramaturgiei sociale goffmaniene, indivizii sunt actori a căror intrare în scenă este mereu condiționată de o vestimentație adecvată. Supusă codurilor sociale sau eliberată de astfel de coduri, puternic atașată corpului social sau investind cu rebeliune propriul corp personal cu mesajul său afectiv sau retoric, vestimentația este un loc semiotic a cărei investigație dezvăluie subtila poziționare a individului în câmpul social și chiar existențial, în discurs și în lume. Vehiculând dispoziții estetice, percepții și atitudini, corpul înveșmântat poate deveni scena manifestării acelor constante comportamentale teoretizate de Pierre Bourdieu drept *habitus*, concept strâns legat de acela de *hexis corporal* sau *încorporare*, vestimentația fiind un filtru aproape subconștient de subtil al tuturor atitudinilor practice stocate. Termen cu rădăcini aristotelice și scolastice, conceptul de *habitus* vizează un set de dispoziții care determină actorii sociali sau agenții (potrivit viziunii economice a teoreticianului) să acționeze și să reacționeze într-un anumit mod. Structuri inculcate la nivelul subconștientului și stocate ca o competență generală care așteaptă performarea concretă de rol, dispozițiile sunt construite, sedimentate printr-un șir de experiențe repetate într-un context social pe care îl condensează și îl absorb; de aceea, ele sunt *durabile*, fiind active pe segmente ample de viață și *transpozabile*, capabile să se transpună cu ușurință în practică orientând, de multe ori, automat, insesizabil viața cotidiană a indivizilor. Strâns legate de corp și încorporare, dispozițiile acestea stocate ca *habitus* implică întreaga stare și ținută corporală, atitudinală, posturală, chiar vestimentară, s-ar putea adăuga, în măsura în care vestimentația și ținuta sunt greu de disociat: „Simțul practic nu este atât o stare mentală, cât una corporală, o stare a ființei. Întrucât însuși corpul a devenit un depozitar al dispozițiilor înrădăcinate, anumite acțiuni, comportamente și reacții par, în fond, naturale. Bourdieu aduce aici în discuție un *hexis* corporal, prin care înțelege o organizare durabilă a corpului cuiva și a dezvoltării sale în lume. [...] Importanța *hexisului* corporal poate fi descoperită în modurile diferite în care bărbații și femeile se poartă în lume, în posturile lor diferite, în felurile distincte de a merge și a vorbi, de a mânca sau de a râde, precum și modurile diferite prin care bărbații și femeile se manifestă în aspecte mai intime ale vieții lor. Corpul este terenul istoriei încorporate. Schemele practice prin care este organizat corpul sunt produsul istoriei și, în același timp, sursa practicilor și percepțiilor care reproduc istoria. Procesul continuu de producere și reproducere a istoriei încorporate și a încorporării actualizate se poate derula fără a deveni vreodată

*lect. univ. dr., Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; e-mail: ilonaduta@yahoo.com

obiectul unei practici instituționale specifice și al unei articulări lingvistice explicite.” (Thompson, în Bourdieu, 2010: 22). Ca și manierele de a se purta și de a relaționa pe scena cotidiană a vieții, vestimentația și transformările sale înregistrate de modă (termen desemnând el însuși maniera de a te îmbrăca dar și de a trăi, de a fi: latinescul *modus*), reflectă diferite organizări ale corpului, diferite sintaxe, în funcție de contextele externe sau de dispozițiile afective interne în care este poziționat corpul. Practică *sine qua non*, cotidiană a vieții, practica vestimentară se actualizează continuu, uneori fără a fi supusă reflecției, mecanic, alteori aranjată, calculată, gândită în cele mai mărunte detalii ca un vehicul prețios pe piața schimburilor simbolice, în măsura în care întreaga realitate socială implică o arhitectură complexă, o laborioasă construcție. Vestimentația reprezintă limbajul simbolic cel mai accesat, vehiculul cel mai la îndemână al tuturor salturilor imaginare pe palierele acestei construcții (îndeosebi în cadrul artei vestimentare): „La nivel simbolic, semnalizarea lingvistică atinge, deci, desprinderea maximă de aici și acum-ul vieții cotidiene și limbajul se avântă spre regiuni care sunt nu numai *de facto*, dar și *a priori* inaccesibile experienței zilnice. Limbajul construiește acum enorme edificii de reprezentări simbolice, care domină de la mare înălțime realitatea vieții cotidiene, ca niște prezențe gigantice dintr-o altă lume.” (Berger, Luckmann, 2008: 61) Obiect simbolic de mare forță persuasivă, vestimentația vinde individul și corpul, înlesnește sau obstaculează tranzacții sociale, este un obiect la fel de complex ca și reclama publicitară, în spațiul său purtându-se bătălii de afirmare și dominare, de ademenire și iluzionare, desfășurându-se reverii și dorințe pe care nici o altă cale individuală nu le-ar putea exprima mai ușor.

