Editor coordonator:
Conf. dr. arh. Mihai Duțescu

SPAȚII ÎN TEXT

WORKSHOP ȘI CONCURS DE ESEURI

UAUIM 2025

Editura Universitară „Ion Mincu”
București, 2025

Studiu publicat în cadrul proiectului:
„Extinderea capacității instituționale a UAUIM pentru cercetare în arhitectură și urbanism prin crearea unei culturi a diseminării rezultatelor”,
Acronim CULTADISER 2025
Proiect finanțat prin Consiliul Național pentru Finanțarea Învățământului Superior-FDI 2025
Domeniul Strategic de Finanțare D6 -„ Dezvoltarea capacității instituționale pentru cercetare în universități”

Volum coordonat de:
Conf. dr. arh. Mihai Duțescu

DTP: Asist. dr. arh. Adrian Ioniță

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Spaţii în text : workshop şi concurs de eseuri : UAUIM 2025 / ed. coord.:
conf. dr. arh. Mihai Duţescu. - Bucureşti : Editura Universitară "Ion Mincu", 2025

ISBN 978-606-638-427-8

I. Duţescu, Mihai (ed.)

72

Toate drepturile rezervate. Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorilor și editurii.

© 2025, Editura Universitară „Ion Mincu”, Str. Academiei, nr. 18-20, sector 1, București, cod 010014, tel. +40.21.30.77.193

Motto:

(...) there seems to be something fundamentally architectural about the essay, not least that its values are also architecture's (...).

(Thomas Weaver. *Writing not Typing*)

CUPRINS

Despre ce scriem și, mai ales, cum 6
conf. dr. arh. Mihai Duțescu

Scrisul-construcție 7
Bogdan Răileanu

Despre arhitectură, fără arhitectură 8
drd. arh. Radu-Mihai Măldărescu

Clarobscurul ca modalitate de evocare a sentimentelor în arhitectură 12
std. arh. Ioan Lățcan

Fenomenologia în artă și arhitectură 16
std. arh. Daniela Marcu

De la capriciu la idealizare 20
std. arh. Xavy Huzu

Lumea este o fereastră 22
std. arh. Arșaluis-Gabriela Țocu

Arhitectura în spațiul pictural 26
std. arh. Cătălina Căciulă

Gesamtkunstwerk astăzi: arhitectura ca artă totală, între idealul modernist și realitatea transdisciplinară contemporană 28
std. arh. Simona-Maria Panduru

Codex-ul Veneției 32
std. arh. Arșaluis-Gabriela Țocu

Genul meu de oraș 34
std. arh. Ștefan Susanu

My kind of town 36
std. arh. Carmen Denisa Chicuș

Un oraș pe gustul meu, un oraș care se simte 38
std. arh. Gabriela Olteanu

DESPRE CE SCRIEM ȘI, MAI ALES, CUM

Cu mai bine de 20 de ani în urmă, în timp ce mă documentam pentru lucrarea de disertație de la finalul anului VI, într-un proces destul de haotic, dar pătruns de un soi de entuziasm – de un idealism pueril, în legătură cu *viaţa de după*, cu viitorul meu, ca tânăr arhitect – așadar, stând pe colțul mesei din bucătărie cu un morman de hârtii și notițe în jur, la etajul 8 al unui apartament din Rahova, mi-a venit ideea ca *toată* lucrarea de disertație să fie formată din 10 eseuri.

Aveam de gând să scriu despre vid, ca entitate structurantă – o temă destul de prăfuită, dacă stau bine să mă gândesc. Însă ideea asta, de a scrie 10 eseuri despre ceva, fiecare dintr-o altă perspectivă, până la urmă era valabilă. A se înțelege: 10 eseuri, și atât. De la Miles Davis și celebrele sale sincope și tăceri nepermis de lungi, până la Eduardo Chillida, trecând, bineînțeles, și prin niscaiva arhitecți. Niciun fel de concesie la modul convențional, fără nimic altceva în afară de aceste eseuri, fără plan de idei, fără cuvinte-cheie și alte plicticoșenii. Evident, fără bibliografie: sufocat de maldărul de hârtii, de cărți și reviste din jur, acel „fără bibliografie" era forma mea de apărare și frondă.

Lucram la un proiect de diplomă amplasat în Sulina, iar Sulina e un loc aparte, în care vidul se simte mai mult ca în ale părți, atât la propriu (orașul a fost împuținat masiv de bombardamentele din Al Doilea Război Mondial), dar și într-un sens mai adânc, uman, aproape metafizic, fiindcă acolo simți cu adevărat că ești la capătul lumii. Așadar, vidul ca element structurant, vidul care nu trebuie umplut imediat, în mod facil, previzibil, ci pus în valoare. Îmi tot suna în cap argumentația lui Kenneth Frampton, în calitate de președinte al juriului pentru concursul „București 2000", când a impus în primul rând asumarea și, drept consecință, integrarea în noile propuneri a oribilului și durerosului *status quo* al ceea ce rămăsese din Dealul Arsenalului – așadar, fără nicio posibilitatea de demolare a Casei Poporului. Vidul deopotrivă spațial, identitar și semantic, ca punct de pornire pentru o regenerare urbană.

N-am avut curajul să fac o disertație *doar* din eseuri, și poate că a fost mai înțelept așa. A ieșit o struțo-cămilă, adică o lucrare până la un punct convențională ca alcătuire (la care singura concesie a fost titlul, „untitled", ca și desenul lui Eduardo Chillida pe care l-am folosit ca ilustrație de copertă, urmat însă imediat în mod precaut de un subtitlu clar și explicativ: „Vidul, ca element structurant"), pentru ca la final, ca bonus, „în afara concursului", să adaug și câteva (nu mai știu câte, dar nicidecum 10) eseuri despre vid. Dar nu Miles Davis sau ce mai visasem eu, ci doar arhitectură / urbanism / antropologie urbană. Am luat o notă foarte mare, iar singurul comentariu al comisiei a avut legătură nu cu conținutul convențional al lucrării, ci exact cu acele eseuri de la final, căci o doamnă profesoară m-a întrebat cât am luat la Bac la română (luasem 10 și la scris, și la oral), și dacă obișnuiam să merg la olimpiade când eram mic... Dincolo de asta, fiindcă chiar mi s-a părut că acele eseuri îmi ieșiseră bine (precise, intense, dar și destul de lirice pe alocuri), m-am gândit că

e păcat ca ele să zacă doar în arhiva UAUIM și în 2017 am ales să le includ în cartea mea „Spații în text. Eseuri și alte încercări de înțelegere a arhitecturii", publicată la Editura UAUIM.

Ce încerc să spun cu această lungă relatare despre mine însumi și marile mele realizări? Mi-aș dori să fie un imbold pentru cei care au nevoie să se exprime și așa, prin intermediul textului. Pentru cei care simt că trebuie să facă asta, dar și pentru cei care sunt constrânși cumva să o facă. Este o experiență superbă să scrii un text personal, delicios de subiectiv, despre o chestie teoretică, după ce ai asimilat câteva zeci de metri pătrați de hârtie tipărită despre subiectul respectiv. Și cred că acel text / eseu (care cu cât e mai liber de constrângeri formal academice, cu atât mai bine) – acel eseu, așadar, poate fi un punct de cotitură în procesul de înțelegere a acelui subiect. Păstrând proporțiile, e ca atunci când ai trăit o experiență, intensă sau nu, relevantă doar pentru tine sau nu, dar după ce reușești să scrii un poem despre asta, acea experiență transcende realitatea ta limitată și capătă autonomie artistică.

Asta mi-am dorit de fapt și când am fost invitat să organizez cele câteva sesiuni din cadrul workshopului nostru „de scris eseuri". L-am avut alături și pe Bogdan Răileanu, unul dintre prozatorii de vârf ai noii generații, căruia îi mulțumesc și pe această cale pentru generozitatea de a juriza eseurile studenților și totodată de a le împărtăși câte ceva din experiența lui.

Am citit și poezii – majoritatea, scrise de poeți români din așa-numita Generație 2000. Dar am citit și Pavese sau Mircea Ivănescu. Am citit și câte ceva de Seamus Heaney – toate, cu speranța că această expunere aproape forțată a studenților noștri la sensibilitatea contemporană va reprezenta (încă) un imbold pentru ei, un catalizator care să-i ajute să privească într-un mod mai adecvat, să înțeleagă și să transpună în text (iar mai apoi în desene / ziduri) anumite concepte.

Nu în ultimul rând, colegiale mulțumiri și echipei acestui proiect: doamnei prodecan Mihaela Pelteacu, alături de Ioana Moraru, Alexandra Afrăsinei, Andreea Marinescu, Mihnea Simiraș și Adrian Ioniță.

Iar acum pasez microfonul către studenți, nu înainte de a-l lăsa pe Bogdan Răileanu să puncteze și el câteva gânduri.

conf. dr. arh. Mihai Duțescu
Octombrie 2025

SCRISUL-CONSTRUCȚIE

Scrisul este o unealtă prin care omul se poate exprima pe sine în cel mai liber mod cu putință.

Singura știință pe care trebuie să o aibă în vedere cineva care scrie este cea a propriei versiuni a adevărului. Cum vede el lumea? Ce a perceput din lume? Ce a rămas în interior și ce vrea să arate înapoi lumii?

Scrisul are ceva în comun cu construcția unui edificiu: la fel cum cineva locuiește într-o clădire, așa și un cititor locuiește în text cu propriile sale frământări, iar textul, ca și clădirea, îl schimbă. Un om nu mai e același după ce a văzut Sagrada Familia, la fel cum un om nu mai e același după ce a citit „Un veac de singurătate".

Bogdan Răileanu

DESPRE ARHITECTURĂ, FĂRĂ ARHITECTURĂ

drd. arh. Radu-Mihai Măldărescu

Îndrăznesc încă de la început să răstorn raportul propus; altfel spus, mă voi preocupa în special de impactul arhitecturii asupra lucrărilor de artă, mai curând decât de impactul artei asupra arhitecturii, pentru a pune sub lumină o problemă colectivă ce vizează practica arhitecturii ca întreg.

Găsesc de-a dreptul fascinant cum cele mai multe galerii și muzee se află în case cu o arhitectură de factură istorică, încărcate cu povești, mesaje și mărturii istorice, și totuși înăuntrul lor zac, în mod ironic, obiecte impersonale cu valențe deopotrivă ubicue. Mai concret, frământarea care va genera inevitabil întrebarea ce deschide discuția este una de factură polemică: *De ce nu avem expoziţii de arhitectură?* Intrat abrupt în subiect, caut să-mi clarific poziția și să stabilesc contextul unei astfel de supoziții.

Arhitectura a avut de-a lungul timpului un caracter incert în legătură cu celelalte arte. În timpul diferitelor epoci a pendulat între caracterul pragmatic, ingineresc și cel artizanal, care o pune în legatură cu restul universului creativ. Altfel spus, arhitectura nu a fost niciodată constantă ca încadrare profesională, motiv pentru care a fost nevoită să existe latent într-o stare autonomă de mijloc. Datorită abilității de a nu fi revendicată de niciun alt domeniu, arhitectura s-a pus singură în legătură cu celelalte, fiind adesea asimilată în întregime. În mod particular, acest eseu va evolua în jurul ideii de expoziție și al relației pe care o presupune expoziția de arhitectură în raport cu celelalte arte.

Astăzi, cele mai multe expoziții de arhitectură aduc în discuție arhitectura prin subordonarea spațiului față de operă (artă > arhitectură), un obicei profund artistic, în care lucrarea propriu-zisă este obiectul central al expunerii. În timp, acest mod de a expune a condus la subordonarea arhitecturii față de practicile artistice și la pierderea unei părți din autonomia sa. Din acest motiv, eseul de față propune o altă înțelegere a expoziției de arhitectură, una în care opera este subordonată spațiului (arhitectură > artă). Pe scurt, eseul va fi structurat în jurul unui studiu de caz recent care are arhitectura ca mijlocitor în procesul artistic. Este vorba despre expoziția lui Alexander Brodski din fosta închisoare Malmaison din București, un studiu de caz pe care am putut să-l asimilez prin vizite și dialoguri repetate cu autorul, motiv pentru care doresc să aduc sub formă scrisă contribuția acestei expoziții asupra binomului artă - arhitectură.

Vernisată în data de 28 iunie 2025, expoziția aduce împreună o serie de obsesii personale ale autorului, lucrări vechi care caută să continuie firul logic al unei practici aflate în exil. Concomitent, însă mult mai profund decât o simplă înșiruire de lucrări, scopul final al expoziției e și acela de a stabili o relație proprie cu istoria clădirii de la Malmaison. Fosta

închisoare nu are nevoie de o istorie exhaustivă pentru a fi înțeleasă, ci de câteva linii generale care să-i redea imaginea de odinioară, în contrast cu prezentul.

Deși a traversat mai multe regimuri politice, clădirea de la Malmaison a rămas constantă ca funcțiune, adăpostind aproape întotdeauna deținuți politici. Coridoarele interminabile, pereții degradați și însemnați, camerele standardizate încă păstrează atmosfera unui spațiu copleșitor și cu greutate. În prezent, clădirea funcționează ca centru de artă contemporană, punctual fiind prezente ateliere de lucru, expoziții și săli de evenimente. Cu toate că în ziua de azi clădirea s-a desprins de pecetea istorică, rupând în sfârșit lanțul evenimentelor negative, spațiul interior rămâne blocat în timp; atât configurația planimetrică, cât și aspectul său interior contribuie la reproducerea fragmentară a unei imagini istorice.