Răsturnând scena goffmaniană a dramaturgiei sociale, vestimentația este micro-scena, scena în ramă care preia, oglindește și distorsionează în funcție de nenumărate mobiluri secrete macro-scena socială. Căci vestimentația este cel mai la îndemână mediator între sinele individual și cadrul social sau instituțional de prezentare și de reprezentare scenică a eului actanțial, a individului ca actor. Funcțională, estetică și totodată simbolică, vestimentația este un catalizator al interacțiunii simbolice pe o scenă a schimburilor de semnificații și simboluri, de interpretări: „Interacționismul simbolic este o astfel de teorie despre comunicarea interindividuală, despre geneza regulilor, normelor, ritualurilor și modelelor de comportare, despre modul de adoptare și interpretare a rolurilor sociale sau despre capacităților de autoinstituire ale sinelui. Fiecare individualitate este privită ca un actor în acțiune, iar ceea ce trebuie explicat constă în înțelegerea modului de implicare situațională a actorului, a performerului în interacțiuni cu alții. Pe de o parte, ne apare conduita interacțională de pe scena deschisă a vieții, pe de altă parte, se constituie conduita interpretativă invizibilă a receptării, a prelucrării și instituirii individuale de semnificații. Prima este o conduită a conformării, pe când a doua este una a creației, a instituirii de noi simboluri semnificative, a negocierilor intersubiective care conduc la noi reguli sau moduri de comportare.” (Vlăsceanu în Goffman, 2003: 12). Între polul conformării și al personalizării se înscrie și dinamica vestimentară, pe de o parte conformă normelor de comportament social, profesional, pe de altă parte evadând de la norme, inovând nuanțe și aranjamente stilistice pe măsura reveriei narcisiace a individului. Asociate interacțiunii simbolice, conceptele de mască, prezentare de sine, personaj, spectacol, actor, retorică și manipulare compun aparatul teoretic al dramaturgiei sociale goffmaniene, în care *costumării* i s-ar cuveni un loc special. Cu atât mai mult cu cât, *gestionarea impresiilor*, capitol foarte important în dramaturgia goffmaniană, este o artă care uzează pe lângă cuvinte și gesturi sau diferite semne ale limbajului nonverbal, îndeosebi de haine sociale, de o garderobă complexă articulată executării rolurilor. Cu ajutorul acestor semne actorul dă *expresia* dorită propriului sine în aflat în evoluție scenică astfel încât să inducă auditorului o *impresie* favorabilă; retorica vestimentară este esențială în acest sens, costumele și rolul jucat fiind legate prin subtile fire ideologice, prin coduri bine reglementate istoric și social. Piesă fundamentală în spectacolul vieții cotidiene, vestimentația reprezintă zona de vizibilitate și expresivitate, de conformare dar și de joc, de culoare și creativitate, așadar nivelul cel mai direct accesibil lecturii și interpretării spectacolului.

Obiect semiotic printre altele, vestimentația, mai ales sub conceptul modei, a fost studiată în varii forme, atât diacronic, cât și sincron, în spațiul unor istorii ale costumului sau modei, respectiv prin încercări de sistematizare și înțelegere a cadrelor structurale în care funcționează obiectul vestimentar. Celebra sistematizare a lui Roland Barthes din *Systeme de la mode* (1967) a rămas un

important model teoretic, potrivit căruia moda este un limbaj ca toate celelalte limbaje, având propriile structuri și reguli, constrângeri și interdicții, implicând o serie de raporturi cu istoria și cultura, seturi bine structurate de valori. Astfel, Barthes identifică trei structuri fundamentale pentru obiectul vestimentar, și anume: o structură *tehnică*, obiectivă, o structură *iconică* dată de imaginea piesei vestimentare (fotografie, desen, schiță) și o structură *verbală* constând în descrierea, punerea obiectului în limbaj; ancorat în celelalte limbaje, limbajul modei este relevant pentru peisajul cultural în sens larg, pentru poziționarea antropologică în universul social și în lume. Deschis transcendenței culturii printr-o absorbție lejeră de modele și coduri, obiectul vestimentar este un seismograf fin al tuturor relațiilor, valorilor și deplasărilor mentalitare într-un spațiu cultural dat, viziune cu atât mai conturată cu cât, potrivit lui Umberto Eco un semn nu există decât ca o funcție-semn, ca un cuplaj de elemente aparținând unor sisteme diferite, ca o convocare de coduri: „La drept vorbind, nu există semne, ci funcții-semn. [...] Prin urmare semnele sunt rezultatele provizorii ale unor reguli de codificare ce stabilesc corelații tranzitorii în care fiecare element este autorizat să se asocieze cu un alt element și să formeze un semn numai în condiții date, prevăzute de cod. [...] Astfel, noțiunea clasică de semn se dizolvă într-o rețea mai complexă de relații schimbătoare. Semiotica ne face să întrevădem astfel un fel de peisaj molecular, în care ceea ce suntem obișnuiți să recunoaștem ca forme cotidiene este în realitate rezultatul unor trecătoare combinații chimice, iar așa-numitele lucruri constituie aparența unei rețele subiacente de unități elementare. Sau, dacă doriți, semiotica dă un fel de explicație fotomecanică a semiozei dezvăluind că unde credem că vedem imagini există aranjamente strategice de puncte albe și negre, alternanțe de plinuri și goluri, amestec de trăsături ne semnificative ale rasterului, uneori diferenșabile prin formă, poziție, intensitate cromatică. Semiotica, la fel ca teoria muzicii, ne spune că dincolo de melodia pe care o recunoaștem există un joc complex de intervale și note, iar dincolo de note există fascicule de formanți.” (Eco, 2008: 78) Despre un astfel de joc subtil și despre astfel de „fascicule de formanți” culturale poate da seama examinarea structurală a sistemului modei, sistem care înregistrează cu ușurință toate fluxurile de valori sociale și coduri, toate reglajele relațiilor dintre identitate și alteritate, cu alte cuvinte, întregul „peisaj molecular” al unei culturi la un moment dat sau în evoluția și transformările sale istorice.

Obiect fixat într-o realitate funcțională, dar mai ales traversat de o dimensiune ideală, obiectul vestimentar povestește despre încadrări sociale și evadări din cadru, despre necesitate și reverie, despre natura pactului social și narcisism individual, dar, dincolo de toate acestea, propune noi viziuni sociale, anticipează noi deplasări și reconfigurări cu libertatea sa de obiect inocent. Mai mult decât alte tipuri de obiecte, obiectul vestimentar răspunde la problema dinspre care Jean Baudrillard își începe demersul de sistematizare a obiectelor, și anume aceea „de a ști cum sunt trăite obiectele, la ce nevoi (în afara celor structurale) răspund ele, ce structuri mentale se întrepătrund cu structurile funcționale contrazicându-le și pe ce sistem cultural, infra- sau transcultural e bazat felul în care ele sunt trăite zi de zi.” (1996: 6) Aproape debordat de idealul estetic cu care din ce în ce mai mult se confundă, obiectul vestimentar este mult mai mult „vorbit”, integrat fluxului limbajului afectiv, psiho-sociologic decât ar fi transparent în raport cu planul său „tehnologic” obiectiv, rațional. Căci, potrivit lui Jean Baudrillard, analitica obiectelor trebuie să țină seama, ca și analiza sistemului semnic al limbii în general, de intersectarea a două planuri corespunzătoare planurilor *langue* și *parole* din lingvistică, limba tehnic-obiectivă însă fantasmatică și abstractă și limbajul vorbit concret, contextualizat, real: „Tehnologia ne aduce în fața ochilor o poveste plină de rigoare a obiectelor, în care antagonismele funcționale se rezolvă dialectic în structuri mai largi. Fiecare trecere spre un sistem tot mai bine integrat, fiecare comutare în interiorul unui sistem deja structurat, fiecare sinteză de funcții face să apară un sens, o relevanță obiectivă independentă de indivizii care o vor face să funcționeze: iată-ne la nivelul limbii; prin analogie cu fenomenele lingvistice, am putea numi aceste elemente tehnice simple – diferite de obiectele reale –, pe jocul cărora se bazează evoluția tehnologică, *tehneme*”; însă, dincolo de abordarea tehnologică a obiectelor, există „realitatea psihologică și sociologică trăită a obiectelor, ce constituie, dincolo de materialitatea lor sensibilă, un corp de constrângeri de așa natură încât coerența sistemului tehnologic e neîncetat modificată și perturbată.” (Baudrillard, 1996: 8) Transferate obiectelor vestimentare, pe de o parte, raționalitatea tehnică a acestora reflectă raționalitatea sistemului social, fiind vorba de scheme vestimentare permise și interzise, de tipare și linii ale conceptului vestimentar