Odată schițată și înțeleasă imaginea de ansamblu a locului, expoziția ni se prezintă ca un spațiu așezat la ultimul nivel al fostei închisori, un spațiu căutat și aflat în așteptare. Printr-o intrare secundară, urcat pe o scară principală, întors de o scară balansată, debușând într-un spațiu larg printr-un coridor îngust și prelung, imediat după un cot, un miros puternic și stătut de ulei de motor anunță intrarea în încăperea cu pricina. Ajuns aici, se instaurează starea de amețeală, motiv pentru care devine evidentă construirea unui parcurs cotlonit și derutant, menit să tulbure și să reconfigureze privirea vizitatorului asupra spațiului. Cu toate că expoziția e percepută ca o colecție de camere diferite, aceasta a fost rezultatul unui plan cvadripartit, unde spațiile majore sunt completate de spații secundare care sporesc sentimentul de celularitate, un ansamblu cameral în miniatură. Cel mai potrivit mod prin care se poate descrie spațiul interior este prin intermediul celor patru spații caracteristice, astfel că analiza va fi concentrată punctual, ca mai apoi să fie adusă împreună spre o înțelegere generală.

Deviind de la observațiile generale asupra expoziției, am început să observ comportamentele celor care pășeau pentru prima dată în acest spațiu. Am identificat, treptat, două tipologii umane diferite, generate deopotrivă de două moduri de reacție distincte, astfel că cititorul poate să se identifice sau să înțeleagă punctul de plecare al acestei experiențe. Așadar, există pe de o parte persoana înmărmurită la contact, copleșită și nesigură, iar pe de altă parte persoana aflată constant în mișcare, reluând parcursul expoziției fără să-și aplece atenția asupra vreunui detaliu. Cele două ritmuri de parcurgere trădează mecanisme psihologice divergente de raportare la un spațiu cu greutate.

Anticamera reprezintă primul spațiu care stabilește contactul dintre subiect și obiect, termeni aleși intenționat pentru a ilustra modificarea condiției umane produse odată cu părăsirea spațiului public și pătrunderea în cel expozițional. Vizitatorul este confruntat cu un mediu care îl repoziționează mental, într-o ipostază aproape carcerală, iar prima cameră materializează exact această ruptură. Sub un plafon diafan, stratificat, coborât la cota de aproximativ 1,90 m, o mulțime de elemente mundane vopsite în întregime în negru se reflectă într-un bazin umplut cu ulei de motor. De aici, subiectul este invitat să se lepede de sine și de identitatea lumii exterioare, lăsând obiectele și experiențele cotidiene să se dizolve în eter. Cele două linii majore ale încăperii, plafonul și bazinul, sunt dublate de un perete oglindă care nu doar că extinde percepția spațiului interior, ci și declanșează un moment de introspecție individuală. Subiectul este pus în situația de a se privi, poate pentru ultima dată înainte de a continua. Paradoxal, această cameră este adesea traversată cel mai repede, rareori cineva zăbovind aici. Tocmai de aceea, în cele câteva secunde în care o singură persoană își surprinde reflexia, se instalează o stare tacită, dar decisivă, care va însoți întreaga experiență de mai târziu.

Coridorul este al doilea spațiu al expoziției, o încăpere îngustă și lungă, prelungită de o oglindă așezată la capăt. În contrast cu spațiul anterior, acest segment aduce înăuntrul lui două lumi posibile, aflate dincolo de el. Parcursul liniar este punctat de simulacrele unor celule de detenție, fiecare perceptibilă doar printr-o fantă minusculă de vizibilitate, iar pe cealaltă parte o serie de „ferestre” vopsite în alb, pe suprafața cărora sunt scrijelite semnele crude ale unor iconografii a obscenității carcerale. Astfel că acest spațiu de tranziție este situat la granița dintre o posibilă lume exterioară și un spațiu celular impersonal de detenție.

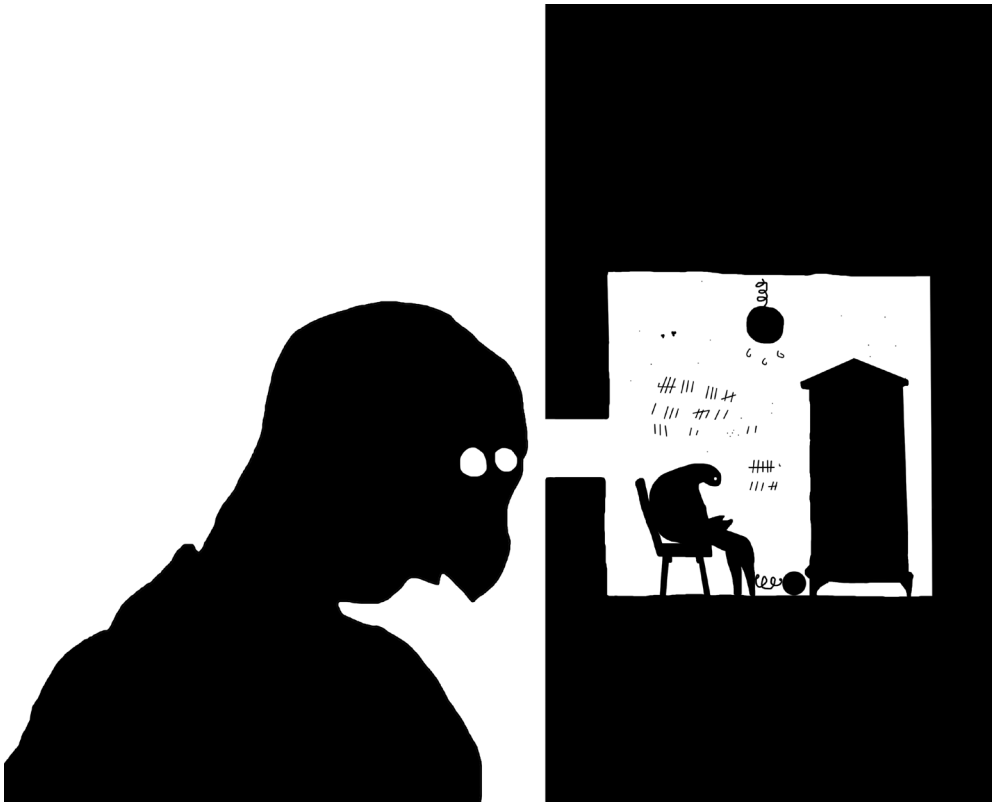
Sala este a treia și cea mai amplă încăpere a expoziției, un spațiu așezat pe un caroiaj dat de pardoseală, însă complet dezorganizat ca imagine de ansamblu. Caracterul său e unul de factură hipostilă, unde desenele și sculpturile nu pot fi niciodată cuprinse în totalitate de privirea individului. Lipsa unui parcurs clar face ca spațiul să fie experimentat fragmentar. Aici se află cel mai agitat și mai fierbinte loc, unde confuzia și incertitudinea privitorului cu privire la ceea ce a văzut deja și ceea ce încă nu a văzut domină experiența. Încăperea este înțeleasă prin intermediul a două mărci spațiale: figurile în mișcare și macheta unei piețe bordate perimetral de clădiri înalte. Figurile în mișcare induc inconștient direcția firească de parcurgere a spațiului, înainte. Siluetele sunt reprezentate prin desene panoramice ce înfățișează oameni în mers așezate pe laturile lungi ale camerei, iar o colecție impresionantă de figuri din lut, reprezentând oxoloți în mișcare, converg spre macheta pieței. Din perspectiva subiectului, piața apare ca o cutie perforată, în care diferitele fante de vizibilitate oferă perspective distincte asupra unui spațiu închis. Subiectul însuși este cel capturat în interiorul clădirilor ce înconjoară piața, fiecare dintre ele oferindu-i o cameră proprie. Privită în ansamblu, camera reprezintă spațiul comun, unde influența colectivă te împinge, paradoxal, spre singurătate.

Temnița, ca punct *terminus*, reprezintă încăperea cea mai întunecată din întreaga expoziție; recluziunea individului ajuns la capăt de drum. Acest ultim spațiu este de fapt o cameră obscură, orientată către cele mai emblematice artefacte ale socialismului târziu: Palatul Parlamentului, respectiv Casa Radio. Imaginea răsturnată a acestor simboluri este proiectată în acest spațiu mărunt, în care moștenirea unui regim opresiv se întoarce asupra subiectului. Este o memorie distorsionată, neclară, în continuă mișcare, precum și o reverberație a istoriei acestei clădiri care, în loc să elibereze, te închide din nou.

În sfârșit, cu toate spațiile aduse laolaltă, expoziția reușește ca prin mijloace artistice să completeze și să amplifice imaginea caracteristică a unei clădiri istorice, fapt pentru care acest eveniment merită reluat măcar sub o formă de exercițiu teoretic, dacă nu chiar ca un obiect particular al unei practici arhitecturale de specialitate. Relația creată prin sinergia artei cu arhitectura dă naștere unei practici hibride, o formă de restaurare temporară în care, prin mijloacele de expresie personale reușește să modifice felul în care spațiul este perceput și înțeles deopotrivă. Și totuși, întrebarea rămâne: dacă printr-o practică artistică ajungi la o formă de arhitectură, mai poate fi ea privită ca aparținând acestui domeniu?

Legendă ilustrație

Relația dintre individul aflat în spațiul major al coridorului și ansamblul spațiilor miniaturale, secundare, care se desfășoară în fața sa ca o suită de celule – un univers al detenției redus la scară.



CLAROBSCURUL, CA MODALITATE DE EVOCARE A SENTIMENTELOR ÎN ARHITECTURĂ

std. arh. Ioan Lățcan

Filmul și arhitectura sunt ramuri interconectate ale artei, având în comun scopul de a înnobila spiritul omului prin trezirea de emoții și chiar modificarea percepției despre lume. Printre modalitățile prin care putem obține asta se află manipularea luminii și a absenței acesteia. O tehnică ce se folosește de contrastul dintre lumină și întuneric este clarobscurul, manifestată prima dată în pictura Renașterii, iar mai apoi în alte forme de artă, precum filmul. Textul de față își propune să dezbată tema clarobscurului în arhitectură, ca metodă de concepere și proiectare a spațiilor, începând prin definirea pe larg a acestei tehnici în paradigma inițială în care a luat naștere. Vom analiza caracteristicile sale, ulterior traversării acesteia în domeniul filmului, oferind exemple care vor fi comentate pe scurt, pentru ca mai apoi să căutăm similitudini în scenografia arhitecturii contemporane. În final, vom comenta aceste similitudini, identificând și câteva direcții ale acestei tehnici în arhitectură.

Deși tehnica clarobscurului își are rădăcinile în Antichitate și a fost prezentă în forme incipiente în arta bizantină și medievală, aceasta a fost rafinată și adusă la deplinul său potențial de artiștii italieni și flamanzi în timpul Renașterii. Leonardo da Vinci a folosit clarobscurul pentru a modela fețele și corpurile subiecților săi: „Utilizarea tehnicii *sfumato* (amestec subtil al tonurilor), face colțurile gurii Mona Lisei să se topească în tonuri de crem și astfel se naște zâmbetul ei misterios. *Sfumato* nu a fost doar o tehnică, ci și un procedeu poetic prin care se elimină granițele formelor și ale expresiei umane”[1].

Cu toate acestea, apogeul clarobscurului coincide cu perioada barocă. Michelangelo Merisi da Caravaggio este un exponent al tenebrismului, o tehnică în care contrastul dintre lumină și umbră devine violent, absolut[2]. Zonele de fund devin adeseori un plan secund complet întunecat, care aruncă astfel majoritatea compoziției în umbră totală. El se folosește de acest efect dramatic pentru a spori tensiunea psihologică, realismul crud și intensitatea emoțională a scenelor, conferind figurilor o prezență fizică și o greutate monumentală. În operele lui, lumina este adesea direcțională – din nou, un efect dramatic – venind parcă dintr-o singură sursă puternică, ce iluminează selectiv anumite elemente, lăsând restul în mister.

În zona flamandă, clarobscurul este interpretat într-o modalitate profund personală de Rembrandt Harmenszoon van Rijn. El a excelat în utilizarea luminii pentru a revela caracterul și emoția, adesea prin iluminarea selectivă a fețelor sau a mâinilor, lăsând restul în umbră blândă, dar profundă. Spre deosebire de brutalitatea lui Caravaggio, clarobscurul lui Rembrandt este mai introspectiv și psihologic [3].

Probabil cea mai puternică manifestare a clarobscurului în cinematografie sunt filmele „noir"[4] . Numele lor este dat de critici francezi de după al Doilea Război Mondial. Acestea urmează un tipar bine stabilit și evocă sentimente pesimiste, reflectând alienarea postbelică a societății americane. Acest tip de film operează cu personaje ambigue din punct de vedere moral, precum detectivul particular dur, gangsteri, *femme fatale*. Fețele personajelor sunt adesea prezentate în penumbră, lucru care creează un sentiment de mister. Pentru a accentua umbrele profunde, lumina de umplere este menținută la un nivel extrem de scăzut sau este eliminată complet, permițând întunericului să domine cadrul. Acțiunea se petrece de obicei în orașe mari, metropole, cu străzi ploioase, alei întunecate, baruri sordide și clădiri degradate. Colorizarea acestor filme este alb-negru, lucru care sporește contrastul dintre suprafețele luminate și cele umbrite. Misterul, suspansul, fatalismul sunt emoții evocate cu ajutorul tehnicii clarobscurului în acest gen de film.

Filmele Cyberpunk sunt o altă tipologie care se folosește de clarobscur pentru a trezi emoții privitorului. Fiind considerate de critici o evoluție a filmului noir în aria științifico-fantastică, acestea mai sunt numite și tech-noir sau neo-noir[5]. În acest tip de film, acțiunea este una distopică, într-un viitor în care tehnologia, corporațiile și inteligența artificială preiau controlul societății. Contrastul monocrom din filmele alb-negru este înlocuit de contrastul dintre luminile neon ale clădirilor zgârie-nori și întunericul aleilor secundare din metropolă, subliniind diferența dintre regimul de guvernare corupt extrem de puternic și masele oprimate. Un artificiu vizual folosit în aceste filme este ploaia constantă. Ea are rolul de a crea suprafețe de apă care reflectă lumini de neon super-saturate și care, astfel, creează iarăși contraste puternice, specifice clarobscurului, pe care privitorul le va asocia sentimentelor de mister și pesimism. Tipurile de personaje sunt aceleași ca în filmul noir, iar ambiguitatea morală a acestora se păstrează. Conflictele interioare ale personajelor se reflectă în jocul de lumină – întuneric, prin care sunt puse în scenă.