croit după tiparul social, legitimat și autorizat de acesta; pe de altă parte, uzul cotidian real face ca sistemul trăirilor și al investirilor afective în general să deplaseze continuu aceste tipare reconfigurând modele și stiluri vestimentare, restructurând mereu obiectul pornind de la valențele sale simbolice, practic-persuasive, retorice. Uzul practic al obiectului vestimentar și îmbibarea cu semnificații emoționale, estetice impune lent modificarea structurii tehnice, comutarea de linii de croială și funcții, opțiunea pentru alte tipare și alte texturi, noi distribuții și noi valențe.

2. Vestimentația tradițională ca reflex al unei „transcendențe închise”. Puse față în față, *vestimentația tradițională* și cea *modernă* răspund unor rațiuni tehnice diferite, pe măsura sistemelor sociale în care funcționează și cu care dialoghează: sistemul tradițional, conservator și rigid, compartimentat și ierarhizat, respectiv sistemul modern, transparent și flexibil, deschis, inovator, permisiv. Însăși terminologia care desemnează domeniul acesta obiectual reflectă regimuri funcționale și existențiale diferite: termenii de *veșmânt* și *costum*, semnalati în numeroase lucrări de specialitate, comportă diferențe de concepție substanțiale între sistemul tradițional și cel modern al vestimentației. Ambii de origine latină, *veșmânt* derivând de la *vestimentum*, iar *costum* de la *consuetudo*, sistemul de semnificații pe care îl induc acești termeni este esențial pentru distincția între modele vestimentare atât de îndepărtate încât se poate vorbi, mai mult decât de schimbare, de o adevărată mutație între ele: în timp ce *veșmântul* acoperă corpul cu un văl de pudoare (amintind de înveșmântarea originară, adamică), dar îl și ornamează înnobilându-l pe măsura ierarhiilor sociale, *costumul* este legat în ordinea semnificațiilor de modalitatea aparițiilor obișnuite pe scena socială, de maniera de a te prezenta semenilor și chiar de a fi (folosirea termenului, se pare, la curtea lui Ludovic al XIII-lea este ilustrativă pentru manierismul acesta); de asemenea, dacă *veșmântul* acoperă unitar corpul, reflectând o străveche doctrină a unității corpului individual, ca și a corpului social sau cosmic, *costumul* îmbracă pe bucăți corpul, în acord cu îmbunătățirile anatomice reprezentate o dată cu această nouă raționalitate modernă a corpului.

Imagine a structurilor sociale și metafizice a lumii sale, vestimentația tradițională dispune de „structuri de aranjare” similare celor obiectuale analizate de J. Baudrillard, aducând în jurul său lumea într-un regim centripet marcat de simplitate estetică, distribuție economică, respectiv investit cu putere simbolică: „Ceea ce face profunzimea caselor copilăriei și caracterul lor evocator în amintire e, evident, această structură complexă de interioritate în care obiectele trasează sub ochii noștri limitele unei configurații simbolice: sălașul copilăriei. Ruptura între interior și exterior și opoziția formală a acestora sub semnul social al proprietății și sub semnul psihologic al imanenței familiei face din acest spațiu tradițional o transcendență închisă. Zeii lări care sunt obiectele devin treptat nemuritori, deoarece încarnează în spațiu legăturile afective și permanența grupului, până ce o generație modernă îi va împrăstia sau, uneori, îi va reinstala în actualitatea nostalgică a unor obiecte vechi. Ca și zeii, mobilele au uneori norocul unei existențe secunde, care trece de la utilizarea firească la barocul cultural.” (ibidem: 12) Ca și structurile acestea obiectuale, de mobilier, structurile vestimentare tradiționale traduc relații sociale și familiale precise (prin distincții precum feminin – masculin, iar în interiorul acestora prin distincții clare de vârstă), dar totodată relații rituale, sacrale printr-o distribuție specializată în funcție de principalele cicluri de sărbători (naștere, nuntă, moarte și alte sărbători secundare). Aducând „transcendența” la sine într-un concept de ordine clară (economică și simplă), vestimentația tradițională își desfășoară valențele sub semnul imanenței comunitare și al regularităților vieții, până ce, într-adevăr ca și obiectele împrăștiate ale acestei lumi, se va hibrida sub semnul bunăstării urbane, se va pierde cu totul dar va avea și „norocul” reciclărilor nostalgice și al actualizării continue (aventurile iei tradiționale mereu reciclată de celebri designeri și importante mișcări de artă vestimentară).