O primă observație ar fi faptul că metoda clarobscurului s-a manifestat în film cu scopul de a crea sentimente de mister și de a crea contraste puternice între elemente cu simbolism ridicat.

Bineînțeles, tehnica clarobscurului s-a manifestat și în alte subramuri artistice, precum gravura, desenul, fotografia și pictura, dar investigarea acestor direcții iese din tema de cercetare delimitată anterior.

Pentru a găsi exemplificări ale clarobscurului în arhitectură, vom apela mai întâi la operele arhitecților care s-au folosit în mod explicit de lumină ca modalitate de concepere a spațiului. Thermele Vals, un proiect de spa realizat în cantonul Graubünden, Elveția, de către Peter Zumthor, este un astfel de proiect, percepțiile senzoriale stând la baza filozofiei arhitecturale a lui Zumthor. Complexul spa subteran este construit din straturi masive de piatră, cu săli în mare parte întunecate. Peter Zumthor a urmărit expresia mistică a contrastului între întuneric și lumină: spațiile aproape negre sunt îmbogățite doar de reflexiile slabe ale luminii în apele termale sau de fante discrete care lasă să pătrundă lumina naturală. Arhitectul însuși vorbește despre „fascinația pentru întuneric și lumină, pentru reflexiile luminii pe apă"[6]. În Therme Vals, clarobscurul devine un instrument de design esențial, accentuând natura sacră, mistică și senzorială a experienței spa: contrastele puternice conturează spațiul ca pe o galerie subterană dedicată ritmului îmbăierilor calde[7].

Capela Bruder Klaus, construită în 2007 pe un câmp din Mechernich, Germania, a fost proiectată de Zumthor în memoria sfântului cu același nume, la comanda unor fermieri germani. Unul dintre cele mai distinctive aspecte ale acestui proiect rezidă în metoda sa de construcție inedită, care a implicat crearea unui interior monolit prin turnarea a 24 de straturi succesive de beton în jurul unei structuri conice temporare, realizată din 112 trunchiuri de copaci. După întărirea betonului, această cofrare interioară din lemn a fost incendiată, lăsând în urmă un spațiu cu o suprafață unică, arsă și texturată, care simbolizează purificarea sufletului de-a lungul procesiunii. Folosindu-se de lumină pentru a crea o ierarhie clară între spații, Peter Zumthor aduce două tipuri diferite de lumină în interiorul capelei. Prima e cea zenitală, prin oculusul de deasupra altarului. Cealaltă este mai subtil introdusă: prin pereții turnați de beton sunt sute de perforații mici, rămase neacoperite de la prinderile cofrajelor exterioare, prin care lumina pătrunde delicat, răspândindu-se într-un mod difuz și iluminând slab pereții negri, arși ai capelei. Diferența de intensitate și direcție a luminii creează aici o subordonare clară între spațiul de procesiune și altarul capelei, așa cum clarobscurul o creează între figură și fond[8].

În operele lui Valerio Olgiati se poate observa de asemenea efectul clarobscurului. Olgiati a conceput Villa Alem ca pe un volum monolitic, predominant din beton aparent, care se deschide spre peisajul înconjurător prin intermediul unor goluri atent calibrate. În acest context, lumina nu e doar ceva utilitar, ci un instrument activ de modelare a spațiului. Aceasta e adesea introdusă prin deschideri precise – ferestre adânc încastrate, goluri strategice sau curți interioare – ce acționează ca niște „capcane de lumină", care nu doar că permit luminii să pătrundă, ci o modelează, o filtrează și o direcționează, creând jocuri dramatice pe suprafețele de beton. Efectul este unul de clarobscur arhitectural, unde contrastele puternice accentuează textura materialelor și adâncimea spațiilor, transformând lumina într-o prezență aproape tangibilă, care sculptează interiorul și îi conferă o anumită greutate și solemnitate[9].

În concluzie, arhitectura este un domeniu în care jocul de lumini și umbre poate căpăta un rol esențial în configurarea unui spațiu sau a unei atmosfere căutate. Există numeroase exemple de arhitecți precum Peter Zumthor, Aires Mateus, Luis Barragán, Louis Kahn, Valerio Olgiati, care au sau au avut o preocupare constantă pentru utilizarea luminii în filosofia lor, cu scopul de a mări intensitatea emoțiilor percepute de cei ce experimentează spațiile respective. Cu toate că tehnica clarobscurului reprezintă un concept apărut inițial în sculptură și pictură, ea a ajuns de-a lungul timpului să se manifeste în toate artele, inclusiv în arhitectură, întrucât lumina joacă un rol fundamental în felul în care arhitecții articulează spațiile, punând în evidență tectonica ce definește aceste spații.

Note

1. Chilvers & Graham-Dixon – *Arta. O istorie ilustrată*, Ed. Litera 2008, p. 113

2. Chilvers & Graham-Dixon, op. cit.

3. Chilvers & Graham-Dixon, op. cit.

4. StudioBinder, 2025 – *Filmmakers Academy, Film Noir Lighting: Black and White Cinematography*

5. Backstage, 2023; StudioBinder, 2025

6. Zumthor, P. – *Atmospheres: Architectural Environments Surrounding Objects*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2006

7. ArchEyes Team 2024 – *Peter Zumthor's Therme Vals: Sensory Architecture in an Alpine Retreat*

8. Jenner, R. – Inner Poverty: A setting of Peter Zumthor's Brother Klaus Field Chapel. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 2011, pp. 35-47

9. ArchDaily – *Villa Alem / Valerio Olgiati*, https://www.archdaily.com/615171/villa-alem-valerio-olgiati

Legendă ilustrații

1. Capela Bruder Klaus, arh. Peter Zumthor – fotografia autorului (sus)

2. Therme Vals, arh. Peter Zumthor – sursa: https://hellogoodland.com/blogs/news/peter-zumthor-architecture, accesat 28.07.2025 (mijloc)

3. Villa Alem, arh. Valerio Olgiati – sursa: https://www.secil.pt/en/projects/villa-alem, accesat 30.07.2025 (jos)







FENOMENOLOGIA ÎN ARTA ŞI ARHITECTURA
CUM SE REALIZEAZĂ LEGĂTURA AFECTIVĂ DINTRE LUCRARE ȘI PRIVITOR

std. arh. Daniela Marcu

Dincolo de funcțiune sau compoziție, o lucrare poate să transmită tocmai prin felul în care reușește să atingă simțurile, să stârnească amintiri și să creeze o legătură cu privitorul. Ce simți când păşești într-o încăpere? Ce senzații trăiești în momentul vizionării unei piese de teatru? Ce înseamnă să vezi un tablou nu ca pe o simplă imagine, ci ca pe o lume pe care ai ocazia s-o apreciezi așa cum simți? Fenomenologia devine un instrument esențial pentru a răspunde la aceste întrebări. Ne ajută să nu mai privim lucrările ca pe simple obiecte, ci să le trăim prin intermediul percepției, folosindu-ne corpul, memoria și simțurile.

Voi discuta în continuare despre cum limbajele vizuale ale artei și arhitecturii construiesc o legătură afectivă între lucrare și privitor. Atât arta, cât și arhitectura pot să trezească amintiri și să stârnească emoții, dar o fac în moduri diferite, iar fenomenologia ne arată că emoția stârnită prin artă nu este despre *a înţelege*, ci despre *a simți*.

Există imagini care ne ating și nu înțelegem inițial de ce. Simțim că retrăim ceva. Că acea amintire ne aștepta în mintea noastră undeva uitată. Alteori, nu privim, ci păşim. Intrăm într-un spațiu și corpul nostru percepe senzații așa cum poate nu ne-am fi așteptat; respirăm altfel, ne mișcăm cum poate n-am fi făcut-o până atunci. Arta și arhitectura, fiecare în felul său, pot trezi amintiri ce nu aparțin doar trecutului, ci și corpului și simțurilor. Au capacitate de a declanșa trăiri care ne par proprii, de a crea legături, de a pune privitorul în ipostaza de a aprecia o experiență trăită. Ne oferă ocazia să ne bucurăm de o lume *simțită*, nu doar *gândită*.

Fenomenologia a apărut din nevoia de a regândi felul în care trăim lumea, nu doar o analizăm. În secolul XX, gânditori ca Husserl și Heidegger propun ideea că omul nu este un simplu observator, ci este legat de lumea ce-l înconjoară, de lucruri, de spații, de obiceiuri. Trăim prin simțuri, prin corp, iar memoria noastră poate fi de mai multe ori fizică decât mentală. Această idee, tradusă în artă și arhitectură, schimbă modul în care alegem să vedem lucrurile. Privitorul nu mai este un spectator, ci un participant afectiv. Spațiul sau imaginea devin prelungiri ale sale, o ocazie de a-și da voie să simtă și să-și reamintească.

Putem să ne oprim din a privi pictura ca pe o reflectare a realității, ci ca pe acel *ceva* ce reușește s-o dezvăluie. Pictorul nu copiază lumea, ci o face să iasă la iveală cu toate aspectele sale, chiar și cu cele pe care le omitem de multe ori. Opera de artă nu e doar un prilej să analizezi, ci devine un spațiu deschis pentru trăire. Sensul lucrării apare în momentul în care este percepută afectiv, iar aceasta nu este niciodată completă fără privirea celui care o apreciază.

În pictura lui Edward Hopper, de pildă, nu se întâmplă nimic: o femeie singură stă la fereastră, lumina cade pe podea, orașul e undeva departe, dar această liniște ne marchează. Asta nu se întâmplă pentru că știm cine este acea femeie sau unde se află, ci pentru că privind ne amintim de propriile noastre camere tăcute, de propriile dimineți în care am așteptat ceva ce avea să nu vină niciodată. Imaginea nu ne spune ce să simțim, ci ne oferă ocazia sa ne amintim ceva ce cu siguranță am trăit.

Această capacitate de a transmite o emoție prin creație vine adesea din rădăcinile artistului. Hopper a trăit majoritatea vieții în America urbană, unde mulți locuitori erau marcați de alienare și izolare. Tocmai pentru că el picta dintr-o memorie afectivă, imaginile sale capătă forța de a deveni recunoscute universal. Nu trebuie să fi trăit în New York ca să simți tăcerea unei încăperi pictate de el, dar poți înțelege că acea imagine, legată de o lume personală, devine mai deschisă să provoace o emoție privitorului.

Fenomenologia aplicată în arta teatrală propune ceva diferit. Nu mai vorbim despre a transmite o idee prin mijloace estetice, ci despre a genera o experiență prin intermediul actorului. Regizorii care aplică această viziune construiesc spectacolul ca pe un parcurs în care intenția este tradusă prin gesturi, momente de tăcere și ritm.

Repetiția este un moment de cercetare fenomenologică, unde actorul își explorează rolul nu ca o piesă dintr-o narațiune, ci ca pe o lume în care el trebuie să se transpună alături de ceilalți oameni din sală. Actorii își dezvoltă abilitatea de exprimare prin exerciții de prezență, relaționând cu celelalte elemente ce-i înconjoară. În această abordare, prezența scenică nu este jucată, ci trăită. Actorul se află cu totul în lumea pe care alege s-o joace, lăsând semnificația să apară odată cu interpretarea, nu dintr-un plan anterior stabilit. În teatru ceea ce contează nu este reprezentarea, ci manifestarea. Pe scenă, corpul și reacția actorului sunt elementele centrale ale piesei, nu o unealtă ilustrativă. În plus, spectatorul nu este un observator pasiv, ci un participant care percepe spectacolul prin empatie. Astfel, scena devine un prilej pentru actor și spectator să împărtășească o experiență.

În ceea ce privește analiza fenomenologiei în arhitectură, Christian Norberg-Schulz propune, în *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, o reconectare între om și spațiul construit prin intermediul fenomenologiei. Inspirându-se din filosofia lui Heidegger, autorul reinterpretează arhitectura nu ca pe un act pur formal sau funcțional, ci ca pe un sprijin pentru locuirea autentică. Titlul lucrării, *Genius Loci*, provine din mitologia romană și desemnează „spiritul locului". Este acea prezență esențială, care face ca un spațiu să devină semnificativ. În viziunea lui Norberg-Schulz, locul nu e doar un spațiu, ci o realitate ce cuprinde senzație și semnificație. A înțelege un loc înseamnă a-i percepe structura spațială, textura, lumina, dar și povestea, memoria, atmosfera. Astfel, arhitectura capătă un rol existențial: de a da o formă perceptibilă și de a face locul trăibil. Arhitectul devine interpretul spiritului locului și transformă clădirile în repere. Acestea ajung centre, drumuri, curți, poduri, piețe, care sprijină orientarea omului în lume. Ajută gestul arhitectural să se înscrie în peisajul natural și cultural. Arhitectura autentică nu inovează, ci dezvăluie. Astfel, fenomenologia devine o formă de respect față de timp și memorie.

În continuarea reflecțiilor fenomenologice despre arhitectură, textele lui Juhani Pallasmaa propun considerarea corpului și a imaginației ca niște instrumente esențiale în înțelegerea și proiectarea spațiului. În *The Eyes of the Skin*, Pallasmaa formulează o critică puternică la adresa arhitecturii moderne, susținând că reducerea arhitecturii la imagine, „tirania ochiului", a dus la pierderea dimensiunii senzoriale și afective a spațiului. În contrapunct, propune o arhitectură trăită cu întregul corp, în care tactilul, mirosul, auzul și memoria devin instrumente esențiale în apreciere experienței arhitecturale. Această abordare fenomenologică este extinsă în volumul *The Thinking Hand*, unde Pallasmaa explorează relația dintre corp, gândire și meșteșug. El consideră mâna o extensie a minții, iar arhitectura nu doar produsul unei rațiuni; de asemenea, restabilește legătura dintre arhitect și lume, dintre proiect și locuire.

Gaston Bachelard, în *The Poetics of Space*, se concentrează asupra imaginației și memoriei. Pentru Bachelard, casa nu este o structură funcțională, ci un rezervor al visării, un spațiu care reflectă trăiri, nostalgii, protecție și intimitate. Analizând elemente precum podul, subsolul, colțul sau dulapul, Bachelard arată cum aceste spații aparent banale devin

arhetipuri ale locuirii ce structurează subconștientul și afectivitatea. La fel ca Pallasmaa, el susține că spațiul trăit nu poate fi redus la geometrie, ci trebuie înțeles ca prilej de a stârni emoție.

Această filosofie este continuată în scrierile și practica unor arhitecți contemporani precum Peter Zumthor și Steven Holl, care pun accent pe percepția senzorială, pe atmosfera și corporalitatea experienței spațiale. În volumul său *Atmospheres,* Zumthor subliniază că o arhitectură de calitate reușește sa ne atingă simțurile, memoria și intimitatea, generând o atmosferă ce nu poate fi explicată, ci doar trăită. El vorbește despre „tonul" unei clădiri, despre sunetul pașilor pe pardoseală, despre modul în care lumina călătorește prin spațiu sau despre mirosul unei încăperi. Toate acestea sunt elemente esențiale ale unei arhitecturi vii, care face persoana ce parcurge spațiul să rezoneze cu acesta.

La rândul său, Steven Holl, în eseul *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, susține că percepția spațiului e un proces dinamic, corporal și multisenzorial în care mișcarea, lumina și materialul creează o coregrafie.

Viteza pare că a devenit ceva mult prea valoros. Spațiile încep sa arate la fel, imaginile circulă fără context, pierdem adesea contactul cu lucruri sau obiceiuri la care țineam atât de mult cândva. În arhitectură, întâlnim asta în oraș, observând clădiri care deși își îndeplinesc funcțiunea, nu transmit mai nimic. Când vine vorba de artă, avem atât de multe imagini care ne captează privirea, dar totuși nu rămân cu noi. Tocmai în acest context sensibilitatea devine un act de rezistență. Să simți devine un gest curajos; să te oprești, să asculți, să miroși, să atingi. Toate acestea sunt forme de a rămâne uman într-un peisaj tot mai generic. Nu putem opri lumea din a merge înainte, dar putem decide cum alegem să o privim. În acest sens, fenomenologia ne încurajează să ne păstrăm vii atenția și grija. Să vedem nu doar imaginea, ci esența acesteia. Nu doar forma unei clădiri, ci atmosfera ce ne cuprinde în momentul în care pășim înăuntru. Sensibilitatea nu înseamnă fragilitate, ci capacitatea de a recunoaște valoarea ce nu poate fi cuantificată. Într-o lume care cere mereu mai mult, frumusețea este deja acolo, iar arta și arhitectura au forța de a ne aduce aminte asta. Nu prin explicații, ci prin trăiri.

Pe parcursul acestui eseu am vorbit despre percepție și memorie, despre cum o lucrare devine vie doar în măsura în care reușește să ne atingă. Am ajuns la concluzia că spațiul devine semnificativ atunci când este parcurs cu simțurile, nu doar cu mintea. Fenomenologia nu vine cu o soluție clară, însă ne reamintește să fim atenți la cum trăim ceea ce e în jurul nostru. Ne arată că frumusețea nu stă în perfecțiune, ci în micile detalii care ne ating.

Poate că întrebările care rămân după un astfel de demers sunt cele care contează. Cum păstrăm vie legătura cu locurile care ne inspiră? Cum creăm fără să uităm să simțim? Cum ne apreciem ideile și sensibilitatea unii altora, într-o lume care ne împinge să ne grăbim? În toată aceasta incertitudine, cu siguranță putem face un lucru: ne putem asuma felul în care alegem să vedem lumea. Putem alege să fim atenți și să prețuim ceea ce ne atinge într-un mod tăcut, dar sincer.

Legendă ilustrație

Morning Sun, Edward Hopper, 1952, ulei pe pânză, Columbus Museum of Art (sus)

Therme Vals, arh. Peter Zumthor (jos)





DE LA CAPRICIU LA IDEALIZARE
CUM DEVINE ARTA O FORMĂ DE REFLECȚIE CRITICĂ ASUPRA ARHITECTURII

std. arh. Xavy Huzu

În cele ce urmează vom explora modul în care artele vizuale – în acest caz, pictura – pot fi folosite ca instrumente de lucru în citirea și înțelegerea arhitecturii, prin prisma unui studiu de caz asupra pictorului Giovanni Antonio Canal, cunoscut sub numele de Canaletto, și a lucrării sale *„Capriccio con edifici palladiani"* (1756-1759).

Născut la Veneția în 1697, Canaletto a învățat bazele perspectivei și ale compoziției lucrând cu tatăl său la decoruri de teatru. A început prin a picta *vedute* ale Veneției, *veduta* fiind o pictură foarte detaliată, de regulă de dimensiuni mari în care sunt reprezentate în perspectivă peisaje sau vederi panoramice citadine. Pe lângă acestea, a mai pictat și compoziții de tip *capriccio*, precum cea din imaginea aleasă. În pictură, un capriciu este o „fantezie" ce pune clădiri, ruine și alte elemente arhitecturale în combinații fictive și adesea fantastice; acesta a apărut din nevoia artiștilor de evadare din rigorile canoanelor estetice, din dorința de a se exprima liber. Prin natura sa, capriciul urmărește să pună sub semnul întrebării percepțiile convenționale și să ofere privitorului o experiență vizuală și intelectuală surprinzătoare. Această libertate artistică, de a inventa, transforma sau combina atât formele arhitecturale, cât și peisajul în care sunt amplasate, se apropie de scopul arhitecturii – bineînțeles, având o serie de limitări din punct de vedere al libertății creatoare, prin prisma faptului că este nevoită sa negocieze cu realitatea. Prin titlul acestui eseu, „De la capriciu la idealizare", dorim să stabilim această legătură dintre lumea artei în care, prin intermediul capriciului totul este posibil, și lumea reală a arhitecturii – care tinde spre un ideal pe care nu-l poate atinge, fiind limitată de realitatea imperfectă a ceea ce există.

Lucrările lui Canaletto au constituit un veritabil studiu de caz și punctul de plecare asupra acestor teme de dezbatere. În primul rând, putem aborda *vedutele*, acele picturi detaliate ce reprezintă întocmai realitatea: ele sunt martorul dorinței epocii de a înțelege și admira peisajele marilor orașe și, mai mult decât atât, de a evoca prin imagine atmosfera specifică locului și momentului în care au fost realizate. Canaletto este considerat unul dintre principalii reprezentanți ai *vedutismului,* lucrările sale devenind martori istorici ai Veneției acelor timpuri. Deși acesta nu-și picta toate tablourile la fața locului, este cunoscut faptul că petrecea mult timp în arealul pe care urma să-l reprezinte și observa cu atenție tot ce se petrecea în jurul său. Vizita locul de mai multe ori și își lua notițe sau făcea schițe, pentru a putea reprezenta cât mai verosimil realitatea. Acest mod de a observa conștient și de a înțelege împrejurimile este un prim exemplu de întâlnire dintre pictură și arhitectură, cea din urmă fiind dependentă de contextul existent, nevoită să-l înțeleagă și să-i răspundă în cel mai adecvat mod posibil.

Lucrarea „*Capriccio con edifici palladiani*" constituie mai mult decât o simplă abordare a unei compoziții de tip *capriccio*, devenind o alegorie a ceea ce înseamnă orașul și idealizarea sa. De la primul contact cu pictura, apare întrebarea: care ar fi scopul unei asemenea compoziții fictive? Prezența canalului și a gondolelor ne sugerează că ne aflăm în Veneția cu Podul Rialto în prim-plan peste Canal Grande, doar că acesta capătă forma nerealizată, imaginată de Palladio, iar clădirile învecinate nu sunt palatele tipice venețiene, ci sunt Palazzo Chiericati în stânga și Basilica Palladiana în dreapta, ambele proiecte ale lui Palladio, însă la Vicenza. Putem interpreta acest capriciu în mai multe moduri, în primul rând ca pe o reflecție critică asupra orașului medieval, neregulat, și a modului său spontan de dezvoltare, în opoziție cu viziunea renascentistă de ordine și simetrie. Mai important decât atât, putem considera că intenția principală a lui Canaletto, prin alegerea clădirilor palladiene, este aceea de a îndemna la revizitarea principiilor și a filosofiei arhitecturale ale lui Palladio. Prin prisma capriciului, pictorul creează o imagine idealizată a Veneției, unul dintre conceptele centrale în gândirea lui Palladio. Astfel, idealizarea în arhitectură poate fi definită ca tendința de a transforma realitatea concretă si funcțională într-o forma elevată, guvernată de principii perfecte de proporție, simetrie și ordine. Palladio considera că arhitectura trebuie să exprime o viziune ideală a lumii, în care spațiul construit este o extensie a ordinii naturale și divine. Acest concept e cel mai bine exemplificat prin proiectele sale pentru vilele din regiunea Veneto, care, fiind amplasate în mediul rural, îi ofereau cea mai mare libertate de a folosi forme și proporții perfecte. Lucrând însă în oraș, idealizarea devenea mai dificilă, fiind nevoie de o conciliere cu situl, cu clădirile deja existente și cu trama stradală neregulată. Idealizarea nu e doar o preferință estetică sau un raport de proporții perfecte, ci poate reprezenta o metodă de lucru în arhitectură, un proces de proiectare prin care spațiul construit depășește condiția materială și accede la o dimensiune simbolică. Capriciul se transformă în idealizare, Palladio devenind protagonistul acesteia – arhitectura sa transpunându-se din lumea ideală a formelor, în realitate, iar mai apoi în lumea artei.

Prin *vedutele* sale, Canaletto reușește să transpună privitorul în inima acțiunii pe care o surprinde în tablou și să trezească prin precizia detaliilor și a atmosferei create emoții puternice. Pe de altă parte, capriciile mai au efect: deschid o poartă spre o lume în care realitatea este reinterpretată, criticată sau transformată complet, oferind nu doar o imagine fantastică, ci un spațiu de reflecție asupra lumii reale. Cele două abordări se regăsesc și în practica arhitecturală; prima, ca o oglindă a realității, devine o metodă de analiză și înțelegere a existentului, iar cea de a doua, prin libertatea creatoare, devine o metodă de proiectare a noului. Astfel, arta, și în acest caz arta lui Canaletto, în special „*Capriccio con edifici palladiani*", deschide un drum care ni se înfățișează ca o formă de gândire liberă și de comentariu personal asupra lumii. Din această perspectivă, arta e într-o legătură constantă cu arhitectura, devenind nu doar o forma de reflecție, ci și un exemplu de urmat.



Legendă ilustrație

Canaletto – *„Capriccio con edifici palladiani" (1756-1759)*

LUMEA ESTE O FEREASTRĂ
NE FACE ARHITECTURA SĂ VEDEM MAI DEPARTE?

std. arh. Arșaluis-Gabriela Țocu

Copilăria mea s-a developat precum niște diapozitive pastelate pe retină: curtea casei bunicilor pictată în culori galben-verzui aride, tipice verilor dobrogene, cafeaua maronie proaspăt râșnită sub nucul din mijlocul curții, care pe atunci părea că se ridică la nesfârșit către albastrul cerului stropit de pete albe, rodiile de pe pervazul ferestrelor de unde priveam către bunici, puse la soare pentru a se mai coace puțin. Eram înconjurată de elemente atât de prezente în viața armenilor de pretutindeni, neștiind că până și numele meu vine cu un bagaj memorial, implicit emoțional, care nu poate fi trecut cu vederea.

Când am vizionat *Culoarea rodiei*, nu aflasem că acest film reprezintă o carte de vizită pentru Armenia. Pelicula mi s-a arătat într-o perioadă ,,de prag", în care treceam de la o vârstă la alta, unde interesele mele și conștiința de sine începeau să se concretizeze. Paradoxal, atunci eram fascinată de lumea viselor: pe lângă faptul că citeam *Nostalgia*[1], studiam parasomniile și tot ce îmi pica la mână despre vise. Scriam eseuri ce conțineau o doză puternică de oniric după tablourile lui Giorgio De Chirico[2], inspirate clar din lecturile mele recente. Adâncindu-mă în lumea suprarealistă, am dat peste arta cinematografiei, unde printre primele filme revelate a fost *Culoarea rodiei* (1969)[3]. Am rămas într-o stare de uimire profundă – exagerând poate, dar fiind în legătură cu subiectul pe care doresc să îl abordez, aș spune că am avut un moment de experimentare a sacrului, a unui *numinos*. Așa cum spune Mircea Eliade, experiența sacrului nu poate fi exprimată prin cuvinte, e un *ganz andere*: am simțit eu însămi un sentiment de nimicnicie, acel *mysterium tremendum* care m-a copleșit[4]. Am dorit a înțelege mai mult și am descoperit că unele lucruri trebuie lăsate așa, în taina lor.

,,Toată lumea știe că am trei patrii, m-am născut în Georgia, am lucrat în Ucraina și voi muri în Armenia."[5] Prin povestea spusă în film, cineastul Serghei Parajanov (născut Sarkis Hovsepi Parajaniants) se identifică cu trubadurul Sayat Nova, amândoi fiind născuți în Tbilisi, Georgia, și pasionați de culturile din zonele în care au locuit, creând artă inspirată din acestea[6]. Filmul în sine este o colecție de colaje mișcătoare, de multe ori bidimensionale, ca niște miniaturi, ce doresc să exemplifice, așa cum e scris la începutul filmului, ,,lumea interioară a poetului, prin zbuciumul sufletului său, pasiuni și chinuiri, folosindu-se de simbolism și alegorii", creându-se astfel un ritm și o rimă, plasând întreaga peliculă parcă pe tărâmul viselor[7]. Personajele, obiectele, oscilează de la stânga la dreapta, legănându-se: fac parte atât din lumea reală, cât și din cea a viselor, spiritual onirică.

Cât despre cadrul arhitectural, majoritatea scenelor sunt filmate în lăcașe de cult construite din blocuri mari de piatră, acest material fiind folosit cel mai des de armeni. În timpul marilor dinastii din perioada Regatului Armean (sec. IV î.e.n. – sec. V e.n.), arhitectura își dezvoltă un stil propriu, cu caracteristici ce se întrepătrund cu stilul bizantin, existând coincidențe, așa cum le-a studiat Toros Toramanian, recunoscut ca părintele arhitecturii armene moderne. Acesta a diferențiat șase stiluri clasice ale arhitecturii armene ecleziastice, studiind variațiile la începutul secolului al

XX-lea și comparându-le cu planurile bizantine[8].