Pornite dintr-un trunchi comun, *cămașa* ca piesă de bază purtată atât de femei cât și de bărbați, diferențierea specifică genurilor apare prin adăugarea ȋțarilor bărbătești, respectiv a fotei sau catrinței femeiești, comuniune vestimentară amintind de geneza mitică a genurilor (facerea femeii din coasta bărbatului, deci, dintr-un trup inițial comun). Element vestimentar fundamental, *cămașa* își multiplică sensurile și funcțiile potrivit unei distribuții fixe, cotidiene sau rituale. Astfel, *cămașa* de muncă, îmbrăcată la muncile cotidiene ale gospodăriei și câmpului este diferită funcțional și simbolic de *cămașa* îmbrăcată la sărbători, *cămașa* de duminică, dar și de *cămașa* specifică unor stări sociale

precum cămașa fecioarei și a văduvei, cămașa de nuntă, naștere, botez sau înmormântare etc. Evenimente morfologice esențiale ale vieții, nașterea, nunta, înmormântarea impun o serie de interdicții și de prescripții vestimentare. Semn al purității și al fertilității, cămașa de fecioară este dublată în același context nupțial de cămașa de mire pe care, în condițiile unei logodne, tânăra femeie se obligă să o lucreze, ca și cămașa de soacră, de asemenea, lucrată în semn de îndemânare și devotament; tot ritualic, cămașa de mire urma să fie folosită în unele comunități ca primă cămașă a pruncului sau cămașă de înmormântare. Cămașa mamei purta brodat semnul crucii, iar, cusute în tiv ca talismane, busuioc sau usturoi; cămașa de lăuză era brodată cu cruci roșii în dreptul sânilor pentru protecția laptelui, iar cămașa pruncului, tot pentru protecție, era croită din cămașa de mire a tatălui. Cămașa mortului încheie ciclul vieții printr-o croială specială, în formă de sac, prevăzută cu patru orificii în formă de cruce ca pavază împotriva transformării mortului în strigoi. Începând de la cămașa de duminică, sărbătorile de peste an impun cămăși speciale, cum ar fi cămașa de Drăgaică, cămașa de june purtată de vătaf în cadrul ceremoniilor specifice pentru Junii Brașovului, la care lucrau timp îndelungat câteva femei. Se adaugă acestor distribuții ritualice ale celei mai importante piese vestimentare tradiționale, cămașa, utilizări în funcție de vârstă, stare civică sau ocupații (plugarul ciobanul purtau cămăși distincte, adaptate tipului de activitate desfășurată). Morfologia decorativă a cămășilor este, de asemenea, profund impregnată simbolic și ritualic, diversele motive stilizate, geometrice sau florale, având funcție de apărare, de înlănțuire deci a transcendenței și de dispunere în jurul corpului.