Toate acțiunile acestui film dețin o conotație, purtând un semn ritualic[9] prin care imaginarul religios se articulează ca imagine cinematografică. Experiența religiosului este una profund formatoare și încărcată de o pletoră de emoții, iar Parajanov știe să-i redea complexitatea. Împreună cu aceasta, regizorul pune în scenă tema identității, culturii și istoriei armenești[10]. Civilizația armeană, datând din antichitate, este una dintre societățile arhaice strâns ancorate în religios, care și-a creat *kosmos-ul* prin dorința de a sălășlui într-o lume sanctificată, ceea ce a dus la elaborarea tehnicilor de orientare, respectiv de construire a spațiului[11].

Originea arhitecturii se află în mormânt, regăsindu-se printre primele temple mortuare. Biserica e un spațiu pe care eu îl consider mai aproape de moarte decât de viață, chiar dacă în incinta ei au loc taina botezului, a căsătoriei. Însă nu vii să nașți în biserică, ci să-ți conduci mortul pe ultimul drum. Viața este un dat, iar misterul divinității se apropie de cel al morții – nu știm nimic palpabil despre aceste subiecte. Biserica este, deci, un *altfel de spaţiu*[12], unul de prag, făcând parte simultan din două lumi.

Filmul începe prin prezentarea copilăriei poetului Sayat Nova, în incinta mănăstirii Sahanin, regiunea Lori, Armenia (sec. X e.n.). Parajanov a dorit din primele cadre să arate cât de importante sunt aceste construcții pentru armeni, nu doar datorită credinței, ci și pentru că zidurile lor definesc simboluri vechi, cu origini din fosta civilizație Urartu (sec. IX î.e.n.), preluate în creștinism, pe care se vede măiestria meșterilor pietrari ce dălțuiau în piatra de tuf vulcanic. Armenii, popor damnat în istorie, își păstrează tradiția și religia drept un ecou identitar, acestea fiind încondeiate adesea în arta lor. Astfel, ca o succesiune de imagini, ni se prezintă detalii arhitecturale interioare, sculptate în piatră: o nișă pentru aprins lumânări în formă de bisericuță[13], forme simetrice în trepte (ascensiune), elemente vegetale, copaci ai vieții (abundență), animale de putere (leu, taur, vultur[14]), spirale, sfori împletite (continuitate, ciclul vieții). Acestea din urmă demonstrează faptul că biserica este un spațiu de prag, în strânsă legătură cu rodiile prezente pe întreg parcursul filmului – care reprezintă viața poetului – întrucât spiralele se regăsesc în rodiile desfăcute.

Protagonistului, într-o logie a bisericii, i se ursește să devină poet prin câteva cuvinte de impact (printre puținele rostite în film): ,,Cărțile trebuie să fie bine întreținute și citite, întrucât cărțile sunt suflet și viață. Fără cărți, lumea n-ar avea de a face cu nimic, în afară de ignoranță. Tu ar trebui să citești cu voce tare pentru ca oamenii să audă, în beneficiul sufletului lor, întrucât mulți nu pot citi ce este scris." În acest cadru intim, sanctificat, se face o conexiune între Divinitate și poet, și el un mic creator la rândul său. În contextul uscării cărților, devenit un ritual sobru de depunere a jurământului, micul poet, pe nume Arutin, își pornește drumul către dumnezeire, urcând o scară de lemn abruptă către acoperișul mănăstirii Sahanin pentru a usca la soare cărțile. Scara devine o inițiere ascendentă către cunoaștere. Una dintre imaginile splendide ale filmului e cea în care poetul apare înconjurat de cărțile care își dau paginile în bătaia vântului pe acoperiș, deasupra unui lăcaș de cult. El devine astfel un protector al cărților, scena evidențiind apropierea sa de o cunoaștere tot mai profundă, care îl așteaptă: drumul său a început, iar Divinitatea îl miluiește. Sus, aproape de cer, va primi har divin. Se observă detalii exterioare ale bisericilor armenești, mai reduse numeric decât detaliile interioare, deoarece ele se definesc în portalurile ușilor sau în ancadramentele ferestrelor: sfori împletite și *khachkar-ul*, crucea sculptată în piatră. Drumul său înapoi pe pământ nu îl face pe scară, ci oscilând ca un pendul legat de cupola bisericii. Odată ajuns jos, ritualul nu se completează, deoarece, pus la zid pentru a se mărturisi, el își șterge crucea pictată pe frunte cu un zâmbet (singurul zâmbet din acest film), de parcă a luat întreg procesul în batjocură.

Se remarcă folosirea excesivă a două elemente primordiale, piatra ca element static, de pământ, și apa ce curge peste ea: apa din zeama fructelor, apa din cărți presate cu piatră sau așezate la uscat pe piatră, apa din băile publice, ridicate și ele din piatră. Din nou, regizorul amintește aici de elementele care definesc armenii: piatra ca material constructiv, apa ca fertilizator și liant[15].

În timpul tinereții sale, profeția se împlinește și Arutin devine *ashugh* (trubadur). Aflându-ne într-un cadru intim, de data

asta laic, într-o cameră simplă cu două nișe de fereastră cu arcaturi orientale, el află ce este iubirea. În funcție de cum se simte poetul, camera se luminează sau se întunecă. Pură, imaculată, este atunci când își declară iubirea. În aceste cadre interioare, imaginile create sunt în teorie simetrice, însă cu mici diferențe vizibile, puțin deranjante la o primă vedere. Îndrăgostiți fiind, cei doi găsesc prilejul de a fugi cu ocazia unei vânători din fața mănăstirii Dzveli Shuamta, regiunea Kakheti, Georgia (sec. V e.n.). Ritualul de primire a binecuvântării se petrece în fața zidului mănăstirii – un zid plin, fără niciun fel de gol, implacabil la cererile lor. Ei ajung în camera de la început, de data asta cu o pardoseală închisă la culoare. În cele două nișe, cândva luminoase, acum stau doi păuni despărțiți, ca într-o cușcă, reprezentând cei doi iubiți și dragostea lor imposibilă. În locul unde stătea Ana, e reprezentată o gaură de ușă de un negru absorbitor, pe unde va ieși Sayat Nova. La finalul scenei, el se află în fața casei, izgonit de gărzi care urcă treptele de piatră înguste, fără balustradă, către palat, lepădându-se de el.

La bătrânețe, Sayat Nova, fiind exilat, se retrage la mănăstirea Haghpat, regiunea Lori, Armenia (sec. X e.n.). Ea se afișează ca într-un colaj: forma sa exterioară e lipită de un fundal negru, prezentând o mănăstire cu plan în cruce cu cupolă, observându-se planeitatea zidurilor construite din blocuri mari finisate de tuf și ornamentațiile sculptate din dreptul ferestrelor – portale către cele două lumi. Tamburul înalt al cupolei împreună cu acoperișul conic creează un efect ascendent, bine proporționat cu gabaritul bisericii. În fața ei, mai apoi într-un spațiu acoperit format din trei arcaturi în plin cintru ținute de coloane robuste, ca un triptic sculptat, are loc taina euharistiei poetului și hirotonisirea sa. Astfel, se petrece unul dintre numeroasele elemente de circularitate ale filmului, și anume întoarcea sa la mănăstire la bătrânețe, ca în copilărie.

Aici, el înfăptuiește toate tainele: cununie, botez, deces, în care se remarcă câteva elemente aparte. În timpul cununiei se practică ritualul ,,jugului căsniciei'': se trage la plug cu boi, în mișcări circulare, pământul intrând în interiorul cercului, asemănându-se cu vechiul ritual de înfăptuire a limitelor unei așezări. La taina botezului se observă o particularitate a bisericilor armenești, nișa pentru cristelniță din zidul gros, umplută cu apă. Moartea este chiar a catolicosului tuturor armenilor, iar pentru aceasta poetul îi sapă mormântul în incinta bisericii și este desemnat să aleagă epitaful ce-i va acoperi trupul. Alegerea epitafului se face într-o sală hipostilă din cadrul mănăstirii, boltită, în cadru apărând o mulțime de coloane – probabil o pivniță. Prin această scenă confuză, cu multe opțiuni, poetul alege epitaful femeii care seamănă cu Ana. Amintindu-și de ea, în următoarea secvență călugării urcă niște scări interioare înguste, fără balustradă, care semnifică urcarea către dumnezeire și cât de ușor e să cazi, lepădându-se și ei de poetul rămas la pământ.

Simțindu-și moartea aproape, poetul începe să-și viseze viața. Uitându-se prin fereastra pe care o avea în copilărie, își vizionează părinții într-o structură boltită, țesută din piatră de râu nefinisată, ce amintește de vremurile de la început, de ieslea Mântuitorului. În vis îi mai apare un element de circularitate: dacă la început copilul primise dumnezeirea pe acoperișul unei biserici, acum, la final, încercând să-și atingă destinul, o cupolă cu baza octogonală – cifra opt fiind simbol al echilibrului și al infinitului – este luată de vânt în timpul unei furtuni. Încearcă să se așeze pe turla de unde s-a desprins, dar se năruie atunci când se lovește de pământ. Visul se rupe, iar viața sa rămâne incompletă, accentuându-se damnarea poetului, faptul că nu a acceptat în totalitate acest proces la început, prin ștergerea crucii de pe frunte.

Înainte de a ieși de tot din vis, personajul colectiv, niște bocitoare, uitându-se parcă direct în sufletul său, spun: ,,Lumea este o fereastră.'' Trezindu-se, bea apă din cristelnița de botez, pregătindu-se pentru lumea cealaltă. El părăsește mănăstirea, coborând de pe scara de lemn de la începutul filmului care de această dată nu mai ducea până la acoperiș. Ultima scenă are loc în cavoul său, unde groparul, la fel ca în mitul jertfei, îl zidește de viu, lăsând niște orificii drept ferestre pe unde să-i iasă sufletul. Poetul se desparte de viață, schițând același gest ca la început: își șterge fruntea, dar, de data aceasta, de păcate.

Arhitectura clădește limbajul cinematografic a lui Parajanov. Folosindu-se de elemente decorative din pictură, sculptură, design vestimentar, arhitectura creează atmosfera generală, ,,lumea interioară a poetului'' așa cum e descris la început, prin care poți arunca o privire prin mici scurtături. Secvențialitatea diapozitivelor face ca privitorul să perceapă

totul drept un tablou la care te uiți dintr-un punct fix, exact ca printr-o fereastră. Cineastul demonstrează faptul că nu doar elementele considerate deja sacre pot crea legături puternice între om și spiritualitate, ci și treptele unei scări, ferestrele unei case, care de regulă au doar un rol funcțional. Ține de noi să găsim aceste înțelesuri adesea ascunse, care ne ajută să tindem spre o întregire umană.

Nu în ultimul rând, această fragmentare a filmului, în care fiecare cadru pare a spune propria poveste, nu m-a făcut decât să mă gândesc la încadrarea sa în operă de artă, conform teoriei lui Cesare Brandi. Filmul ,,operează conștiința"[16] și, chiar dacă este sfărâmat în bucăți, filmul ,,va continua în mod necesar să subziste potențial ca un întreg prin fiecare din fragmentele sale"[17]. Într-un fel, experiența unei opere de artă acționează similar cu experiența sacrului: una este făcută de mâna omului, cealaltă de Divinitate – iar în acest act creator se amestecă ceva ce nu poate fi descris prin cuvinte, ci doar simțit, poate chiar printr-o fereastră.

Note

1. Nu oricare, ci ediția aniversară cartonată, care mi-a schimbat viața de cititor – Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Ed. Humanitas, București, 2016

2. Cel mai mult mi-a plăcut să scriu despre *Melancolia și misterul unei străzi*.

3. Filmul s-a difuzat în 1969 în URSS, pelicula originală suferind modificări din cauza cenzurii, mai puține totuși față de alte filme, întrucât este ermetic, iar conotațiile au fost greu de înțeles.

4. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul,* Ed. Humanitas, București 2005, p. 11-12

5. Serghei Parajanov, într-un interviu din 1988 cu Ron Holloway, editat în 19 96 pentru Kinema.

6. Armine Vosganian: *Ritualul ca estetică narativă în filmul lui Parajanov*, Ed. Ararat, București, 2024, p. 186

7. B.M Eikhenbaum, Viktor Shklovsky, *Poetry and Prose in Cinema,* Poetika kino, Moscow, 1927, p. 139

8. https://en.wikipedia.org/wiki/Armenian_church_architecture, accesat 28.07.2025;

9. Ritualul presupune o acțiune repetitivă, colectivă, ce te pune în relație cu sacrul, conform lui Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite*, Paris University Press, Paris, 1971

10. Armine Vosganian, op. cit. p. 7

11. Mircea Eliade, op. cit. p. 25

12. Michel Foucault, *Des Espace Autres*, martie 1967, articol apărut în Architecture / Mouvement / Continuité, oct. 1984

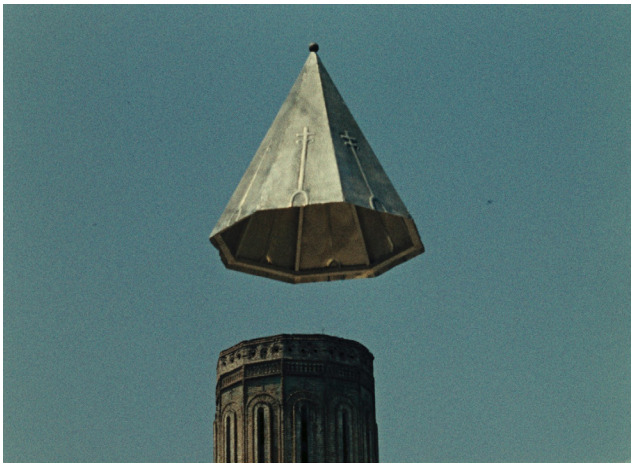
13. La armeni toate lumânările sunt aprinse în același loc, fie că sunt destinate viilor sau morților.

14. Preluate mai apoi de creștinismul de pretutindeni și asociate evangheliștilor Marcu, Luca, Ioan – vezi *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi.

15. A se vedea vechea sărbătoare Vardavar, celebrată și în prezent, în care armenii cinsteau zeița Astghik stropindu-se cu apă din abundență.

16. Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, trad. de Ruxandra Balaci, Ed. Meridiane, Bucureşti 1996, p. 34

17. Cesare Brandi, op. cit. p. 49



Legendă ilustrație

Cadru regăsit în timpul minutului 55:40 din film, reprezentând cupola luată de vânt în timpul furtunii din visul poetului.

ARHITECTURA ÎN SPAŢIUL PICTURAL

std. arh. Cătălina Căciulă

Ce face un obiect să fie desemnat ca parte al acestui întreg vast al artei?

Arhitectura este o formă de artă pentru că instigă la emoție, face apel la experiența individuală autentică și la toate simțurile, de la cele vizuale la cele tactile, dând naștere unei trăiri. Legătura cea mai puternică dintre artă și arhitectură este emoția. Arta a devenit o noțiune atât de deschisă la interpretări, încât ridică întrebarea: ce face un obiect să fie desemnat ca parte al acestui întreg vast al artei? Cred că această legătură depășește dimensiunea fizică, concretă și nu poate fi reductibilă la o experiență vizuală, auditivă sau tactilă.

Sublimul este dovada pură a profunzimii în artă. Ne uităm la picturile lui Caspar David Friedrich cu surprindere, dar nu surprinderea frumosului, a armoniei cromatice perfecte sau a proporțiilor ideale, ci surprinderea trăirii interioare aproape metafizice a manifestării divinului în fața omului. Privitorul însuși devine un personaj în această suspensie temporală, copleșit de eternitatea naturii în fața efemerității sale. Societatea a construit, a scris, a pictat, dând naștere a ceva ce, în cele din urmă, a depășit omul prin calitatea perpetuității. Nu întâmplător își face simțită prezența arhitectura în operele sale.

În lucrarea intitulată „O cruce în munți", figura văzută de la spate, un simbol recurent, este înlocuită de cruce ca element uman, plasată central, dar puțin decalat, iar fundalul pune în relație o siluetă gotică ascendentă cu siluetele unor copaci dispuse simetric față de aceasta, ca un fel de pact tacit între om și natură, unde omul se retrage, dar opera sa rămâne ca parte integrantă a peisajului. Picturile lui Friedrich împrumută din forța arhitecturii gotice, deoarece ambele forme artistice oferă o interacțiune cu o realitate mai presus de sine. A inclus în mod repetat ruine ale construcțiilor gotice, acestea oferindu-i un repertoriu vizual și simbolic care a rezonat cu preocupările sale („Mormântul lui Hutton", „Ruinele Mănăstirii Oybin"). Friedrich a pictat pe fundalul romantismului, care se baza pe fascinația și reîntoarcerea la stilurile istorice, prin transpunerea emoției tridimensionale a sublimului într-un plan bidimensional pictural. Este definitoriu modul în care cele două forme distincte de artă converg prin capacitatea lor de a evoca o experiență comună. Relația dintre pictura romantică a lui Caspar David Friedrich și arhitectura gotică nu se limitează la un simplu dialog vizual sau istoric, ci devine un spațiu comun de experiență emoțională și reflecție metafizică.

Arhitectura s-a afirmat de-a lungul istoriei ca un veritabil vehicul al sublimului. Atunci când explorăm emoția ca punte între artă și arhitectură, gravurile lui Piranesi sunt un reper puternic al autenticității trăirii transpuse în artă. Nu mă pot gândi la un exemplu care să surprindă în aceeași măsură vulnerabilitatea omului în fața creației sale. Prin hiperbolizare, Piranesi transpune emoția privitorului care trăiește experiența monumentalității arhitecturii și care se confruntă cu o scară ce depășește înțelegerea sa imediată. Trăirea autentică pe care o gravează oscilează între copleșire și sentimentul propriei fragilități. În gravura secțiunii interioare a Bazilicii *St. Paolo fuori delle Mura*, arhitectura este ilustrată drept un martor tăcut al vieții cotidiene. Deși lucrarea ilustrează oameni într-o ipostază dinamică, ea nu diminuează, ci amplifică acea tăcere

solemnă a arhitecturii. Afirmația lui Juhani Pallasmaa, conform căreia „ O experiență arhitecturală puternică elimină toate zgomotele exterioare, prin ea ne concentrăm asupra existenței noastre", ilustrează fidel modul în care arhitectura domină și transformă starea interioară a privitorului și trimite direct la acel dialog tăcut dintre sine și monumentalitatea arhitecturii[1]. Consider opera lui Piranesi ca pe o ocazie de a resimți acea tăcere, dar și acea grandoare în care omul se pierde și se regăsește totodată.

Pe plan personal, am întâlnit adesea emoția arhitecturală în pictură, iar această convergență dintre domeniile artei denotă capacitatea sa de a crea punți invizibile între om și creațiile sale. Emoția nu aparține exclusiv unei perioade, ci reprezintă un cod comun al sensibilității umane. Privind la opera lui Friedrich, resimt aceeași senzație de copleșire pe care o trăiesc în fața unei catedrale gotice, iar fenomenul nu se limitează doar la experiența sublimului. Lucrarea „Femeie la fereastră" este interesantă prin abaterea de la registrul tipic al sublimului și pătrunderea într-o zonă domestică. Pictura, care înfățișează o femeie privind pe fereastră, sugerează medierea experienței lumii prin granițele arhitecturii: „Fereastra nu este doar o gaură în perete, necesară pentru pătrunderea luminii, ea este un element delicat, un spațiu de tranziție care articulează deopotrivă lumina și privirea, interioritatea și exterioritatea"[2]. De data aceasta, arhitectura apare ca un filtru al realității, fereastra mediază întâlnirea dintre spațiul interior și cel exterior, ilustrând o trăire subtilă, contemplativă. Emoția nu mai este amplificată prin grandoare, ci este concentrată într-un spațiu mic, în gesturi simple. Silueta femeii obstrucționează vederea exterioară, inducând o senzație de ambiguitate similară senzației unei uși parțial deschise către o încăpere sau a unei porți către o curte interioară. Pictorul compune un cadru intim, care sugerează deschiderea către exterior, dar în același timp și separarea de lume: „Lumea văzută prin fereastră este o lume îmblânzită și domesticită. O privire prin fereastră a primit deja o direcționalitate, o dimensiune și o semnificație"[3]. Friedrich pune în scenă acea emoție specifică pe care privitorul o resimte privind către exterior de pe un balcon sau dintr-o logie, din acel spațiu care permite contactul cu lumea exterioară, în timp ce păstrează un cadru personal de reflecție.

Atât arhitectura, cât și artele au acest caracter al atemporalității care contribuie la universalitatea emoției. Arhitectura a apărut în spațiul pictural pentru a comunica idei precum permanența, melancolia, transcendența, fragilitatea, colaborând într-un discurs comun al emoției, tocmai pentru că, de-a lungul istoriei, aceasta s-a preocupat de întrebări existențiale. Se conturează astfel un paradox al artelor și arhitecturii, în care, deși distincte și autentice, lucrările reflectă ceea ce este comun în experiența existențială a omului: emoția. A existat și există o interdependență și o conlucrare între cele două, care au permis ca arta să inspire arhitectura și să o scoată din dimensiunea strict funcțională prin capacitatea ei de a condensa trăirea în forme vizuale.

Note

1. „Privirea care atinge: arhitectura și simțurile" – Editura Fundației Arhitext Design

2. Juhani Pallasmaa, op. cit.

3. Juhani Pallasmaa – *Imaginea întrupată*, Editura Fundației Arhitext Design



Legendă ilustrație

Caspar David Friedrich, „O cruce în munți", 1808, u/p

GESAMTKUNSTWERK ASTĂZI: ARHITECTURA CA ARTĂ TOTALĂ, ÎNTRE IDEALUL MODERNIST ŞI REALITATEA TRANSDISCIPLINARĂ CONTEMPORANĂ

std. arh. Simona-Maria Panduru

Pe fondul unei societăți dominate de consum, standardizare și fragmentare a actului creativ, mai putem vorbi astăzi despre o formă de *Gesamtkunstwerk* în arhitectura contemporană?

Când ne plimbăm printr-o capitală europeană, cum ar fi Viena, admirând clădirile sale moderne, sau atunci când răsfoim o revistă de arhitectură modernă, ne vine aproape instinctiv în minte ideea că arta și arhitectura sunt inseparabile, două forme de expresie profund interconectate care se influențează și se completează reciproc în orice moment și context. Însă, atunci când ne întoarcem în apartamentul nostru de serie, mobilat cu obiecte standard de la IKEA și decorat cu printuri alese la întâmplare de pe internet, agățate pe pereții cel mai probabil de un alb anost, realitatea devine cu totul diferită, fiind lipsită de acel sentiment de armonie în care toate elementele se contopesc în fața noastră, creeând (fără să ne dăm seama de ce) o experiență spațială înălțătoare. Realitatea cotitianului noastru este cel mai adesea una fragmentată și lipsită de acea unitate artistică ce părea cândva indispensabilă. Societățile din trecut, pe care le privim nostalgic din acest punct de vedere, erau evident ghidate de alte idealuri, iar arhitectura reprezenta o manifestare directă a acestora, reflectând puterea și aspiratiile celor care o comandau. Deși este incontestabil că omul de rând trăia în condiții mult mai precare decât cele de astăzi, ceea ce urmărește acest eseu nu este să nege progresul obiectiv al omenirii și direcția în care profesia de arhitect s-a metamorfozat odată cu nevoile societății, ci să puna sub semnul întrebării dacă în zilele noastre se mai poate vorbi despre acest ideal, numit *Gesamtkunstwerk* – și în ce formă se găsește. Transpunerea sa în arhitectură reprezintă alăturarea a cât mai multe feluri de artă, care fuzionează și se materializează într-o singură formă, și anume o clădire. De asemenea, merită să reflectăm asupra rolului pe care îl avea odinioară arhitectul, când puterea sa creatoare era aproape absolută și profund ancorată în dimensiunea artistică a construcției. Prin contrast, astăzi atribuțiile profesiei sunt din ce în ce mai fragmentate, dominate de considerente funcționaliste, iar dimensiunea artistică pare, adesea, să fie împinsă în plan secund. Epoca noastră este profund marcată de logica societății de consum, în care asistăm nu neapărat la dispariția artelor, ci la o posibilă metamorfoză a dimensiunii lor artistice. Prin urmare, și în acest proces, obiectul arhitectural pare că-și pierde adesea legătura cu ceea ce altădată era conceput ca un ansamblu unitar de sens, o expresie a unei *arte totale.*

Ne putem întreba, așadar, cum am ajuns de la încăperi în care frescele pereților, corpurile de iluminat, mobilierul, finisajele, designul interior și fațada formau un ansamblu armonios, în care fiecare detaliu contribuia la conturarea unui ideal artistic, cultural și arhitectural, la spații fragmentate, cu pereți albi și anoști, mobilate eclectic, fără coerență sau semnificație estetică? Cum s-a transformat o viziune unitară într-un minimalism adesea reprodus superficial, golit de

sens, într-un peisaj urban dominat de construcții banale, ridicate într-un ritm amețitor, unde arta care odinioară purta semnificație profundă pare acum redusă la un simplu gest decorativ? Din această curiozitate se naște întrebarea mea: „Dacă mai putem vorbi astăzi despre o formă de *Gesamtkunstwerk* în arhitectura contemporană?" și „Cum s-ar putea manifesta această *artă totală* în prezent și ce mai înseamnă, de fapt, acest ideal într-un context actual transdisciplinar?"

Termenul de *Gesamtkunstwerk* este de origine germană și datează încă din secolul al XIX-lea, desemnând fuziunea artelor într-o experiență totală. El a fost teoretizat de compozitorul Richard Wagner, care a pledat pentru „opera de artă desăvârșită a viitorului", unde „nicio facultate bogată a artelor separate nu va rămâne neutilizată în *Gesamtkunstwerk*-ul viitorului". Acesta a încercat să unească în spectacolele sale de operă muzica, dansul, poezia, aducând astfel împreună cât mai multe arte performative, într-o operă unitară, armonioasă, una dintre cele mai notabile fiind *Der Ring des Nibelungen*. Astfel, prin această combinație perfect orchestrată, el își dorea să creeze o experiență senzorială atotcuprinzătoare, preconizând arta viitorului, care, în viziunea sa, însemna unificarea tuturor tipurilor existente de arte. Această noțiune de *artă totală* a reprezentat rebeliunea compozitorului împotriva naturii fragmentate a artei moderne.

Teoria sa este cunoscută în arhitectură sub denumirea de „artă totală" și presupune ca toate aspectele ce țin de o clădire – de la structura ei, la cel mai mic detaliu, la pictură și mobilier, peisagistică și context urban – să fie proiectate cu scopul de a avea un obiect final închegat, armonios, integrând astfel mai multe forme de artă ce împreună alcătuiesc o viziune totalizatoare. Ea sugera o ambiție utopică în care spațiul, forma și conținutul s-ar putea contopi într-o experiență care transcende formele de artă tradiționale și care își propune să implice pe deplin observatorul, creând armonie între mediu și individ. Curente precum Art Nouveau sau Bauhaus au transpus acest ideal în arhitectură, promovând o atitudine întregitoare asupra construcției, în care opera este văzută ca un cumul de arte care converg spre același ideal artistic. În timp ce Art Nouveau-ul propune o formă de artă totală ce se bazează pe exaltarea meșteșugului, cu inspirație din natură și cu o estetică foarte ornamentată, școala de la Bauhaus raționalizează conceptul, fiind mai focusată pe tehnicalizarea sa și adaptarea lui la epoca industrială. Ambele curente dovedesc că *Gesamtkunstwerk* nu este o formă fixă, ci un ideal adaptabil, care se poate ajusta societății și contextului în funcție de punctul în care aceasta se află. Deși în perioada postmodernă conceptul a căzut în dizgrație, în prezent el cunoaște o revigorare subtilă, fiind reactivat în contextul unor practici artistice contemporane, precum instalațiile multimedia, arta imersivă sau performance-ul transdisciplinar. Datorită avansurilor tehnologice din ultimii ani și al vremurilor pe care le trăim, felul în care arată arta, în care se materializează, precum și granițele dintre aceasta și, de exemplu, arhitectură, s-au metamorfozat, creând oportunități nelimitate de manifestare. În prezent, multitudinea de instalații, pavilioane expoziționale, experiențe senzoriale și spații interactive reprezintă chiar rezultatul unor fuziuni între mai multe tipuri de artă.