Alături de costumul tradițional țăranesc, se regăsesc costumele de inspirație străină, preponderente în mediul urban și din ce în ce mai invazive, conforme specificului geografic al influenței dar și al mediului profesional: costumul târgoveților, sau cele de inspirație apuseană ale muzicanților, ale diferitelor bresle de meșteri. Vestimentația militară este un subiect complex, aceasta fiind adaptată în primul rând tipurilor de arme utilizate în vederea apărării sau a atacului (coiful, cămașa de zale, platoșa etc.). Ca reflex diplomatic al statutului politico-juridic al țării, costumele domnești, ale curții poartă embleme specifice și mărci stilistice adecvate (astfel, dacă în secolele XIV – XV predomină influențele occidentale, în secolul al XVI-lea influența otomană orientalizează profund discursul vestimentar). Referitor la vestimentația domnească medievală, un bogat material documentar este stocat în scrierile cronicarilor (Miron Costin, de exemplu), ale lui Alexandru Odobescu sau pur și simplu în numeroasele portrete pictate. Se adaugă la tipul de influență străină coduri specifice, religioase, politice, juridice sau militare, astfel încât costumul domnesc sau de curte devine o tapiserie sau frescă extrem de fină a epocii cu toate relațiile ei de putere și cu cele simbolice. Costumul reprezintă o oglindă a realităților sociale: „Considerăm însă important din perspectiva cursului nostru, faptul că și în Țara Românească a secolelor XIV-XVI – ca, de altminteri în orice structură socială organizată ierarhic – costumul capătă o funcție de individualizare a categoriei sociale sau a ocupației putătorului său. În consecință, se poate afirma că atât unele piese vestimentare, cât și costumul în ansamblul său sunt de natură a oferi observatorului contemporan epocii o imagine asupra celui îmbrăcat într-un anume fel.” (Chiciudean, Halic, 2003: 201) Istoria costumului de curte românesc este profund marcată de istoria diplomatică: influența orientală și bizantină, influența occidentală, influența bizantino-fanariotă, influențele modei occidentale pe măsura emancipării și a reluării relațiilor cu Occidentul. Expresie a compartimentării și a dinamicii sociale, vestimentația tradițională este prea puțin individualizată și bine reglementată de coduri sociale, morale, rituale, reflectând mecanismele de autoconservare ale unei lumi centrate pe ideea de ordine civică și cosmică, de distribuție comună a individului în lumea aceasta. Reciclarea modernă și postmodernă a unor structuri și piese vestimentare tradiționale este un dialog inocent și nostalgic cu valorile afectivității și intimității ordinii familiale și sociale, ale securității comunitare și rituale, ale esteticii marcată metafizic a lumii acesteia.

3. Vestimentația modernă ca eliberare și restructurare continuă. Preluând și oglindind dinamica obiectului modern „eliberat în propria-i funcție”, vestimentația modernă este funcțională și flexibilă, inovatoare, creativă, deschisă permutărilor de elemente și improvizației. Non-ierarhică, dimpotrivă, uniformizantă, centrifugă prin disponibilitatea continuă pentru noi și noi combinații, vestimentația modernă se lansează și se etalează prin *modă* de la care își însușește criteriile de autorizare și legitimare, de valoare în general. Gestionând fenomenul vestimentar în ansamblu, *moda* devine o realitate socio-istorică, instituțională specifică modernității. Afirmată și ca o negare a tradiției,

ca și modernitatea artistică, moda este o continuă transformare, restructurare, reorganizare funcțională și estetică a imaginii vestimentare. Deja imagine, simulacru, moda își extinde domeniul de la acela strict vestimentar la imaginea integrală a individului, cuprinzând coafura și silueta, îngrijirea estetică dar și medicală a corpului cu obsesiile bine cunoscute pentru sănătate, vigoare, tinerețe și frumusețe eterne. Narcisiacă, dominată de febra unei nesfârșite seducții, individualistă și frivolă, întreaga societate modernă este supusă fenomenului modei și disperatelor nevoi de a fi în pas cu moda și de a fi acceptat prin modă, emancipat, tolerat, chiar salvat de la anonim și nonvaloare.