Spre exemplu, expozițiile multimedia imersive, precum *Atelier des Lumières* din Paris, integrează toate mediile artistice într-un spațiu unificat – de obicei foste clădiri industriale sau clădiri cu scară și structură complexă – spațiul devenind o pânză pentru arta proiectată pe suprafețele acestuia. Astfel de experiențe multisenzoriale capătă din ce în ce mai mult teren, arhitecții proiectând pavilioane special cu acest scop. Fie că vorbim despre sunet, mișcare sau imagine, toate sunt interconectate, reproducând acel efect armonios și acel ideal în care toate artele conlucrează cu același scop. Prin intermediul echipelor interdisciplinare, se generează o experiență care se armonizează perfect. În acest sens, sunt relevante și unele proiecte anuale precum *Serpentine Pavilion* și Bienala de Arhitectură de la Veneția, care prezintă instalații temporare, pavilioane și spații expoziționale în care se integrează arta digitală, realitatea augmentată sau instalația multimedia. Departe de a fi doar arhitectură în sens clasic, aceste structuri implică artiști vizuali, programatori, ingineri de sunet, curatori și coregrafi. Dacă dorim să ne referim la arhitectură în sensul mai tradițional de construcție, proiecte contemporane precum: Tadao Ando – *Church of the Light*, Peter Zumthor – *Therme Vals* sau Studio Olafur Eliasson – *Fjordenhus* propun experiențe spațiale și corporale totale, printr-o arhitectură multisenzorială în care materialele, lumina, sunetul și tehnologia întregesc o compoziție artistică totală. Chiar și în absența ornamentației abundente, putem spune că aceste elemente și mecanisme arhitecturale alcătuiesc un *Gesamtkunstwerk* invizibil, al cărui efect de armonie, orchestrat de arhitect, este prezent.

Astăzi, semnificația artei totale nu mai constă în omogenitatea stilistică sau în autoritatea unică a unui singur creator,

ci în priceperea de a crea experiențe spațiale și senzoriale care transcend limitele formale ale arhitecturii. Într-o lume în care frontierele disciplinare devin tot mai fluide, putem sublinia faptul că arhitectura devine din ce în ce mai mult o practică interdisciplinară și că reprezentarea ei e departe de a mai însemna doar o simplă construcție. Ea se metamorfozează în orice formă și loc ne-am putea imagina, negociind permanent cu societatea, cu mediul înconjurător, chiar și cu timpul – nemaifiind o întruchipare formală a dorinței de nemurire și permanență, ci acceptându-și efemeritatea, consecințele asupra mediului și posibilitatea de reinventare nelimitată.

Gesamtkunstwerk renaște nu printr-o autoritate singulară, ci printr-un efort colectiv. Timpurile pe care le trăim îndeamnă la colaborare și schimb de informații cu alți profesioniști din alte domenii, deoarece un singur om nu mai poate controla toate detaliile implicate în realizarea unor astfel de opere. Arhitectul nu mai este demiurgul izolat, ci devine cel care orchestrează o întreagă gamă de meserii, idealuri, viziuni și tehnologii pentru a crea locuri, obiecte și experiențe noi.

Prin urmare, în acest prezent profund fragmentat, provocarea arhitectului nu mai constă în a proiecta singur toate elementele unei *arte totale* – o misiune aproape imposibilă în contextul complexității tehnice și artistice contemporane. În schimb, adevărata sa putere creatoare rezidă în capacitatea de a genera și conduce un mediu colaborativ în care viziunea sa se poate concretiza prin contribuția unor profesioniști din domenii diverse, tot mai specializate și mai capabile să materializeze concepte din ce în ce mai sofisticate. Noul *Gesamtkunstwerk* nu mai este ușor recognoscibil și nu se mai manifestă prin abundența de detalii ornamentale sau prin armonii stilistice perfecte între clădire, mobilier și decor. În schimb, el capătă formă în experiențele spațiale și senzoriale pe care arhitectura le propune, acolo unde lumina, sunetul, imaginea, mișcarea și materialitatea interacționează subtil pentru a construi o operă totală, trăită mai degrabă decât văzută.

Astfel, în loc să privim ideea de *artă totală* ca pe un ideal pierdut, poate ar trebui să o recunoaștem în formele sale noi, fluide și imateriale – forme ce continuă să ne emoționeze, să ne influențeze și să ne conecteze printr-un limbaj universal, profund artistic.

Legendă ilustrație

Simulation Klimt – Atelier des Lumières © Culturespaces / Nuit de Chine



CODEX-UL VENEŢIEI

std. arh. Arșaluis-Gabriela Țocu

Părinții m-au lăsat să descopăr singură lumea înconjurătoare. Pe atunci asta însemna curtea din fața blocului și casele buncilor – aveam totuși doar câteva zone în care puteam să explorez de capul meu și în care ei mă știau în siguranță. La bloc nu prea avem ce face, neavând prieteni de vârsta mea cu care să bat mingea, deci de fiecare dată când aveam ocazia o luam la pas spre bunici. Țin minte, ca și acum de altfel, că eram atrasă cel mai mult de poduri și beciuri. Nu înțelegeam cum niște locuri atât de întunecoase, umede, pline de praf puteau să ascundă atâtea comori: cufere cu poze vechi, cărți poștale, postere și insigne comuniste, rafturi cu clasoare de timbre și recipiente de culori ciudate, dulapuri cu covoarele armenești ale familie.

Nu pot ascunde faptul că atunci când am primit tema acestui eseu, și anume „*My kind of town*", m-am gândit imediat la expresia folosită deseori de Mircea Cărtărescu în scrierile sale, și anume cea de ,,oraș al ruinelor". Pentru mine, în trecut, casele bunicilor erau întregi orașe ruinate, care funcționau foarte bine având fundația și acoperișul putred. Crescând, am început să cotrobăi și prin alte părți ale orașului, rămânând atrasă de ideea de memorie: crezul că fiecare părticică a unui loc aduce cu sine un sens care stă ascuns până când în cele din urmă ești îndeajuns de experimentat ca să-l înțelegi. Motivul principal pentru care mi-am ales calea pe care o urmez a fost exact acesta: ca prin acest studiu sistematic îndelungat, să ajung să pot descifra codex-ul unui loc.

Preferințele mi se schimbă foarte des în funcție de ce văd, aud, citesc. Conform lui Cesare Brandi, o ruină este o imagine a operei originale care reflectă procesul de deterioare în timp. Dar dacă această ,,operă" îndeplinește din naștere statutul de ruină? De asta, pentru mine ruina este mai mult o stare de spirit, de existență, decât o simplă clădire degradată. Într-o zi pot fi nostalgică după un oraș pierdut, o Romă pe care nu am experimentat-o niciodată, în alta pot visa la metropole noi, înghesuite, sau spații deșertice, deja ruinate, reprezentate în cărțile lui Asimov. Nu știu dacă un oraș poate vreodată să fie decodificat pe deplin, dar cert este că îmi doream o provocare mai mare decât orașul meu natal sau Bucureștiul. Anul acesta am avut deosebita ocazie să experimentez Veneția din postura unui localnic pentru o lună de zile.

Veneția este o anomalie a întregului mod în care credem că știm orașele astăzi, un oraș care funcționează cu totul diferit, de la construcția clădirilor până la transportul în comun, un oraș care obligă la o schimbare, la ieșirea din zona de confort prin provocările pe care ți le oferă. Limita joacă un rol de netrecut cu vederea în acest caz. Dacă în orașele pe care le-am experimentat până acum se dorește ca această limită de la *extramuros* și *intramuros* să fie cât mai puțin vizibilă, mai confortabilă, în Veneția este pe dos. Aici trebuie să depui un efort major pentru a o trece, pentru a intra în lumea ruinei, parcă scoasă din idealurile romantice. Nu există acel spațiu liminal dintre două lumi, unde nu știi unde te afli, și care îți creează un sentiment de nesiguranță. În Veneția pur și simplu treci pragul și te găsești aruncat brusc într-o nouă viață; nu mai ai timp să te gândești la ce simți, impactul emoțional este prea puternic pentru a înțelege imediat

unde ai ajuns. De aceea, pornești încet la pas și începi să privești mai pe larg unde te afli, ca mai apoi să-ți dai seama că ai nevoie să te uiți la fiecare detaliu al clădirilor pentru a te orienta eficient, pentru a descifra unul dintre primele mistere.

Simboluri necunoscute mie, imprimate pe pereții și coloanele clădirilor, mă făceau să cred că acest oraș stă înfipt de fapt pe niște crezuri necunoscute: el poate fi descifrat numai și numai după ce înțelegi ce reprezentă aceste simboluri, parcă împrăștiate aleatoriu prin oraș, pentru înaintașii noștrii. Pe unul dintre stâlpii de la intrarea principală a catedralei San Marco, stau scrise câteva litere amenești scrise în ,,գրաբար" (*krapar*, armeana clasică) și există desenate și niște mici turle cu cruci interioare. Știu că armenii au avut impact masiv în dezvoltarea comercială a Veneției, dar de ce tocmai mărturia lor se află pe acest edificiu...

O ruină adesea se confruntă cu degradările colonizărilor biologice, dar care de cele mai multe ori creează o imagine idilică, pe care mulți dintre noi o visează: împletirea naturii cu mediul construit. Veneția nu are spații verzi întinse, dar te simți în mijlocul naturii chiar dacă te afli pe cea mai întunecată străduță. Peisajul urban se conturează datorită plantelor cățărătoare de pe casele lipite unele de altele, sau plantelor din ghivecele atârnate în balcoanele mici și cochete. Mirosul de sare ce plutește în aer și umezeala aferentă acționează ca un liant, te simți că într-o pădure urbană, dar nu ,,*a concrete jungle"*, ci una din materiale naturale, cărămizi poroase ce creează microhabitate pentru insecte. Aceste degradări datorate umezelii oferă orașului ceva specific al său, unde biodiversitatea poate să crească în voie împreună cu noi. Mulți doresc ca clădirile să fie curățate, dar patina, acest frumos bolnav pe care natura și-l revendică, definesc ruina.

Totul în acest oraș contribuie la valoarea sa memorială: de la canalele cu gondolieri, la rufele întinse între locuințe. Dacă aceste moduri de viață au rămas neschimbate de când s-au pus primele temelii ale Veneției, există unele elemente care odată cu trecerea timpului și-au schimbat funcțiunea, păstrându-și însă identitatea. Terasele de lemn de pe acoperișurile palatelor și locuințelor venețiene (denumite „*altane*" în dialectul local) conturează imaginea urbană a acestui oraș lagunar, astfel capturându-se o caracteristică vizuală definitorie. Dacă în trecut aveau o funcțiune militară, fiind destinate arcașilor ce păzeau orașul, acum sunt spații sociale ale locuitorilor, pastrând același aer pitoresc.

Ruina, în marea majoritate a timpului, se muzeifică fară a mai primi nicio altă utilizare. Veneția este un oraș al ruinelor, un muzeu total, dar o dovadă că opera de artă poate să prindă noi valențe și utilizări chiar dacă se degradează. Aici fiecare inscripție, fiecare sculptură din blocurile de piatră sau nișă de altar se adaugă la traseul cunoașterii. Multiplele sale poduri creează mici treceri între două maluri, unde nu știi la ce să te aștepți. Ascendența și descendența continuă pentru a traversa canalele sunt obstacole care stau în calea cunoașterii, devenind ceva foarte obositor pe termen lung. Cu toate acestea, Veneția este prin excelență un „oraș de 15 minute", pe care îl poți parcurge eficient, dar pentru care nicio viață nu îți este de ajuns pentru a-l decripta. Eu una accept provocarea.



Legendă ilustrație

O fundătură venețiană din cadrul librăriei Acqua Alta, ce ilustrează elemente care ajută la decodificarea contextului (materiale, texturi, tehnici de construcție, blazon cu reprezentarea animalului totemic al Sfântului Marcu) – fotografie din arhiva personală

GENUL MEU DE ORAŞ

std. arh. Ștefan Susanu

Iar au proptit ăștia ușa, iar cară materiale, ăia de la patru de juma de an nu mai termină cu renovatul. Iar scara plină de moloz, iar pereții murdăriți și cu tencuiala luată pe la colțuri. Soarele intră prin ea și când e închisă, dar oricum ar fi, acum, deschisă cum e, face poate cumva mai atrăgător trotuarul acoperit de frunze, și parcă anotimpul inimii se confundă acum cu toamna de afară.

De mic am fost obișnuit să salut și să fiu salutat înainte de a deschide ușa asta toți oamenii cu care locuiesc și despre care nu știu nimic. Da, da, vecinii mei. Sentimentul ăla de familiaritate față de niște oameni cărora le cunoșteam fețele, dar despre ale căror goluri interioare nu știam nimic. De fapt, trăiam din presupuneri, îmi închipuiam cam ce fel de oameni sunt și ce viață au, pornind de la amabilitatea unui salut schimbat între etaje. Nu știu dacă vi s-a întâmplat vreodată să încercați să deduceți încăperile unei clădiri doar uitându-vă la fațadă. Cam așa e, dacă stau să mă gândesc, și când mă raportez la vecinii mei.