Eliberarea funcțională a obiectelor în aranjamentul modern și eliberarea individului prin relațiile întreținute cu obiectele acestea deplasabile, permutabile, libere își au, desigur, și corelativul vestimentar: „Masa neutră, ușoară, escamotabilă, patul fără picioare, fără cadru, neacoperit, un fel de grad zero al patului, toate obiectele alcătuite din linii pure care nici măcar nu mai par ceea ce sunt, reduse la structura cea mai simplă ca și cum ar fi definitiv secularizate: ceea ce s-a eliberat în ele și care, eliberându-se, a eliberat ceva în om (sau pe care omul, eliberându-se, l-a eliberat în ele) e propria lor funcție. Aceasta nu mai e estompată de teatralitatea morală a vechilor mobile, ci s-a desprins de ritual, de etichetă, de o întreagă ideologie ce făceau din mediul înconjurător oglinda opacă a unei structuri umane reificate. În zilele noastre obiectele transpar în mod clar în ceea ce servesc. Prin urmare, sunt libere ca *obiecte funcționale*, cu alte cuvinte au libertatea de a funcționa, iar pentru obiectele de serie nu o au decât pe aceasta.” (Baudrillard, 1996: 12) Degajarea individului de constrângeri morale și familiale, disponibilitatea crescută a relațiilor sociale reflectate în mobilitatea și multifuncționalitatea obiectelor însoțesc și fenomenul modei vestimentare. Căci moda condensează limbajul unei epoci cu tot pachetul său mentalitar, cu stilurile, atitudinile, orientările existențiale și modurile de a trăi, cu tot aparatul strategic de înscriere a individului în social; fină radiografie a imaginii epocii, moda este în același timp nerăbdătoare și mobilă, anticipând noi sintaxe (sociale, estetice, vestimentare) și elaborând alte și alte tendințe într-un ritm galopant (sezonul devenit unitate temporală a modei). Punând corpul în mereu alte dimensiuni, moda este prin excelență exploratoare dar și consumatoare (poate cea mai largă piață de consum simbolic), căci între libertățile individului și libertățile modei se află corpul devenit „cel mai frumos obiect de consum”: „Există, în panoplia consumului, un obiect, mai frumos, mai prețios, mai strălucitor decât toate - mai plin de conotații chiar decât automobilul, care le rezumă totuși pe toate celelalte: *Corpul*. Redescoperirea lui după un mileniu de puritanism, sub semnul emancipării fizice și sexuale, ubicuitatea lui (mai ales a corpului feminin, va trebui să vedem de ce) în publicitate, în modă, în cultura de masă – cultul igienei, dietei, terapiei de care este înconjurat, obsesia tinereții, eleganței, virilității/ feminității, întreținerea, regimurile, practicile sacrificiale care-l au ca obiect, mitul Plăcerii care-l îmbracă – totul este astăzi dovada că trupul a ajuns obiect al mântuirii. În această funcție morală și ideologică, el a înlocuit în întregime sufletul.” (Baudrillard, 2005: 165)

Moda se pliază pe acest nou narcisism al corpului modern recodificând concepția vestimentară în ansamblu, devenită una spectaculară, artistică în locul tradiționalei concepții instrumentale și ritualice a vestimentației destinată raportului cu munca sau cu sacrul. Continua inovare și metamorfoză a modei este legată și de continua investire a corpului, în sensul economic al capitalului și al pieței, potrivit lui Bourdieu, dar și de investirea imaginară și psihică în sensul deleuzian-guattarian al producției dezirante neîncetate, al producției de imagini și simulacre. Devenită funcțională, frumusețea însăși, atât cea feminină cât și cea masculină, este o condiție de reușită și o formă de capital, ea funcționează ca valoare de schimb înlesnind tranzacțiile sociale, face reclamă, atrage, convinge, vinde bine ca și publicitatea. Ceea ce provoacă însă valoarea de schimb a corpului este sexualitatea și erotismul, aspecte explorate din plin de sistemul modern al modei și care nici măcar nu intră în discuție pentru sistemul tradițional vestimentar. Accesarea sexualității și erotismului, fie prin grile excentrice de îmbrăcare a corpului, fie prin grile minimaliste este componenta esențială a acestui sistem. Făcând distincția între erotism și sexualitate, între corpul-fantasmă care răspunde dorinței individuale și corpul erotizat ca valoare socială de schimb, J. Baudrillard semnalează transformarea ideologică a corpului promovat de modă, pierderea calității sale anatomice, naturale și investirea sa exclusiv cu trăsături semiotice, corpul devenind pur și simplu vehiculul semnificativ: „Corpul manechinului nu mai este obiect al dorinței, ci unul funcțional, forum de semne în care moda se asociază cu erotismul. Nu mai avem de-a face cu o sinteză de gesturi, chiar dacă fotografia de modă își desfășoară toate mijloacele pentru a recrea

gestualitatea și firescul printr-un proces de simulare. Manechinul nu mai este, la drept vorbind, un corp, ci o *formă*. [...] Așa cum erotismul rezidă în semne și niciodată în dorință, frumusețea funcțională a manechinelor rezidă în siluetă, niciodată în expresie: este înainte de toate absență a expresiei. Neregularitatea sau urâtenia ar produce sens – dar ele sunt excluse. Căci frumusețea constă înainte de toate în abstractizare, în vid, în absența și transparența extatice. Această descărnare este rezumată în cele din urmă de *privire*.” (ibidem: 172) Hipnotică, accentuată de machiajul intens privirea aceasta atrage magnetic, devorează, consumă, este un substitut al corpului carnal, viu și un canal al „consumului dirijat”. Renunțând la alcătuirea organică și la anatomie, la expresie și la însuflețire, corpul puternic semiotizat al modei este un aparat formal de promovare ideologică și de schimb economic, piață a celor mai importante tranzacții simbolice: „Psihofuncționalitatea analizată mai sus apare aici în toată importanța ei economică și ideologică. Corpul vinde. Erotismul vinde. Acesta este unul dintre principalele motive care, în ultimă instanță, orientează întregul proces istoric de eliberare a corpului.” (ibidem: 174)

Pe acest suport semiotic care a devenit corpul trecând printr-o adevărată mutație de la modelul tradițional la cel modern, vestimentația însăși nu este altceva decât distribuire și redistribuire de sensuri, limbaje, discursuri, ideologii, construcție și deconstrucție continuă, vânzare a acestora, producție și consum. Arta vestimentară a secolului al XX-lea (căci secundarele inserții estetice ale costumului tradițional țărănesc, printr-o răsturnare de perspectivă, au devenit principale transformând vestimentația și sistemul modei care o promovează în artă) este scena unei intense creativități, strâns racordate la mișcările artistice de avangardă, neomodernism, postmodernism, la principalele curente stilistice și de gândire. Putător al acestor colaje ideologico-stilistice vestimentare, individul devine, de asemenea, un vehicul de semne, depersonalizându-se în favoarea acestora sau personalizându-se prin anumite opțiuni pentru unul sau altul din stiluri, pentru o ideologie sau alta etc. Astfel, spre exemplificare, la începutul anilor 90 istoriile modei consemnează afirmarea unor aparente contrarii stilistice: pe de o parte, excesul decadent, puternic sexualizat al unor creatori de modă care au resuscitat stilul de viață italian *dolce vita* din anii 50, precum Gianni Versace, Roberto Cavalli, Dolce & Gabbana; pe de altă parte, replici ale stilurilor minimaliste, îndeosebi „luxul minimalist” (Fogg, 2015: 474) cu diverse variante stilistice precum Tom Ford (cu un minimalism senzualist, sexualizat), Jil Sander (cu un minimalist puritan), Miuccia Prada (cu un minimalism care combină bizarul și elementele șic) etc. Perioadă de mari schimbări sociale și politice (căderea blocului comunist și restructurarea diplomatică a lumii), explozia luxului decadent și a minimalismului de lux reflectă aceste noi mutații și eliberări, disponibilitatea regăsită pentru plăcere și lux, mirajul senzualist, revigorarea trăirii. Poeticile diferitelor curente ale modei presupun, de asemenea, combinații și jocuri complexe de linii, culori, imprimeuri, texturi, pe suportul ideologiilor vehiculate; un dialog pe mai multe niveluri se leagă astfel în spațiul modei între zone ideologico-stilistice abstracte și zone practice concrete, mulate pe structura cotidianului și pe uz. Culoarul practic cel mai uzitat, sistemul modei devine principalul canal de comunicare interculturală, de influențare ideologică și de schimbare mentalitară. Paralelismul dintre sistemul tradițional vestimentar și sistemul modern al modei semnalează toate aceste funcții și diferențe de concepție ale unor modele, în cele din urmă, antropologice.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Systeme de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, traducere de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1996.
- Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, traducere de Alexandru Matei, București, Ed comunicare.ro, 2005.
- Berger, Peter; Luckmann, Thomas, *Construirea socială a realității*, traducere de Alex Butucelea, Ed Art, București, 2008.
- Bourdieu, Pierre, *Limbaj și putere simbolică*, traducere de Bogdan Ghiu, Ed Art, București, 2012.
- Chiciudean, Ion; Halic Bogdan-Alexandru, *Imagologie. Imagologie istorică*, Ed comunicare.ro, București, 2003.

Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, traducere de Cezar Radu și Costin Popescu, București, Editura Trei, 2008.

Fogg, Marnie, *Moda. Istoria completă*, traducere de Graal Soft, București, Editura Rao, 2015.

Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, traducere Simona Drăgan și Laura Albulescu, București, Ed comunicare. ro, 2003.