Dar mai apropiat am fost de oraș. Era al meu. Chioșcul de lângă bloc, de peste drum, mirosul inconfundabil de grătar și de hamsii de la crâșma de lângă erau începutul oricărei dăți când am ieșit și când am simțit că orașul îl cunosc atât de bine. Era lumea mea. Ăsta era idealul meu, idealul pe care am fost obișnuit să-l văd înainte de a-l pătrunde. Ce e idealul, dacă nu cel pe care încerci să-l aduci mereu lângă tine, să fii parte din el și să trăiești cu el în permanență?

Știam când ieșeam ce urma să văd. Parcul cu anvelope de la bulevard era un tărâm așa, ca de basm, unde în jurul unui copac erau băgate pe jumătate în pământ niște anvelope viu colorate și pe care îmi plăcea să fac echilibristică. În piață mergeam cu mama mai ales. De-abia așteptam să ajungem pe Veteranilor, știam Daciile papuc după abțibildurile pe care le aveau. Sunt niște lucruri la care oricând m-aș gândi, simt că sunt niște ancore în ceva, în timp, în convingeri, în impresii. Daciile alea și ce aveau lipit pe ele sunt un astfel de exemplu. Una purta însemnul unei guri mari cu o limbă scoasă. Mereu mi-a rămas imaginea respectivă în minte, și Dacia aia am tot văzut-o multă vreme, cât treceam pe acolo și când mai crescusem. Am luat-o de bună, nu știam ce înseamnă, mai târziu mi-am pus întrebarea dacă proprietarul o fi fost rocker, sau care e faza? Observam lucruri simple și le luam doar așa cum erau. Mai târziu, am început să le privesc... ei bine, unii ar zice cu alți ochi. Eu le priveam cu aceiași ochi, acum miopi și cu vederea minții în unele privințe mai clară decât atunci, în altele mult mai lipsită de certitudini. Căci certitudinile ridică întrebări. Trotuarul era prăfuit și plin de cioate din acelea de copac care parcă voiau să scape undeva odată de sub asfalt. Orașul ăsta m-a învățat de mic să privesc în jos și să fiu atent pe unde și în ce (nu) calc; atunci când priveam în sus,

vedeam același gri vertical și prăfuit și atât de frumos – și acum mă întreb dacă de înălțimea lor nu am putut să văd până mai departe în general. Simt că am văzut exact cât trebuie, ca să iubesc ce m-a înconjurat de când eram mic.

E lumea pe care o cunosc cel mai bine.

Locurile astea îmi ascultă tăcerea și o aprobă printr-o tăcere, la rândul lor. Pentru mine, de cele mai multe ori, frumusețea e să-mi pun întrebări, nu neapărat să și primesc un răspuns la ele. Orașul îmi face acest serviciu.

Dacă e să îmi fi ieșit din mână în vreo privință, e să ascult răspunsul tăcerii. Să fiu atent la ce-mi spune orașul fără vorbe. Văd acum că au închis ușa de jos, piatra e pusă aici la locul ei sub contorul de gaze și nu am cheie. Sper să nu fi plecat ai mei de acasă cât am ieșit.



Legendă ilustrație

Fotografie din arhiva personală
a autorului

MY KIND OF TOWN

std. arh. Carmen Denisa Chicuș

Am copilărit între țară și oraș, locuind într-un sat din apropierea Galațiului, dar făcând școala și alte activități în oraș. Pe scurt, „acasă" era la țară, dar tot ce însemna prieteni, ieșit sau viață în afara casei era în oraș. Totuși, nu am nici în oraș o paletă prea mare de activități, distracții, locații faine, orice să mă pot lăuda la colegii bucureșteni de la facultate.

În tot orașul, număr pe degetele de la mâini cafenelele drăguțe, iar pe degetele de la picioare locațiile non-servire pe care le-aș recomanda sau frecventa.

Galați – un peisaj mirific. Când am început pregătirea pentru admitere și ulterior facultatea, mama îmi zicea să am grijă cum vorbesc, să nu am accent, „pi masă" și „ti văd mai târziu" să le las acasă, iar eu să vorbesc corect. Să nu se râdă de „mini". Și totuși, în vorbire nu se observă direct proveniența mea.

Cel mai plăcut lucru în legătură cu orașul este integrarea în peisaj. De exemplu, când ies cu prietena mea cea mai bună, toate bătrânicile trebuie să se uite la ea, toți moșuleții să râdă. De ce? Săptămâna asta are părul turcoaz, săptămâna viitoare e mov cu șuvițe roz etc. Are și piercing în nas. Și o manifestare artistică prin machiaj. Toate astea nu par a se integra în peisajul orașului. Dar mutarea într-un oraș mai mare, mai aglomerat, mai diferit întru totul, a însemnat a descoperi ceva nou. Că nimeni nu se uită la tine. Graba oamenilor nu te mai face așa interesant.

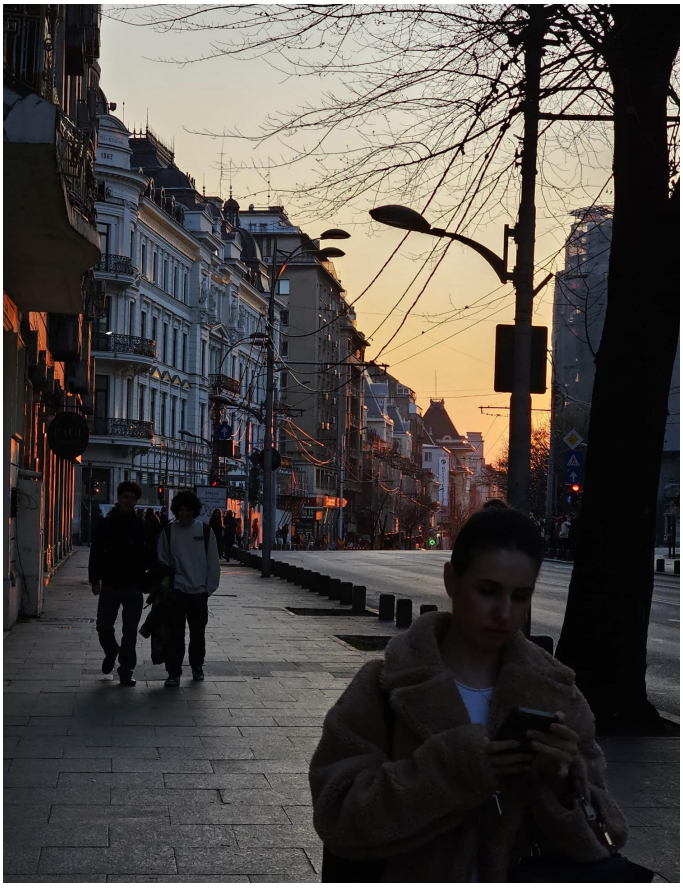
Așadar, ce mi-a plăcut de fapt? Să pot ieși îmbrăcată cum vreau, la orice oră. Să nu simt niște ochi asupra mea, să rămân în lumea mea și pe stradă. Mi-a plăcut sa mă camuflez și să urmăresc de pe margine ce se întamplă. Îmi place să mă plimb fără probleme, să mă uit împrejur, să ascult conversațiile din tramvai, să văd ce fac oamenii în mașini la semafor și ce vapează, să mă uit la geamuri și în case, să văd ce au oamenii prin curți, cum dorm motanii leneși pe vreo bordură. Îmi place să trăiesc un film și să vad cadrele de pe stradă.

Ce aș vrea înapoi de la un oraș mai mic este rapiditatea cu care ajungi dintr-un punct în altul, dintr-un capăt în altul al orașului. În București, plec cu noaptea în cap să ajung la ora 10 la un curs. Aglomerația nu-mi convine tot timpul. Să mă chinui dimineața să încap în metrou nu e cea mai mare plăcere.

Caut atmosfera plină de viață, locul unde se resimte bucuria oamenilor de a face o pauză și a sta împreună, de a gusta o prăjitură, de a revedea vechi prieteni. Vreau să văd unde și cum conexiunile dintre oameni se încheagă și se desfășoară.

Vreau să caut să văd oameni, ce fac și cum fac. Caut prin oraș urme de om. Păpuși și cauciucuri vechi prin grădinile de bloc, rufe pe balcon, un pet plin de chiștoace, cartoane puse pe o treaptă, o caserolă cu mâncare de pisici – e amuzant să vezi. E plăcut să observi. Pe străzile cu case îmi place să arunc o privire în curți, să văd pitici și narcise cum se ceartă sub un copac. Pe langă blocuri îmi place să vad ce e prin balcoane, să aud un radio. Cel mai tare-mi place să ies pe bulevarde, să mă uit la cafenele, la oameni cum sunt îmbrăcați, ce vorbesc, ce și-au comandat, să văd cum se folosește un oraș.

Îmi place un oraș care mă invită să-l descopăr. Să văd ce ghidușii ascunde.



Legendă ilustrație

Fotografie din arhiva personală
a autoarei

UN ORAŞ PE GUSTUL MEU, UN ORAŞ CARE SE SIMTE

std. arh. Gabriela Olteanu

Există orașe care se impun prin forme și turnuri înalte, prin linii trasate cu rigla sau prin monumente care par să strige despre propria lor măreție. Orașul meu nu e așa. Nu are contururi clare și nu caută admirația de la prima privire. Se simte înainte să fie văzut, în aerul care trece printre ziduri, în pașii care se pierd pe piatră, în liniștea care se strecoară între zgomote.

Nu se dezvăluie dintr-o singură privire. Se descoperă încet, pas cu pas, strat după strat. Străzile nu urmează reguli stricte; ele curg natural, uneori înguste și ascunse, alteori largi și deschise, ca și cum orașul s-ar fi construit în timp, fără grabă. Zidurile nu separă rigid, ci organizează mișcarea, invită la opriri, la pași nesiguri sau la întâlniri întâmplătoare. Totul există într-un echilibru discret, ca și cum ar fi fost acolo dintotdeauna.

Lumina joacă un rol neașteptat. Nu cade pe clădiri ca să le evidențieze, ci le mângâie, le învăluie cu blândețe, scoțând în relief textura materialelor. Pietrele păstrează umezeala dimineții, urmele pașilor, istoria ploii. Lemnul se schimbă lent, se închide la culoare, se încălzește sub palme, păstrându-și însă expresivitatea. Metalul se integrează discret, fără să atragă atenția, dar cu o constanță care dă stabilitate spațiului. Fiecare suprafață poate fi percepută prin atingere, prin modul în care interacționează cu lumina și cu aerul. Orașul nu se vede doar cu ochii; se simte cu mâinile, cu picioarele și cu respirația.

Spațiile publice nu caută spectacole vizuale, ci folosirea lor naturală. O bancă veche, uzată, nu cere să fie admirată; ea există pentru ca cineva să se așeze, să stea câteva clipe, să privească în jur sau să se ascundă într-un colț de umbră. O treaptă joasă sau o curte ascunsă sunt proporționate pentru pași discreți, întâlniri neașteptate sau momente de singurătate. Umbra, lumina și textura devin instrumente care organizează percepția și ritmul orașului. Detaliile nu sunt accesorii; sunt limbajul orașului, modul în care acesta comunică cu tine. Fațadele nu sunt decorațiuni; sunt piele vie. Ridurile fine, urmele ploii, tonurile schimbătoare de lumină și umbră spun că cineva a trecut, a locuit, a atins. Nu caută perfecțiunea; exprimă autenticitatea. Experiența orașului se bazează pe această autenticitate, care leagă trecutul de prezent. În fiecare colț poți simți memoria locului – pașii celor care au trecut înaintea ta, adâncindu-se subtil în materialele lui. Timpul și lumina dau ritm orașului. Fiecare stradă, fiecare curte, fiecare colț are intensitatea sa, propria poveste de lumină și umbră. Ritmul pașilor se potrivește cu ritmul spațiului. Fiecare moment de atenție deschide o perspectivă nouă, fără senzația de haos sau supraîncărcare. Poți merge încet sau repede și tot vei descoperi detalii care se schimbă continuu.

Orașul nu se oferă doar privirii. Nu există perspective dominante, nu există puncte obligatorii de observat. Poți închide ochii și tot vei simți spațiul. Sunetele – pașii pe piatră, vântul printre copaci, clopoțeii unei biciclete trecând printr-o stradă îngustă – devin ghidul tău. Poți simți temperatura aerului, textura pietrei sub tălpi, mirosul lemnului încălzit de soare. Ritmul corporal devine modul prin care orașul se dezvăluie.

Seara schimbă complet atmosfera. Umbrele se adâncesc, aerul devine mai cald și mai dens, iar orașul pare să respire încet. Fereastra unei case prin care se zărește o lumină slabă, o curte ce pare părăsită... devin repere discrete. Totul se mișcă lent, aproape imperceptibil, dar cu consistență. Orașul nu adoarme; se așază, păstrându-și ritmul și atmosfera, iar prezența lui se simte mai puternic în întuneric decât în lumina zilei.

Dimineața aduce altfel de senzații. Răcoarea și umezeala fac pietrele să strălucească subtil, iar lumina abia răsărită transformă fiecare colț într-un loc de descoperire. Pașii devin mai atenți, iar simțurile se trezesc încet. Sunetul apei picurând dintr-un acoperiș sau aroma pâinii coapte într-o brutărie de pe o stradă lăturalnică te fac să realizezi că orașul trăiește în detalii. Nu există gesturi grandioase, nu există clădiri care să ceară admirația. Valoarea orașului meu stă în coerență, proporție, în atenția la detalii și în felul în care experiența sa se leagă de corpul și simțurile celui care îl traversează. Arhitectura nu e obiect; e prezență. Atmosfera nu e efect secundar; e modul în care orașul își dezvăluie logica și sensibilitatea.

Acesta e orașul meu. Poate că nu-l vei vedea niciodată cu adevărat dacă nu îl simți. Dacă îi permiți, te învață să mergi încet, să asculți, să atingi și să respiri. În schimb, oferă o intimitate rară, o armonie subtilă, o legătură tăcută între tine și trecut, între tine și materiale, între tine și pașii care se pierd în străzi. Este orașul care se simte, mai mult decât se vede.



Legendă ilustrație

Amersfoort, Olanda - fotografie din arhiva personală a autoarei